

**S O B
R E -
N O 4**

SUMARIO
Contents

05 EDITORIAL

07 CAMPO

07-17 Miguel Ángel Melgares. *Retóricas del tiempo, performance y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero. Rhetorics of time, performance and some strategies for a capitalization of the ephemeral*

18-26 Carlos García Sánchez. *Prácticas de re-trazamiento: arte pirata, lo político y otras ciudades. Re-tracement practices: pirate art, the political and other cities*

27-40 Ramón Pérez Sendra. *La edición y difusión en el graffiti. Una aproximación a la escena granadina de los noventa. The publication and spreading of graffiti. An approach to the 1990s scene in Granada*

41-50 Hortensia Mínguez García y Carles Méndez Llopis. *Didácticas de la edición en posgrado. Estrategias pedagógicas para conceptualizar relatos contemporáneos. Editing didactics in postgraduate studies. Pedagogical strategies to conceptualize contemporary stories*

51 ENCARTE

51-80 Carma Casulá. *Al Natural_PR5. Parque Regional Sureste de la Comunidad de Madrid. Al Natural_PR5. Southeast Regional Park, Community of Madrid*

81 PANORAMA

81-96 Paula V. Álvarez. *La edición en arquitectura: cultura de la edición vs. cultura del libro. Editing Architecture: Culture of the Edition vs Culture of the Book*

97-106 Ricardo Hernández Soriano. *La gestión cultural en los Colegios de Arquitectos Balance de trece años entre dos siglos. The cultural management of the chambers of architects. A thirteen-year assessment, between two centuries*

107-116 Amelia Vilaplana. *Anatomía doméstica de la ciudad. Disección de «Mínimos y máximos» en la revista Arquitectura. Domestic anatomy of the city. Dissection of "Mínimos y máximos" within the magazine Arquitectura*

117 PASAJES

117-143 Moisés Puente. *Coleccionar arquitectura. 10 colecciones de la Editorial Gustavo Gili. Collecting Architecture. 10 Collections of Gustavo Gili Publishing House*

144-157 CORRESPONDENCIAS

144-152 David Arredondo. *Entrevista a Francesco Careri. Interview with Francesco Careri*

153-157 Isabel Tejada. *Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina. Interview with Isidoro Valcárcel Medina*

158 ESTUDIO

158-181 Laboratorios Editoriales. *II Encuentros Sobre. 22 marzo 2017. ETSAG*

182 EDITLABS

182-191 1. Taller Cómo exponer la edición
2. Taller de edición en arquitectura

192-193 NOTA CURRICULAR DE LOS PARTICIPANTES

194 CITA DE CIERRE

194-219 Oriol Vilanova. *Ex aequo*

PANTALLA

Portada realizada a partir de un proyecto de Isidoro Valcárcel Medina

BOOKS ARE LOUDER THAN BOMBS"



¡gracias!



EDITORIAL

Equipo SOBRE Lab
Abril 2018
contacto@sobrelab.info

Presentamos el N4 de la revista SOBRE Prácticas artísticas y políticas de la edición. Con este nuevo número se consolida uno de los objetivos esenciales de este proyecto: estructurar un espacio de reflexión y experimentación editorial que enriquezca las redes de producción y difusión de las prácticas artísticas y arquitectónicas contemporáneas, en tanto experiencias que implican actos de edición y/o uso de conceptos como la multiplicidad, la serialidad o la secuencialidad de archivos textuales o visuales. Esta plataforma editorial académica, contexto en el que se inserta esta revista, está sirviendo a un buen número de investigadores para difundir trabajos cuyo marco de estudio se posiciona dentro de los límites de nuestra línea editorial. Para ello, en la sección Campo se integran los textos derivados de sus investigaciones, una vez sometidos a revisión por pares ciegos.

En esta ocasión, el N4 plantea el tema «Arquitectura» como eje vertebrador, observada desde ángulos y focales diversas. Las secciones Panorama, Correspondencias, Pasajes y Estudio están dedicadas a este campo. La sección Panorama plantea en este número un recorrido descendiente, desde las lógicas contextuales de la edición en arquitectura, hasta las particularidades de una obra concreta, como hito desde el que contemplar cambios profundos en la manera de ver y entender el territorio y la ciudad. Toma como punto de partida la incierta y problemática definición de la edición cultural en arquitectura (a la que Paula Álvarez llega desde las nociones de forma, lógica antagonista, exigencia, lugar, ensamblaje y ensayo), para adentrarse, con Ricardo Hernández Soriano, en los efectos que sobre un territorio en particular (en este caso la ciudad de Granada) ejerce la gestión cultural y producción editorial realizada desde los colegios de arquitectos. Para terminar con el análisis concreto que Amalia Vilaplana hace, desde el contexto de su publicación, de la obra de Eulàlia Grau «Mínimos y máximos», publicada en *Arquitectura*, revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM). Esta obra expone el interior de seis viviendas situadas en distintas zonas de la ciudad, entendiendo el espacio doméstico como la matriz donde se gesta la realidad urbana. El contexto de la revista de arquitectura aparece así como un espacio arquitectónico desde el que experimentar con nuevas formas de problematizar la ciudad desde la lógica editorial.

La sección Pasajes acoge un valioso documento historiográfico, al presentar, de la mano de Moisés Puente editor en Gustavo Gili, la selección de diez de las veintitrés colecciones de la Editorial (desde la emblemática serie «Arquitectura y crítica» 1969-1981 para terminar en la revista «2G» 1997-2015). El corpus de trabajo que abarca esta selección, constituye un referente indiscutible de las publicaciones especializadas de arquitectura desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, formando parte destacada del imaginario de los estudiantes de arquitectura y de los arquitectos de habla hispana.

Francesco Careri, figura fundamental para reflexionar acerca del andar como experiencia estética, es entrevistado por David Arredondo. Isabel Tejada nos ofrece una entrevista inédita con Isidoro Valcárcel Medina en la que dialogan sobre la conservación –museificación– de su producción artística. Mención expresa merece su desprendida colaboración para configurar la portada de este número, ofreciéndonos el plano *Riaño*, incluido en su proyecto *Arquitecturas prematuras*, como introducción al tema central de este número.

Durante el año 2017, y gracias a la financiación obtenida por el Proyecto de Investigación «Laboratorios Editoriales. Nuevos modos, medios y espacios para la edición en Arquitectura»; en el Plan Propio de Investigación de la Universidad de Granada, se desarrollaron una serie de actividades de carácter científico y formativo coordinadas por el equipo SOBRELlab, de las cuales recogemos algunos de sus resultados en este número de la revista SOBRE.

Entre los días 16 y 24 de marzo tuvieron lugar en la Escuela de Arquitectura de Granada las jornadas Laboratorios editoriales, dentro de las cuales se desarrollaron dos actividades. Por un lado, los II Encuentros SOBRE, una serie de ponencias y debates que continuaban el trabajo iniciado en la edición anterior (cuyos resultados se publicaron en el número 1 de la revista SOBRE), aspirando a convertirse en un foro de debate en torno a los nuevos modos de pensar la edición, a través de la difusión de propuestas de editores de gran relevancia en el contexto nacional. En la sección Estudio de este número mostramos una serie de fichas redactadas por los propios editores, que nos permitirán conocer en profundidad y comparar problemáticas, necesidades, inquietudes y aspiraciones de dichos agentes del mundo editorial de la arquitectura.

En paralelo se celebró un taller práctico de diseño y fabricación del mobiliario expositivo, titulado «Cómo exponer la edición», cuyo objetivo fue mostrar los materiales de los ponentes que acudieron al evento anteriormente citado. Una veintena de alumnos de Arquitectura y Bellas Artes se integraron en este programa para cuestionar cómo se pueden y deben exponer materiales que no están concebidos para ello. El programa didáctico se completó con otro taller celebrado en el mes de noviembre que, con el título de «Taller de Edición en Arquitectura», permitió contar con la conferencia de Ethel Barahona (Dpr-Barcelona), así como con un conjunto de alumnos y profesores que discutieron la elaboración de un objeto editorial común. Ambos talleres se muestran en este número en la sección de nueva creación llamada Editlabs, que propone la difusión y análisis de actividades de formación relacionadas con la edición.

La Cita de Cierre de este N4 ha sido realizada por Oriol Vilanova y, como en las entregas precedentes, se convierte en punto de unión del tema central del N5 que estará dedicado a presentar diferentes estrategias editoriales pensadas alrededor del eje conceptual «consumo».

Valcárcel Medina, a cuenta del empeño que supone llevar a cabo la realización de una publicación académica periódica, nos animaba en su última carta –siempre manuscrite- «[...] a seguir con este empeño tan complejo como estimulante en este ambiente descomprometido, por no decir aburrido en el que se mueven la cultura, la enseñanza y la creación, digo yo.»

Sea este ánimo también compartido por el lector interesado y multiplicado para los investigadores y estudiosos, con el deseo de que el trabajo realizado sirva y revele nuevos aspectos y líneas de interés en torno al acto de la edición.

RETÓRICAS DEL TIEMPO, *PERFORMANCE* Y ALGUNAS ESTRATEGIAS PARA UNA CAPITALIZACIÓN DE LO EFÍMERO

Miguel Ángel Melgares

Artista visual y Dramaturgo

melgareslagos@gmail.com

Recibido: 05/11/2017 | Aceptado: 20/02/2018

RHETORICS OF TIME, PERFORMANCE AND SOME STRATEGIES FOR A CAPITALIZATION OF THE EPHEMERAL

ABSTRACT: In recent years, a large number of art institutions strive to translate temporary artistic sensibilities into new cultural experiences. The growing interest in adapting the exhibition programs to present both, new and old performance art pieces, is pointing out towards this direction. Immateriality, temporality and direct interaction with the public, articulates new mechanisms in the cultural production. In this context, if performance-art emerged in the second half of the 20th century as a subversive artistic tool, trying to query the market and cultural institutions, the absorption and transformation of performance into new products for cultural consumption, generates a series of problems that affect its own essence. In this article we try to analyze certain changes in the ontological values from which the rhetoric of performance is constructed. The delicate relationship between the ephemeral art and its documentation, fuels a debate about the capacity of performance artists to defend an anti-capitalist discourse. In this sense, we analyze certain methodological strategies based on the use of a durational temporality in the museum. This aspect leads us to propose an *objectualization* of the performer's body, since it becomes a living document. These approaches are integrated into a cultural strategy that we could define as a capitalization of the ephemeral.

KEYWORDS: Performance, time, ephemeral, duration, immaterial, document, capitalization, artistic subversion

RESUMEN: En los últimos años, un gran número de instituciones artísticas se esfuerzan en traducir sensibilidades estéticas de tipo temporal en nuevas experiencias culturales. El creciente interés en adaptar los programas expositivos para la presentación tanto de viejos como de nuevos trabajos de *performance* demarca esta clara evolución. Inmaterialidad, temporalidad e interacción directa con el público articulan nuevos mecanismos de producción cultural. En este contexto, si en la segunda mitad del siglo XX el arte del *performance* surgió como una herramienta subversiva, que trataba de cuestionar el mercado y las instituciones culturales, la absorción y transformación de los *performances* en un nuevo producto de consumo cultural generan una serie de problemáticas que afectan su propia esencia. En este artículo, tratamos de analizar ciertos cambios en los valores ontológicos a partir de los que se construye la retórica del *performance*. La delicada relación entre las manifestaciones de arte efímero y su documentación alimenta un debate sobre la capacidad de los artistas del *performance* para defender un discurso anticapitalista. En este sentido, analizamos ciertas estrategias metodológicas basadas en el uso de una temporalidad *duracional* en el museo. Este aspecto nos lleva a plantear cierta *objetualización* del cuerpo del *performer*, ya que se convierte en un documento vivo. Estos planteamientos están integrados en una estrategia cultural que podríamos definir como una capitalización de lo efímero.

PALABRAS CLAVE: *Performance*, tiempo, efímero, duración, inmaterial, documento, capitalización, subversión del arte



Introducción

Ahora, *duración, cambio, periodicidad, repetición, efímero*, etc., comprenden el glosario de un espacio artístico híbrido llamado *performance*. La investigación de estos términos está integrada en una estrategia fenomenológica que explora nuestra comprensión del concepto de lo temporal como una construcción eminentemente humanista y existencial. Como tal, nuestra conciencia, percepción y construcción del tiempo han evolucionado en paralelo al devenir de los cambios. En las últimas décadas del siglo XX, culturas globales y prácticas artísticas fueron transformadas por la rápida saturación tecnológica. En este contexto, el *performance* se ha convertido en una modalidad paradigmática de las estéticas posmodernas, donde transdisciplinariedad, mediación y *auto-reflexión* han prevalecido como sus tropos más recurrentes. En este artículo, tratamos de plantear ciertas problemáticas intrínsecas a la naturaleza del *performance* como la práctica artística temporal *par excellence*. Nos referimos a las tensiones que se producen entre lo efímero, irreproducible e inmaterial por un lado, y lo permanente, lo coleccionable y lo comercial de otro; o lo que podríamos resumir como el encaje del arte del *performance* dentro de las instituciones y mercados del arte.

Situándonos en el contexto artístico que arranca en los años 60, debemos recordar a una generación de artistas conceptuales que encontraron en el uso de sus propios cuerpos un vehículo para cuestionar la mercantilización de las obras de arte, y con ello cercenar la posibilidad del coleccionismo del objeto artístico. De un modo muy sintético, podríamos decir que el *performance* ha sido reconocido como una expresión artística modelada en la inmaterialidad y la temporalidad. La naturaleza efímera del *performance* no dejaba rastros tras de sí, siendo visible e intangible al mismo tiempo, sin poder comprarse ni venderse (Golberg, 2001:152). En este sentido, observamos cómo el poder subversivo a partir del cual se construyeron los discursos anticapitalistas del *performance* radicaba precisamente en una doble voluntad improductiva. En cuanto a práctica artística, el *performance* se fundamentó en la negación económica y la negación temporal del objeto artístico. Es decir, podríamos afirmar que el arte del *performance* se construyó a partir de la transformación de lo material en inmaterial –y, como tal, no se podría vender– y de lo permanente en efímero –y, como tal, no se podría coleccionar– y que, por consiguiente, ciertos valores esenciales de la producción y capitalización artística eran cuestionados y hasta cierto punto neutralizados. Si el objeto permanente y tangible habría sido ideológicamente relacionado con el mundo capitalista, lo efímero, por consiguiente, estaría más cerca de una posición de resistencia ideológica de izquierdas, que trataría de subvertir el empuje del neoliberalismo. Sin embargo, hoy por hoy la resistencia al capitalismo se disuelve en ambigüedades y paradojas, haciendo difícil sostener esta hipótesis. A lo largo de este estudio, trataremos de exponer cómo la doble fuerza subversiva del *performance*, desde lo temporal y desde lo inmaterial, ha sido integrada en los discursos del arte contemporáneo, y, con ello, la fuerza ontológica del *performance* como postura de ideología anticapitalista parece haber sido neutralizada por los mercados e instituciones culturales.

El poder efímero de la destrucción

La noche del 6 de diciembre de 2009 se celebró la fiesta de clausura de Art Basel Miami. En esta edición, la incertidumbre sobre el comportamiento del mercado del arte, agitado por la corrosiva y omnipresente crisis económica, hacía presagiar una deceleración en las transacciones que marcan el pulso de uno de los mayores eventos del comercio internacional del arte. Sin embargo, tras cinco intensas jornadas de intercambio entre galerías, artistas, curadores, coleccionistas y curiosos, la multitud se había reunido en la playa para brindar por el rotundo éxito. Las grandes agencias económicas vieron en el arte contemporáneo una de las inversiones más estables en esos momentos de incertidumbre financiera. La organización de la feria tenía preparada una última función como broche de oro para cerrar el evento. Con el sonido de fondo de las olas rompiendo en la orilla, la playa se iluminó por unos segundos con unos fuegos artificiales que dibujan la palabra «RECESSION», obra del artista Karmelo Bermejo y parte central de su proyecto *La traca final*. Como indica Ben Davis (2009), entre el chinchín de las copas y los aplausos, «la pieza de Bermejo capturó el clima de la feria en 2009, la tensión entre el espectáculo vacío y el cinismo fácil, pero arrebatando entremedias destellos de una ambigua profundidad»¹. La primera lectura de la obra

¹ En el texto original: «Bermejo's piece captured a mood of the fairs in 2009, strung out between empty spectacle and an easy cynicism, but with sparks of ambiguous profundity snatched from in between».

nos lleva a entender la contradicción de esa celebración de la «recesión», presentada en el epicentro de los mecanismos especulativos del gran arte contemporáneo. De hecho, durante los años de la convulsión financiera, con la que han empobrecido países y se han profundizado los niveles de desigualdad económica y social, el gran circo del arte ha permanecido prácticamente impermeable a la tormenta económica de la crisis.

Al inicio de su brillante libro *How to Do Things with Art*², la profesora Dorothea von Hantelmann reflexiona sobre el papel del arte en nuestra sociedad. Según ella, nunca antes, lo que nosotros denominamos como «arte» había tenido tal importancia en nuestra sociedad occidental: se han construido más museos que nunca, las exposiciones artísticas mueven masas y, básicamente, el mundo del arte no solo se ha expandido globalmente, sino socialmente. El expansionismo colonial europeo descubrió la importancia de los legados culturales que las antiguas civilizaciones habían dejado a la humanidad. El genuino expolio cultural de esos tesoros hizo que muchas obras fueran trasladadas a Occidente para completar las colecciones de los grandes museos, especialmente británicos y franceses, cimentando los principios de la revalorización, subjetivización y mercantilización del objeto museístico. Al respecto, Hantelmann (2010:10) nos propone:

«La exposición, en su canónica formación del siglo XIX –y el museo en sí mismo–, proporciona un mecanismo de consolidación en relación a las nuevas instituciones de formación social gobernadas por lo que Michel Foucault denominó como tiempo evolutivo. A través de la colección de artefactos del pasado, el museo le da forma y presencia a la historia, inventándola a través de la definición de un espacio ritual de encuentro con el pasado»³.

La popularización de la institución museística como contenedor cultural se puede entender como el triunfo de los nuevos rituales artísticos y escalas de valores que devinieron de las sociedades capitalistas y democráticas occidentales: la imposición de una estructura temporal lineal, la valorización de lo individual, la importancia otorgada a la producción de objetos materiales y su subsiguiente puesta en circulación a través del mercado del arte. Los procesos de catalogación, colección y archivo son parte de la estrategia programática implícita en la museología. El hecho mismo de coleccionar se inserta en la idea de aprehensión de un presente que es proyectada hacia el futuro. Aquí se entrelazan procesos *duracionales* y patrimoniales que tratan de conectar lo que se nos ha dado con lo que vamos a entregar, un legado. La posibilidad de permanecer infinita y permanentemente es parte de un deseo de eternidad que ha venido definiendo y defendiendo el territorio de las artes visuales. En este sentido, la obra de Bermejo podría leerse como un *anti-monumento* a la celebración del fracaso. Es decir, si la lógica monumental estatuaria tiene como fin último materializar una hazaña del pasado para que sea proyectada en el futuro, la fuerza de este trabajo podría radicar en la capacidad subversiva de la manifestación artística de lo efímero y eventual y el valor simbólico de lo inmaterial. El *Zeitgeist* al que se abraza *La traca final* podía ser entendido como un «torpedo de sarcasmo contra la línea de flotación de la feria de arte –y también de la ostentación– más importante de América» (Lafont, 2010). Sin embargo, en este punto deberíamos advertir que el *momentum* de rebeldía antisistema se consumía con la rapidez que ardían los fuegos artificiales, ya que la subversiva inmaterialidad de la obra era solo parte de una estrategia integrada, absorbida y neutralizada por los mecanismos del mercado del arte contemporáneo. En la exposición a propósito de este proyecto, celebrada en la galería madrileña Maisterravalbuena, Bermejo no solo expuso el trabajo documental que a través de fotografías y video registraba el evento en Miami Beach, sino que como parte esencial para la comprensión de la obra también se presentaban los documentos bancarios con los que se financió el proyecto. Con ello nos recordaban que la obra comprendía tanto el momento de combustión festiva como toda la estrategia comercial que rodeaban su proceso de producción. El éxito de este trabajo fue proporcional a su impacto comercial, ya que se celebró la venta tanto de todas las fotografías que recogían la acción como de los documentos bancarios que habían financiado la operación. Si la estrategia asumida por Karmelo

² Pese a que pueda resultar una obviedad, nos parece necesario señalar que el juego de palabras que hace Hantelmann en el título de su ensayo *How to Do Things with Art*, posiciona su investigación en relación al trabajo de J. L. Austin *How to Do Things with Words*. Si el trabajo de Austin posicionó las bases lingüísticas a partir de las cuales reconozcamos el concepto de los *enunciados performativos* como un lenguaje generador de realidad, el trabajo de Hantelmann nos propone la performatividad del arte en estos mismos parámetros.

³ En el texto original: «The exhibition in its canonical 19th-century formation –and the museum itself– provides a reinforcement mechanism in relation to new institutions of social training governed by what Michel Foucault called evolutive time. By collecting artifacts from the past, the museum gives shape and presence to history, inventing it, in effect, by defining the space for a ritual encounter with the past».



Figura 1: Maria Hassabi: Plastic, 2015-16 Installation view, Hammer Museum, Los Angeles, January 31-March 1, 2015. Performer: Maria Hassabi. Courtesy the artist; Koenig & Clinton, New York; The Breeder, Athens. Photo: Thomas Poravas.

Bermejo pasaba por la negación del objeto y la temporalidad artística, generando un evento efímero y autodestructivo que evidenciaba la opulencia y obscenidad capitalista del mercado del arte, deberíamos advertir que *La traca final* genera una fricción ética paralela, la que deviene de la tensión entre la capacidad subversiva del arte y la capacidad del sistema artístico para capitalizar dicha subversión.

La estrategia documental que buscaba Bermejo proviene de una larga tradición de artistas que han trabajado con la conservación y documentación de sus *performances* y cuyo ánimo no ha sido otro que el de transmitir una experiencia. Ya en el año 1959, Yves Klein demostraba cómo lo inmaterial y lo efímero no eran obligatoriamente contrarios a los principios capitales del arte. En su obra *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle*, Klein proponía una transacción en la que se intercambiaba oro puro por un documento que acreditaba al comprador la posesión de un espacio pictórico inmaterial (Klein, 1961). El documento, como tal, era parte de un talonario de cheques en el que Klein expresaba la relación abstracta del valor entre el trozo de papel y el peso del oro. El coleccionista adquiriría uno de estos cheques por el valor que se estimase en la transacción. Este documento simbólico era intercambiable, a su vez, por una acción performativa que completaría el proceso de desmaterialización del objeto artístico. A través de un elaborado ritual que incluía tanto la presencia del artista y el coleccionista como de una serie de testigos pertenecientes al mundo del arte, el propietario de la obra debía quemar el documento mientras Klein arrojaba al río Sena la mitad del oro de la transacción. Precisamente, en la capacidad *ritualística* de la obra de arte defendida por Klein encontraremos las claves para entender el concepto de «valor» asociado al objeto artístico. Walter Benjamin nos recordaba en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* cómo «el valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica” tiene siempre su fundamento en el ritual» (Benjamin, 1936:49). Sin embargo, parece que Klein trataba de refutar en esta obra la idea que articulaba el discurso de Benjamin, al asegurar que «por primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual» (Benjamin, 1936:50). Es decir, la supuesta distancia que existe entre lo ritual –y, por tanto, inmaterial– y lo reproductivo –y, por tanto, capitalizable– entran en una crisis ontológica desde el momento en que encontramos mecanismos y estrategias que ponen en tela de juicio tanto el valor inmaterial de lo ritual como el valor económico de lo reproducible.

Retóricas de la ontología del *performance*

Como acertadamente expone Amalia Jones (2011:34) en su artículo *Performance Art: Live or Dead*: «Las artes visuales son la única forma cultural asociada directamente a un mercado global que depende de la disposición jerárquica de la compra y venta del objeto “original” y “único”»⁴. En este contexto, construido a partir de la idea de *obra maestra* de la estética kantiana, Jones insinúa que la inclusión de la temporalidad efímera del *performance* en la historia del arte entraña la complejidad de disociar los paradigmas del arte de su realidad objetual. Jones pertenece al heterogéneo grupo de académicos provenientes de la teoría del lenguaje, los estudios culturales, la antropología y otras formas del conocimiento, inscritas en la temporalidad, que a principio de los años 90 fundaron lo que se ha denominado como *Performance Studies*. Interesados en la investigación de un campo epistemológico eminentemente transversal, sus estudios y ensayos se consolidaron alrededor del concepto de *performatividad*. Para muchos de estos académicos e historiadores, la fascinación por el *performance* deviene de cierta «mistificación retórica» (Jones, 2011:35) que conecta lo efímero e irrepetible de su práctica con la idea de la experiencia directa del espectador. En este contexto, la visión que Peggy Phelan defendería como la «ontología del *performance*» ha sido intensamente discutida. Para Phelan (1996:146), el *performance* solo vive en el presente y, por lo tanto, su práctica conlleva en esencia la no reproducibilidad. Con ello, el *performance* conseguiría distanciarse de los planteamientos del arte tradicional, anteriormente expuestos. Phelan (1996:146) defiende que:

«El *performance* no puede guardarse, grabarse, documentarse, o de alguna forma participar en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se vuelve otra cosa distinta de *performance*. En el punto en que la *performance* intenta entrar en la economía de la reproducción, ella traiciona y disminuye la promesa de su propia ontología».

⁴ En el texto original: «The visual arts are the only form of culture linked directly to a global market that in turn depends upon the hierarchical disposition of “original” and “unique” objects to be bought and sold».

Pese a lo evocador de este planteamiento, pensamos que el órdago ontológico que lanzó Phelan plantea una doble incongruencia. Por un lado, la que supone la idealización del *performance* como una fuerza subversiva desde su temporalidad única. Es decir, Phelan propone que la esencia del *performance* se sostiene a partir de los principios de *singularidad* y *originalidad*, precisamente los elementos con los que se construyó la visión más decimonónica de las artes visuales. Con ello se está obviando la inherente transversalidad en la práctica del *performance*, donde una multiplicidad de temporalidades se pueden dar cita. En segundo lugar, como apunta Christopher Bedford en su interesante ensayo *The Viral Ontology of Performance* (Jones y Heathfield, 2012:76-85), si el poder ontológico del *performance* se sustenta en la no trazabilidad y la no reproducibilidad, lo que incluiría la no transcripción textual de dicho evento, conllevaría la imposibilidad de inscribir el *performance* dentro de su propio discurso artístico. En este sentido, la historia ha demostrado que el problema de la trazabilidad, documentación o reproducibilidad de la obra ha sido una cuestión gestionada y argumentada primordialmente desde la teoría del arte, ya que, desde la práctica artística, lo documental no ha supuesto ningún tipo de hándicap, más bien lo contrario, ha sido una estrategia creativa ampliamente utilizada por los artistas del *performance*⁵.

Adrian Heathfield nos recuerda en su estudio sobre la monumental obra de Tehching Hsieh, la importancia que tiene la documentación en sus performances (Heathfield y Hsieh, 2009). Pese a que las piezas *duracionales* del artista taiwanés-americano fuesen gestionadas desde la invisibilidad económica y discursiva de los circuitos del arte contemporáneo, la labor de catalogación y archivo sistemizado de los performances es la que dota de sentido a unas obras que son temporalmente inaccesibles. Las piezas de Hsieh, usualmente denominadas como *Performance de un año*, no viven en el presente, sino que, como su propio nombre indica, participan de la idea de un tiempo expandido; es decir, son *performance* de larga duración. Es solo a través de su documentación, expresadas como registros visuales repetitivos, como estas piezas pueden ser compartidas con el público. La labor de documentación artística como estrategia creativa –que en nuestros días parece vivir un renovado interés– se fundamenta en la posibilidad de que dichos documentos puedan funcionar como pruebas de autenticidad de la ejecución de un *performance* o, incluso, participar de un proceso metonímico, es decir, donde el documento pueda funcionar como pieza artística en sí misma⁶. Philip Auslander (2006:1-10) plantea en su estudio *The Performativity of Performance Documentation* que, dentro del gran número de *performances* históricos que han llegado a nuestros días a través de su documentación, existen claras diferencias en el modo y propósito del registro de esos *performances*. Nos propone dos modalidades de documentación performativa: una que denomina como *teatral* y otra que define como *documental*. La categoría documental corresponde con el modo más tradicional en que se construye la relación entre *performance* y documento, es decir, éste existe como registro que evidencia que ese *performance* ha ocurrido y, como tal, podría usarse como vehículo para *re-producir* dicha acción. En este supuesto, apunta Auslander (2006:1) que «la conexión entre *performance* y documento ha de ser ontológica, ya que el evento precede y autoriza su documentación»⁷. A esta categoría pertenece, por lo tanto, la mayoría de *performances* históricos de los años 60 y 70. La segunda categoría, la denominada documentación teatral, haría mención a trabajos que han sido pensados y diseñados como documentos en sí mismos, es decir, que son representados detrás del objetivo de una cámara con la finalidad de crear dicho documento y que, por consiguiente, carecen de una autonomía como eventos presentados frente a un público (Auslander, 2006:1). En este sentido, si contrastamos las pautas que plantea Phelan en relación a lo propuesto por Auslander, el primer grupo de *performances* habrían traicionado su esencia inmaterial al dejarse documentar mientras que el segundo grupo no serían, ni tan siquiera, *performances*, sino alguna «otra cosa», ya que carecerían de sentido ontológico. Si tomamos como ejemplo el legado documental de los *performances* de Tehching Hsieh, podríamos concluir reconociendo que el valor intrínseco en la documentación de sus *performances* reside en la relación fenomenológica que estos documentos establecen con el espectador y, por consiguiente, podríamos pensar en la performatividad del propio documento como una herramienta de producción y comunicación artística.

⁵ Son contadas las excepciones en que los artistas se oponen firmemente a la documentación o archivo de sus obras. En casos como los de James Coleman o Tino Sehgal, esta estrategia se plantea por unos intereses muy concretos que usualmente se relacionan con la idea de la generación de cierta mitología alrededor tanto de las obras como del artista.

⁶ Al respecto, podría consultarse, por ejemplo: Groys, B. (2008). Cap.: Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documents. *Art Power* (pp. 53-65). Londres, Reino Unido: The MIT Press.

⁷ En el texto original: «The connection between *performance* and document is thus thought to be ontological, with the event preceding and authorizing its documentation».

Performative turn

Si, en las últimas décadas del siglo XX, la mayor parte de las instituciones artísticas se despreocuparon por las artes en vivo, desconfiando del carácter eventual de un género tan difuso y resbaladizo como lo es el *performance*, parece que ahora presenciamos una energía inversa. Dentro de estas instituciones, lo que se ha denominado como el *performative turn*⁸ se sostiene a partir del inusitado interés tanto por las expresiones de tipo eventual, procesuales o participatorias de las artes en vivo como por el trabajo documental a partir del cual se organizan los discursos del *performance*. Son muchos los ejemplos a partir de los cuales podríamos elaborar un análisis de este cambio en los modelos de producción cultural⁹, pero vamos a centrarnos en un caso y una artista paradigmáticos. En la primavera del 2010, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) organizó una compleja exposición retrospectiva sobre la artista yugoslava Marina Abramovic (1946), una de las pioneras y más populares figuras del mundo del *performance*. Era la primera vez que el MoMA, centro de referencia internacional, organizaba una exposición de estas características, ya que el *Performance Art*, con sus idas y venidas, se había considerado una disciplina artística, hasta cierto grado, marginal. Esta retrospectiva de la obra de Abramovic, de algún modo, significaba un posicionamiento en defensa de modelos de producción expositiva alternativos a la lógica objetual de la obra artística y, en cierto modo, también podría considerarse una clara apuesta por el apoyo al desarrollo de nuevas estructuras temporales dentro de las instituciones museísticas. Bajo el sugerente título *The Artist Is Present*¹⁰, la muestra se organizó superponiendo diferentes estructuras temporales que, en cierto modo, podían llegar a contradecirse. Por un lado estaba el proyecto expositivo que se centraba en la muestra de material documental, donde se recogían a través de fotografías, videos o documentos de archivo la labor creativa, tanto individual como colectiva, desarrollada por la artista en los últimos 40 años. La complejidad de este proceso deviene precisamente de la naturaleza eminentemente efímera de la que se suponía estaba compuesta la mayoría de su producción artística. Por otro lado, y como la propia organización del museo subrayaba, «en un esfuerzo por transmitir la presencia de la artista y hacer sus actuaciones históricas accesibles a un público más amplio, la exposición incluyó las primeras re-interpretaciones en vivo de las obras de Abramovic realizadas por otras personas, algo jamás hecho dentro del contexto del museo»¹¹. Para ello, contaron con una serie de colaboradores externos (*performers*, actores, bailarines, etc.) que participarían en la re-presentación de las piezas originales de la artista¹². Finalmente y como el título de la exposición indicaba, la propia Marina Abramovic realizó una acción que se desarrolló a lo largo de las aproximadamente 700 horas que duró el periodo expositivo. En la pieza central de la muestra, *The Artist Is Present* (2010), Abramovic se sentó en silencio en una mesa, invitando pasivamente a que los visitantes tomaran asiento frente a ella durante el tiempo que estimasen oportuno, siempre dentro del horario de apertura del Museo. En este sentido, la participación de los visitantes del Museo completaba la pieza, permitiéndoles tener una experiencia íntima con la artista y formar, temporalmente, parte de una obra de arte. Lo que deberíamos apreciar, tras un rápido análisis de los tres mecanismos de presentación que se usaron en esta exposición, es que las diferentes temporalidades que se usaron en la retrospectiva nos están apuntando hacia un interesante cambio en los mecanismos de presentación del arte contemporáneo, los cuales se han

13

⁸ Lo que en español podríamos definir como *giro performativo* está integrado en una estrategia metodológica que se basa en la apropiación de los paradigmas de representación del *performance* (artes escénicas y/o visuales) como modelos de estudio para el campo de las ciencias sociales. El uso que nosotros le damos en este texto haría referencia a la *re-apropiación* del término por parte de los discursos culturales.

⁹ El tipo de exposiciones que se han organizado han ido desde muestras con un fuerte sentido historiográfico –como podrían ser *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, MoCA, Los Angeles (1998) o *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Witte de With, Rotterdam (2005) – hasta proyectos expositivos cuya finalidad ha sido la re-presentación de *performances* históricos –como *Performance Re-Appropriated*, MuMoK, Viena (2006) –, o casos donde lo que se busca es precisamente combinar ambos aspectos –como podría ser el caso de *PER/FORM. Cómo hacer cosas con (sin) palabras*, CA2M, Madrid (2014) o *Choreographing Exhibitions*, Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, Noisiel (2013)–.

¹⁰ La exposición, que permaneció abierta desde el 14 de marzo hasta el 31 de mayo de 2010, se convirtió en uno de los eventos del año en la ciudad de Nueva York. Cada día se generaron largas colas en el museo para formar parte de la *performance* que Abramovic realizaba, generando una inusitada atención social y mediática.

¹¹ Texto original de presentación de la exposición: «In an endeavor to transmit the presence of the artist and make her historical *performances* accessible to a larger audience, the exhibition includes the first live re-*performances* of Abramovic's works by other people ever to be undertaken in a museum setting». Disponible en: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964> [visitado el 03-11-2017]

¹² Como indica Robert C. Morgan (2010), pese a los esfuerzos de Abramovic en preparar física y mentalmente a los *performers* para desarrollar las acciones «the aura surrounding these vignettes was remarkably unconvincing. From the perspective of this visitor, there was no energy, no real spunk».



Figura 2: Maria Hassabi: Staging: solo (2017) Installation view at documenta14, Kassel, Germany. June 7-September 17, 2017. Performer: Nancy Stamatopoulou. Courtesy the artist; Koenig & Clinton, New York; The Breeder, Athens. Photo: Thomas Poravas.

14

nutrido de los modelos de producción propios de otras disciplinas artísticas, como son los conceptos de *representación* o *interpretación* propios del mundo de las artes escénicas. Al mismo tiempo, la triple fórmula temporal nos propone centrar nuestra atención hacia los conceptos que funcionan como común denominador en la ecuación performativa: si existen constantes son las de *tiempo* y *presencia*.

A pesar de que ha habido multitud de proyectos expositivos que han participado de este interés hacia lo performativo, *The Artist is Present* supuso un punto de inflexión que generó una gran repercusión internacional. El éxito mediático y, muy especialmente, el éxito en la afluencia de público de la muestra se tradujo en que multitud de centros de arte, museos y demás espacios expositivos usualmente sometidos a un intenso escrutinio sobre sus políticas culturales, y donde tristemente se llega a priorizar las cifras sobre el contenido, observaron cómo el factor eventual de la obra artística podía generar un interés viral y, con ello, generar un flujo de público que difícilmente puede competir con el número de visitantes de las colecciones permanentes. Este, llamémosle, *re-descubrimiento* de la eventualidad como mecanismo para la obtención de unas mayores audiencias se ha traducido en un resurgimiento del *performance* como disciplina artística integrada en los mecanismos actuales de producción cultural. Observamos cómo, desde los más diversos ámbitos de las instituciones museísticas, los programas expositivos se han visto reforzados con nuevas estrategias temporales y la consistente incursión interdisciplinar, diseñando desde el campo de las artes visuales tanto programas como espacios específicamente destinados a la realización de obras temporales. Con ello, se está dando cabida a formatos híbridos que en multitud de ocasiones llegan desde el campo de las artes escénicas, especialmente la danza y el teatro contemporáneo, nutriendo y expandiendo de este modo los límites de las disciplinas artísticas.

La fuerza de la duración

Llegados a este punto, podemos afirmar sin equivocarnos que en la mayoría de las instituciones culturales de calado internacional trabajan para incrementar el peso del arte

como experiencia. Tanto la mencionada retrospectiva de Abramovic como las propuestas de Tino Sehgal¹³ (Stedelijk Museum, Ámsterdam, 2015), Yoko Ono (Malba, Buenos Aires, 2016), Maria Hassabi (MoMA, Nueva York, 2016) [Figuras 1 y 2] o las importantes exposiciones organizadas alrededor del legado coreográfico de artistas como Xavier Le Roy (Fundación Tapies, Barcelona, 2012), Boris Charmatz (Tate Modern, Londres, 2015) o Anne Teresa De Keersmaecker (Wiels, Bruselas 2015) están poblando los grandes museos de cuerpos vivos. Marten Spangberg (2012) nos recuerda que:

«En una sociedad donde la propiedad inmaterial es un tema mucho más apremiante que el ídem material, el museo almacenará las obras de arte en el patio trasero para instalar prácticas de movimiento y procesos dinámicos en lo que antes se conocían como espacios expositivos»¹⁴.

Ahora bien, ¿qué supone la inclusión del cuerpo humano en el contexto aséptico del museo?, ¿cómo se adaptan estos espacios a las necesidades de sus nuevos inquilinos?, y ¿qué estrategias se siguen para adaptar los *performances* a las galerías? Repetición, contemplación o interacción con el público están integradas en una estrategia fenomenológica que explora nuestra comprensión del tiempo como una concepción cultural y existencial. En los nuevos planteamientos de inclusión del *performance* en las instituciones culturales, como una disciplina consolidada en la reciente historia del arte, las propuestas se *re-producen*, *re-interpretan* y *re-representan*. Con ello, el tipo de *performances* del que aquí nos estamos haciendo eco ha dejado de darle prioridad a la singularidad del evento, ya que se ve inmerso en un evidente proceso de capitalización de lo efímero. Ello hace repensar otra cuestión interesante: la relación temporal entre el público y el *performer*. Si, tradicionalmente, un *performance* comienza y finaliza con un encuentro entre ambos, artista y público, esa idiosincrasia del encuentro efímero ha ido perdiendo consistencia en favor de otros mecanismos que se adaptan más efectivamente a las necesidades del formato expositivo. Específicamente, podemos apreciar cómo la modalidad del *performance* de larga duración¹⁵ o *duracional*, se ha convertido en una fórmula de *performance* paradigmática dentro de los nuevos modelos de producción cultural. Pensamos que este hecho se debe a dos motivos específicos. El primero sería que en este formato *duracional* la obra de arte (en su inmaterialidad y en su atemporalidad) está siempre a disposición del visitante. Es decir, el *performance* acontece independientemente de la participación o presencia del público. La segunda cuestión sería que esta modalidad de *performance* se adapta perfectamente a la estructura temporal de un museo, ya que encaja con los horarios de apertura y clausura de las galerías. Tan simple como cierto. Este contexto de flexibilización temporal por parte del *performance* tiene su contrapunto en la fisicidad de las acciones, ya que son los cuerpos de los *performers* los que tienen que soportar esos horarios. Las repercusiones que ello acarrea son claramente expresadas en una entrevista (Calonje, 2015:33) realizada a La Ribot, una de las artistas que, proviniendo del mundo de la coreografía, ha escrito la historia reciente de la *performance* como realidad museográfica:

«El cuerpo humano no ha existido tradicionalmente en este espacio –las condiciones climáticas del espacio están diseñadas para los artefactos, no para los cuerpos. La temperatura del museo no se

13 Si hay un artista que ha sabido amortizar su estrategia creativa en este difuso espacio transdisciplinar del *performance*, ha hecho una defensa acérrima de la inmaterialidad y lo eventual, tiene una lucha constante contra la documentación de sus trabajos y, todo ello, sin renunciar a la capitalización de lo efímero ese es Tino Sehgal. Sus trabajos son presentados como *situaciones* en las que combina la danza, la acción, la interacción con el público, etc. Pese a que su trabajo es eminentemente inmaterial y no existen registros escritos ni documentación del mismo, se vende por sumas astronómicas a los grandes museos. Estos contratos de compraventa también se ejecutan de una manera absolutamente inmaterial, tan solo a través del intercambio verbal. Por ello, podríamos decir que su capacidad para monetizar lo inmaterial y lo efímero no tiene precedente en la historia del arte.

14 En el texto original: «In a society where immaterial property is a much more pressing issue than material ditto, the museum will store art-works in the backyard and install movement practices and dynamic processes in what was previously known as exhibition spaces».

15 No disponemos en este artículo del espacio suficiente para exponer un estudio detallado sobre la relación entre performatividad y las políticas del tiempo, pero nos gustaría esbozar algunas de las ideas que planteamos en el artículo «Durational Performance in time 2.0.» (Melgares, 2014:487-496), donde abordamos la adaptabilidad de los *performances* de larga duración a los tiempos impuestos desde las instituciones culturales. En su ensayo *Evolución Creativa* (1907), el filósofo francés Henri Bergson (1869-1941) analiza pormenorizadamente el concepto de duración. En este texto, Bergson da alternativas al entendimiento general del tiempo como una construcción línea asociada con el capitalismo industrial. Bergson propone que la duración real es un «simple flux, una continuidad fluida, un empezar». Esta definición sugiere una visión del tiempo que es definitivamente no lineal o cronológica. Es precisamente con la llegada de la era de la información, cuando la estricta segmentación y cuantificación del tiempo en unidades mínimas tan típicas del capitalismo industrial parece convertirse en el ansiado flujo constante que introducía Bergson. En este contexto, los *performances* de larga duración han involucrado una determinada ética, persiguiendo la creación de un entorno reflexivo donde público y artistas puedan compartir su tiempo, ofreciendo alternativas en los modelos de consumo temporal.

adapta a las necesidades de la gente y menos aún a un cuerpo desnudo que tiene que pasar horas trabajando/actuando allí. [...] El cuerpo está marginado con respecto al objeto. Hay interés, sí, pero parece que proviene de los departamentos de marketing que tratan de diseñar nuevas formas de consumo para el visitante de museos. Respecto al cuerpo, ¡todo sigue dependiendo del sacrificio! ¡Sacrificio corporal!»¹⁶.

Encontramos una paradoja en esta relación espacio-temporal entre el *performance* y el museo. Si los artistas del *performance* habían encontrado en sus cuerpos una herramienta para cuestionar las industrias culturales, éstas le han devuelto la mirada con una perversa mueca, ya que son precisamente esos mismos cuerpos los que han de someterse al imperio temporal impuesto por los museos. Mientras dichas instituciones se esfuerzan en traducir las sensibilidades artísticas en nuevas experiencias diseñadas para el público, comprobamos cómo la naturaleza efímera del *performance* está siendo desnaturalizada.

Conclusiones

El análisis que hemos desarrollado en este estudio, nos ha obligado a cuestionar ciertos valores a partir de los que se construyó la mistificación retórica del *performance*. La resistencia de los artistas del *performance* a las presiones recibidas tanto de la economía de mercado como de la sociedad del espectáculo, construida a partir de procesos inmateriales y/o estrategias temporales alternativas, no han madurado como se esperaba, o por lo menos, podríamos afirmar que estas intenciones progresivas han sufrido una severa transformación.

Partiendo de las reflexiones que hemos expuesto, podríamos llegar a varias conclusiones. La primera estaría relacionada con el *idilio* que está surgiendo entre las formas eventuales del *performance* y las estructuras institucionales del museo. Pensamos que esta relación se sustenta en una concepción tradicionalista del arte, que no es otra que la de la atemporalidad. A través de la programación de *performances* de larga duración, las instituciones museísticas, en lugar de abrazar lo efímero del *performance*, han distorsionado su capacidad de transformación temporal del acto in vivo hasta hacerla coincidir con sus necesidades¹⁷. La segunda conclusión, como consecuencia de la primera, sería que esta atemporalidad se construye a partir de la intervención de lo corporal. Efectivamente, podemos apreciar cómo el cuerpo de los *performers* se ha convertido en un contenedor de significados, es decir, se han sustituido los documentos y archivos que transmitían las *performances* históricas por el cuerpo humano de profesionales de la representación para cubrir la misma función, o dicho de otro modo, estos cuerpos se han transformado en archivos vivientes que pueden *re-interpretar* y *re-presentar* indefinidamente dichas acciones efímeras.

Como acertadamente apunta Sven Lütticken (2006: 187-188), quizás sea el momento de replantear las retóricas que se construyeron alrededor del *performance* para poder formular una alternativa discursiva a la del *performance* como fenómeno eminentemente progresivo. Esta visión nos llevaría a nuestra tercera conclusión. Pensamos que parte de la *distorsión ontológica* de los discursos progresivos del *performance* radica en una presunción: la que suponía el carácter inmaterial y efímero del *performance* como una herramienta subversiva, dando por hecho que el concepto de tiempo y el de capital son fuerzas antagónicas. Sin embargo, como sabiamente nos apunta Jean-François Lyotard (1998:73): «Lo que se llama *capital* se funda sobre el principio de que la moneda no es otra cosa que tiempo puesto en reserva y a disposición»; o, lo que es lo mismo, que el tiempo puede ser entendido como un producto inmaterial que el capitalismo modifica, acelera y explota en orden de conseguir su máxima productividad. Escapar a la lógica del capital, definitivamente, no es una tarea fácil. En este sentido, y para concluir, podemos apreciar que tanto los procesos de archivo, documentación y comercialización de lo temporal como la transformación del carácter efímero del *performance* en una estructura *duracional* (integrado a las necesidades de las instituciones del arte), podríamos entenderlos como mecanismos culturales que han facilitado una capitalización de lo efímero.

¹⁶ En el texto original: «The human doesn't traditionally exist in this environment - the climatic conditions in the room are designed for artifacts, not for bodies. The temperature of the museum is never adapted to the needs of people, and even less to the naked body that has to spend hours and hours working/acting there. [...] The body is still marginalized with respect to the object. There is a new interest, yes, but it seems also to come from marketing departments trying to shape new forms of visitors consuming within museums... Regarding the body, everything still depends on sacrifice! Body sacrifice!»

¹⁷ En relación con este aspecto aconsejamos la lectura de: Shalson, L. (2012). On Duration and Multiplicity. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 17 (5), 98-106.

Bibliografía

- Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28(3), pp. 1-10.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. México D.F., México: Itaca.
- Bergson, H. (1998). *Creative Evolution*. Nueva York, EE.UU.: Henry Holt and Company.
- Calonje, T. (Ed.) (2014). *Live Forever. Collecting Live Art*. Londres, Reino Unido: Koenig Books.
- Davis, B. (2009). *Lost in Miami*. Disponible en: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/lost-in-miami12-11-09.asp> [visitado el 23-10-2017].
- Golberg, R. (2001). *Performance Art*. Barcelona, España: Destino.
- Groys, B. (2008). *Art Power*. Londres, Reino Unido: The MIT Press.
- Hantelmann, D. von (2010). *How to Do Things with Art*. Zurich, Suiza: JRP Ringier.
- Heathfield, A., y Hsieh, T. (2009). *Out of Now. The lifeworks of Tehching Hsieh*. Londres, Reino Unido: Life Art Development Agency.
- Jones, A. (2011). Performance Art: Live or Dead. *Art Journal*, 70(3), pp. 33-38.
- Jones, A., y Heathfield, A. (Eds.) (2012). *Perform Repeat Record. Live Art in History*. Bristol, Reino Unido: Intellect and Live Art Development Agency.
- Klein, I. (1961). *Manifiesto del Hotel Chelsea*. Disponible en: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Manifiesto__del__Hotel__Chelsea_\(7422\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Manifiesto__del__Hotel__Chelsea_(7422).pdf) [visitado el 28-10-2017].
- Lafont, Isabel (2010). *Ironía gruesa contra la recesión*. Disponible en: https://elpais.com/diario/2010/02/11/tendencias/1265842801_850215.html [visitado el 23-10-2017].
- Lütticken, S. (2006). *Secret Publicity: Essays on Contemporary Art*. Rotterdam, Países Bajos: NAI Publishers.
- Lyotard, J. F. (1998). *Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Manatíal.
- Melgares, M. A. (2014). «Durational Performance in time 2.0.». En *Paradox. Fine Art practice, research and education across Europe (487-496)*. Granada, España-Nueva York, EE.UU.: Down Hill Publishing y Editorial Universidad de Granada.
- Morgan, R. C. (2010). Thoughts on the Re-Performance, Experience, and Archivism. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol(96), pp. 1-15.
- Phelan, Peggy (1996). *Unmarket. The politics of performance*. Londres: Routledge.
- Shalson, L. (2012). On Duration and Multiplicity. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 17(5), pp. 98-106.
- Spangberg, M. (2012). *New kids of art*. Disponible en: <https://spangbergianism.wordpress.com/2012/09/21/new-kinds-of-art/#comments> [visitado el 02-11-2017].

PRÁCTICAS DE RE-TRAZAMIENTO: ARTE PIRATA, LO POLÍTICO Y OTRAS CIUDADES

Carlos García Sánchez

Investigador doctoral, Universidad de Granada

carlos.garcia1.sanchez@gmail.com

Recibido: 26/10/2017 | Aceptado: 16/03/2018

RE-TRACEMENT PRACTICES: PIRATE ART, THE POLITICAL AND OTHER CITIES

ABSTRACT: The proposal that will be put forward under the term re-tracing practices will try to assume Jean-Luc Nancy's theses suggesting a departure from all traditional politics, that is, from the political understood as the ultimate foundation. This article will attempt to establish a relationship between Nancy's approach to the political realm, as well as his writings regarding the city, and the recognition of concrete practices that also accept what is political as something alive and not conditioned by fundamentals. In this way, art can be defined as a practice in which these two forms converge, and so it can be said that certain artistic approaches —those that are marginal, on the peripheries and which often occur in silence and parallel to the legitimating institutions— are concrete practices that interrupt, re-trace and produce *another city*.

KEYWORDS: re-tracement, politics, city, Jean-Luc Nancy

RESUMEN: La propuesta que aquí se seguirá bajo el término prácticas de re-trazamiento intentará asumir las tesis de Jean-Luc Nancy que sugieren una salida de toda política tradicional, de lo político entendido como fundamento último. Lo que se intentará hacer será integrar el planteamiento de Nancy sobre lo político, en tanto que retirada o re-trazamiento —el cual puede verse como una posición de carácter crítico-ontológico—, y sus escritos sobre la ciudad, con el reconocimiento de prácticas concretas que también asumen lo político como algo vivo y no condicionado por fundamentos últimos. De esta manera, el arte podrá acotarse un conjunto de prácticas en el que estas dos formas confluyen, y por lo cual se podrá decir que las prácticas artísticas —marginales, las de las periferias, que ocurren muchas veces en silencio y en paralelo a las instituciones legitimadoras— son prácticas concretas que interrumpen, re-trazan y producen otra ciudad.

PALABRAS CLAVE: re-trazamiento, política, ciudad, Jean-Luc Nancy



«Los animales urbanos en soberbias manadas levantan el polvo infinito de un nuevo comienzo del mundo».

Jean-Luc Nancy

La ciudad como obra

La ciudad, en su sentido restringido, está determinada por su espacialidad física y social: se reduce a ser objeto de estudio y, también, objeto de un hacer o un poner en marcha. El urbanismo, surgido a finales del siglo XIX con el propósito de organizar la ciudad y hacerla más productiva, podría dar cuenta de su doble objetivación. Así, puede comprenderse que la ciudad sea el resultado de una política que ajusta su modo de ser a principios y razones, ya sean estéticas, sociales o económicas, y que al mismo tiempo se consigna a la perpetuidad de las grandes significaciones, las cuales le otorgan ese rasgo de ser inteligible. Por eso, la ciudad como obra –la *cité* o ciudad real (*royal*), como la llamará Nancy (2013), contraponiéndola con la *ville*– sea de un pensamiento, una mirada, un poder, pues se trata de una unidad de sentido que es organizada y que a su vez funciona para organizar el *sentido*.

Por un lado, la ciudad organizada, entendida como obra, significa que puede ser interpretada, proyectada y reducida a ciertos datos y valores y, por otro, que estos valores determinen su ser en tanto que una totalidad teleológica presumiblemente definida. Y quizás pueda decirse que esto último sólo sea una visión mecanicista que contemple la ciudad bajo la metáfora de ser un artefacto impulsado por la tecnología, como una unidad que opera a la perfección si se siguen ciertas leyes y ciertos patrones. Pero, a pesar de ser reemplazada por otros enfoques (García Vázquez, 2016) que la han considerado un ser viviente, una unidad orgánica, un ecosistema o una red de redes, la ciudad ha seguido siendo asumida como una entidad programable y, del mismo modo que la política, como un espacio representado que provee valores y ofrece una significación y destino, sólo que ahora se rige bajo otras leyes y principios, quizás, más sofisticados o abstractos. Sin embargo, sea cual fuere la forma de concebirla, lo que se sobreentiende en todas estas concepciones, como bien subrayó Rapoport (1977:27), es que necesariamente toda organización espacial se rige por normas y propósitos específicos que intentan dotar de coherencia y sentido tanto a las prácticas como a los usos de los espacios. Es por eso que, a pesar de que las megalópolis contemporáneas –en las que no se puede hallar un centro sino múltiples centros al igual que periferias– crezcan de forma azarosa, casi como manchas de aceite, y de que se piense en ellas como *collages* de diseños urbanos carentes de unidad, como una mezcla extraña entre ideas y fantasías que terminan rozando la realidad, construyéndola y organizándola, como lo entendía Colin Rowe (1981:9), y por más amorfas y descomunales, por más descentralizadas y fragmentadas que nos parezcan las grandes ciudades de nuestros días, siguen siendo obras: la obra del capital, de toda una lógica económica-política¹ en la que, de algún modo, como lo pretendió el barón Haussmann con el París de mitades del siglo XIX, continúa pensándose que el orden urbano expresa un orden cívico y ético.

Teniendo esto en cuenta, puede afirmarse que de hecho se da un condicionamiento de las formas de vida y de relación, y que las políticas económicas y sociales exigen convertir

o reducir los espacios públicos en espacios de consumo –o quizás el espacio público surgió como espacio de consumo–, y que estas prácticas atraviesan al ser humano y lo hacen ser de un mismo modo o al menos pretenden su unidimensionalidad disfrazándola dentro de un ambiente democratizante. De ser así, tal reduccionismo determinaría los modos de subjetivación del ser humano y a su vez de la ciudad, cuestiones que habría que «interrumpir», o al menos ese es el desafío de las prácticas artísticas marginales, como se intentará ver más adelante.

Pero si se hacen estas pequeñas acotaciones es con el propósito de poder ver una cuestión: la ciudad como obra. Y esta cuestión sólo plantea una visión de la ciudad en tanto que operación o cálculo, casi aritmético, pues la ciudad, desde el urbanismo, la historia o la sociología se traduce en consumación de un sentido restringido y previamente dado, pues toda organización espacial necesariamente es normativa y funciona para normalizar la vida, y como señalaría Lefebvre (2014), criticando la supuesta asepsia ideológica de los arquitectos y diseñadores urbanos, todo espacio social representa el orden de fines que lo ha concebido, produciendo ciertos tipos de prácticas espaciales. Con lo cual, se afirma que existe una correlación entre política y ciudad como obra: trazan el mismo movimiento. Pero ¿cómo?

Si para Nancy (2009) la democracia moderna y liberal no ha podido romper con el sesgo teológico y teocrático que la articula como el mandato de una voluntad unificadora bajo la cual se integra lo común –sólo es la expresión de una religión civil que ha humanizado lo divino–, la ciudad moderna puede significarse como templo de esa religión civil y por lo cual sólo se percibiría como un dominio más de la sociedad moderna en la que la «comunidad» es un fantasma. Ahora, que «la comunidad sea el fantasma ya “perdido” para siempre de la sociedad, que por definición es urbana y citadina» (Nancy, 2013:12), indica dos cuestiones: i) que la comunidad sigue tratándose como una esencia, un absoluto, y que dentro de la sociedad –*Gesellschaft*– esa común-unió se asume como la nostalgia de lo perdido o como lo que está por venir y consumarse; y, por tanto, ii) evidencia que en la sociedad citadina, atomizada e individualizada, la «comunidad» no se plantea como una cuestión del *nosotros*, sino que se construye como una operación que tiende a su consumación. En ese sentido, como Nancy apunta (2013:13), tanto la ciudad como su sociedad permanecen como mito: subsisten como representación, proyección, o como el espectáculo que la civilización intenta darse de sí misma o de su propia pérdida.

¹ Sólo por poner un ejemplo: desde hace casi veinte años ha cobrado fuerza la necesidad de construir «ciudades creativas» (Florida, 2009), lo cual se traduce en la planificación de las ciudades a partir de dos principios, fomentar la creatividad humana y la generación de riqueza, ya que se considera a la creatividad humana como el recurso económico definitivo. A partir de aquí lo que ha comenzado es la mercantilización de las ciudades, éstas empiezan a planificarse con el fin de competir y así poder atraer más capital humano, el cual se traduce en desarrollo. Por eso no es de extrañar que las apuestas de ciudades por el turismo, por la ecología o por profesionales de ciertas ramas sólo sea una cuestión de marketing, y que las ciudades se publiciten y se vendan del mismo modo que cualquier producto comercial. Aunque esto parezca un hecho anecdótico, no lo es. Este modelo de lo que debe ser una ciudad se ha instalado fuertemente en los últimos años. Se ha convertido en un modelo que muchos alcaldes y ayuntamientos de diferentes partes del mundo han tomado como bandera. A tal grado ha llegado esto que existe una fundación que funciona como *think tank*, que se encarga de llevar un ranking que determina qué ciudades cumplen con estos principios y que a la par ofrece asesoría para el desarrollo de las ciudades.

Sólo así puede concebirse que la ciudad moderna se entienda a través de reduccionismos morfológicos y cuantitativos; que se comprenda solamente como un conjunto de calles, avenidas, espacios comerciales, sociales y culturales, plazas públicas, monumentos, rasgos arquitectónicos específicos; que se la piense a través de una historia, de una idea de civilización. Pero también puede comprenderse como el reflejo de todo un sistema de pensamiento anclado en la unidad y la identidad, el cual se pone en marcha y se articula a la par de la política, asumiendo que todas esas formas y contenidos materiales y simbólicos que guarda la ciudad constituyen los rasgos (memoria, inconsciente colectivo, etc.) de lo común. Y así, como señalará Nancy, la ciudad se regularía bajo dos principios, uno de razón y otro de identidad, que exigirían «la voluntad de formar una razón común que sea al mismo tiempo razón en el sentido de fundamento, de principio primero y de legitimación, y de razón en el sentido matemático de ley y proporción y/o de progresión en un conjunto o en una serie de elementos discretos que esta ley ordena» (Nancy, 2013:56). Y estos principios determinarían el ser de la ciudad como una unidad orgánica, lo cual marca una relación: la ciudad se emparenta con una totalidad orgánica en la medida en que ambas son pensadas bajo «la ley general de instrumentación cuya co-operación produce y sostiene el todo en cuanto forma y razón» (Nancy, 2001:140).

Para Nancy, Le Corbusier será el testimonio de esta visión –la de una unidad orgánica– sobre la ciudad; la visión de la «aglomeración que se supone sublima en ella, por su propia operación, el simple reagrupamiento o el conglomerado, para hacer surgir de ella la comunidad» (Nancy, 2013:62). Se trataría, entonces, de una entidad absoluta que organiza y modela esa aglomeración de individuos que la componen. Con ello, toda ciudad moderna operaría como un conjunto de seres, individuos, que, en su interconexión, producirían una edificación física y espiritual, la cual se consideraría como la comunidad. Así, la ciudad en tanto que obra sería el recipiente de esa comunidad: ella sería el motor y su expresión; la ciudad y la comunidad se asumirían como un proyecto que efectúa su esencia por sí y en sí misma. De este modo, la ciudad se contempla como un ser teleológico que persigue su acabamiento, y en ese proceso también puede decirse que asume la comunidad y lo político del mismo modo: ambos se cristalizan en una política que organiza y hace funcionar como una totalidad al cuerpo social; la ciudad sería el espacio de comunión y su organización, disposición y ordenamiento constituirían su meta.

La obra de la ciudad sería la de la exaltación, la del homenaje; el emplazamiento donde se consuman y emergen los baluartes de una religión civil: sus símbolos institucionales. Así, la ciudad se convierte en la obra misma de toda una institución, en el monumento por excelencia tanto del pensamiento como de un poder político como económico, el cual intentaría, como bien apunta Manuel Delgado (2001:17), fetichizar el espacio para dar la espalda a las repeticiones y a las diferencias de la vida cotidiana y poder consumarse y exaltarse como símbolo triunfal de una historia, de una identidad colosal.

Sin embargo, como dejará ver Nancy, la ciudad vive en una tensión de ser al mismo tiempo obra y algo más: aquello que la *dis-loc*a y la transgrede, que la *re-traza* y la aleja de sí misma.

La ciudad que se retira de la obra

«La ciudad no siempre fue, no siempre será, tal vez ya no sea» (Nancy, 2013:9). A lo mejor en estas palabras puede condensarse la otra cara de la ciudad, la inaprehensible, la *otra* ciudad, la extática, la que transita, la que se aleja de la obra; esa que ya no es ni su proyección ni su determinación, tampoco su narración o el conjunto de sus relatos; ella retirándose de su soberanía, de su monumentalidad. ¿Pero qué indica que se *retira*?

Para Nancy y Lacoue-Labarthe (2000:41), la *retirada* tiene una doble acepción. Por un lado, expresa una determinación ontológica, la cual intenta enfatizar, en el caso de su artículo, la forma propia de lo *político* en tanto que dinámica permanente que excede todo orden de fines y, por otro, se asume como un método teórico-deconstructivo que pretende sustraerse de todo pensamiento sobre lo político fundado en la unidad y lo absoluto. De esta manera, la ciudad que se retira apunta a una caracterización ontológica de ella como ser en tránsito, como un ser que se actualiza y fractura permanentemente sus límites, pues no se concibe como una unidad absoluta, y al mismo tiempo la *retirada* se entiende como una necesidad de «interrumpir» el conjunto complejo (eco-socio-técnico-cultural) que designa a la ciudad moderna, es decir, pensarla y entenderla fuera de la obra en la que tradicionalmente se ha consumado.

Para ver esto más claro habría que señalar que, para Nancy, toda obra, en el instante de su conclusión, ya estaría abandonada en su límite, el cual trazaría y *re-trazaría* constantemente. Ahora, *este estar sobre el límite*, así como su dinámica de *re-trazamiento*, no puede ser objeto de voluntad ni de una política ni de una comunidad, entendida ésta como comunión, ya que ese límite no es ningún lugar sino la *dis-locación* y partición (*partage*) de los lugares (Nancy, 2001:136-137). Con esto se apunta a que la obra no es solamente la operación de una totalidad como medio y fin, sino algo más, un todo de singularidades articuladas, mas no organizadas (Nancy, 2001:140).

Si trasladamos esto mismo a la ciudad, podemos ver la tensión implícita que marcará los escritos de Nancy. Por un lado, la ciudad como obra concluiría en la operación de sus fines, en este caso, en la voluntad de una política, de una historia, de una significación de ella misma, en fin, en todas esas condiciones que la reducen a un conjunto eco-socio-técnico-cultural. Pero, por otro lado, partiendo de una ontología de la *actualidad* y de la imposibilidad de lo absoluto, como piensa Nancy, dentro y fuera de ella crecería o se ensancharía ese límite –originario– donde la singularidad adviene y se *retira* y por lo cual se mantiene en suspenso su identidad. La ciudad así entendida también sería límite en la medida en que se la conciba como ese espacio, ese entre, de articulación de la «comunidad» o como la posibilidad de un *ser-juntos*².

—

² Aquí se intenta aludir a dos cuestiones: la definición de «comunidad» como presencia de un *ser-juntos* cuya inmanencia es imposible (Nancy, 1986:147) y, seguido de esto, que la «comunidad», en tanto que *desobrada*, es «resistencia infinita» que rehúye de toda política que pretenda acabarla (*Ibid.*:148.). Estos mismos rasgos que se dicen de la «comunidad» pueden extenderse a la ciudad, entendida como la presencia o efectividad de un *ser-juntos*. En eso consistirá el arte de la ciudad según Nancy.

De este modo, la tensión entre ciudad moderna –imperial, santa, real– y la ciudad que se aleja de ella prevalecería como rasgo característico de las megalópolis contemporáneas. Por un lado, serían ciudades *de y en funciones*, donde la vida se organiza y ordena, y al mismo tiempo el espacio de la copresencia y la coexistencia (Nancy, 2013:12), donde emerge la infinitud de sentidos.

Para ver mejor esto pensemos en la guía de una ciudad, por ejemplo. Los datos, comentarios y recomendaciones ofrecen un panorama, una visión general de ella: constituyen la guía de la obra, de su civilidad y tradición. Comúnmente se piensa que al seguir sus instrucciones uno puede *conocer* lo que es la ciudad: hay que visitar museos, monumentos, recorrer las rutas históricas destacadas, etc. Sin embargo, si uno se enfrenta así a ella, olvida lo que queda fuera de la obra, de la historia, de su conservación, de su sentido y relato (se olvida de lo que verdaderamente la produce), pues no se arroja a su vorágine, a su delirio: no se *expone* a ella. Por eso, es difícil pensar en el turismo al margen de la obra, ya que éste pertenece a ella, vive de ella. Por eso, una ciudad sí puede ser ese territorio delimitado y cercado, eso que hay que visitar, pero al mismo tiempo es todo lo *otro* que existe y la desconfigura: la multiplicidad de sus sentidos, lo que «comunica» e «interrumpe», lo que la hace ser, de algún modo, una insurrección o «resistencia infinita».

Ante esto se puede considerar que la ciudad –esa que se produce y se extasía, la ciudad que no es sujeto determinado sino más bien escindido– sólo puede entenderse como un lugar de *dis-locación*, un lugar de «comunicación»; el sitio donde se anuncia, y ella misma sería testigo y acto, la imposibilidad de lo absoluto.

La ciudad concebida de este modo deja de ser un *en-sí misma* o *para-sí misma*; deja de ser una unidad histórico-cultural definida por sus instituciones, organismos gubernamentales, por su arquitectura, planos urbanísticos, por sus guías y tradiciones. A diferencia de esto, la ciudad, al igual que la «comunidad», que el *yo*, para Nancy, consistiría en un ser que nace y muere constantemente, el cual no es un organismo compuesto de partículas –de pequeñas entidades absolutas–, sino más bien se convierte en la articulación de la infinitud de sus posibilidades y ésta sería la verdad que *comunica*. Y esa verdad sería la ruptura o escisión del *yo*, de su identidad, de su obra, que es sólo posible en su exposición, en *ser-con*³. Por eso puede decirse que para Nancy la ciudad será entendida como un ser singular-plural: un ser siempre *fuera-de-sí*; un «lugar de comunicación» o de «partición», nunca de fusión o comunión.

Es esta dimensión ontológica –la de la relación, la del *ser-con*– la que lleva a Nancy a considerar que la ciudad está desconectada de su territorio, de la tierra en general, pues su producción, su formación y apertura no están marcadas

3 Para Nancy, la preposición *con* señala la contigüidad, la proximidad que abre una co-existencia. Por eso se entiende que toda existencia es necesariamente co-existencia. Por lo cual, este *con* no tiene que ser entendido de modo categorial, sino más bien existencial, en el sentido de ser una cualidad constitutiva y originaria (Nancy, 2011b:21). El *con* señala una relación, una exposición que no se ordena según la lógica de lo uno, ni la lógica de la identidad, ni la lógica del vínculo-comunión del uno con el otro (Nancy, 2011b:14).

por sus planos urbanísticos ni por sus rasgos arquitectónicos, sino más bien por un desacoplamiento que crea nuevos espacios –en el sentido *heideggeriano* del término en el que el espacio no se representa, sino más bien se produce, pues la espacialidad del *Dasein* es la condición de posibilidad del espacio (Heidegger, 2007)–. Esta apertura, su espaciamiento, es su estado puro, por lo cual se entiende que jamás pueda desembocar en una significación, ya que «ella es verdaderamente la invención del modo infinito de circulación del sentido» (Nancy, 2013:113); precisamente ese sentido es el que «no concluye nuestras existencias, que no las subsume en una significación, sino que simplemente las abre a sí mismas, y por ende, también unas a otras» (Nancy, 2009:36).

A lo mejor a partir de aquí podríamos acercarnos más a una visión democrática de la ciudad o a la ciudad como democracia, esto si consideramos el término desde el punto de vista de Nancy: como renuncia a toda «identificación mayor», a un Padre, un Dios, una Nación, una Ciudad (*cité*), o como lo que depone «la asunción de figuración de un destino, de una verdad de lo común» (Nancy, 2009:49). Se dice entonces una *ciudad-democracia* justamente como punto de salida y de llegada, de repartición del sentido: «Tal es en efecto el *sentido* de la ciudad: un sentido en estado puro, es decir, según la pura remisión de uno al otro, sin desembocar en una significación» (Nancy, 2011a:113).

Al igual que la democracia no es política para Nancy (Nancy, 2009:51), en la medida en que no es un orden político ni régimen de sentido o figuración de un destino, la ciudad también sobrepasaría los términos y territorios de la política. Así, la ciudad sólo sería la cuestión de lo *político* en tanto que retirada: se trataría del mismo movimiento inconmensurable e infinito. La ciudad sería esa alteridad siempre transformable, siempre continuada y siempre renovada: la ciudad viviría en un movimiento de apertura y expansión (Nancy, 2013:80-97), en un exilio y asilo permanente, en un afuera infinito. Así, la ciudad que se retira de la obra es la que acontece.

Precisamente esto último nos permite subrayar una idea que se ha querido mostrar a lo largo de estas líneas: la producción de la ciudad no está determinada por su ensanchamiento urbanístico. Que una ciudad se extienda tanto hasta ir «comiéndose» pueblos y otros municipios no significa que se produzca; sólo enfatiza su expansión como obra (económico-política): el ir más allá de ciertos límites geográficos bajo la persecución de un orden de fines. En esto ha consistido la expansión de las ciudades contemporáneas, lo que las ha convertido en megalópolis; la consecuencia de un mismo proceso lógico: el de la política o lo *político* como absoluto –jerarquización, racionalización, organización de la existencia común, etc.– y la mercantilización de los espacios. Esta extralimitación geográfica, incluso su multifocalidad o pluralidad de centros, sólo describiría la expansión de su finalidad como obra. Con esto el espacio urbano se convierte en una ramificación de una política económica, de una ideología. Así, el problema de la expansión de las ciudades se traduciría en el problema de la *re-significación* o de la dialéctica que demanda sentido y requiere una y otra vez una refundación (política) con pretensiones absolutas. Aquí –y la ciudad como obra lo atestigua y ejemplifica– la

refundación puede entenderse como una reorientación de la *direccionalidad*: nuevamente se convierte en religión-civil y, en el caso de la ciudad, en su templo, con lo cual, ambas –ciudad y política– devienen en una gestión interesada del mundo.

La organización jerarquizada de las ciudades y sus espacios puede servir como un ejemplo del propio modelo de democracia representativa y liberal que aglutina la multiplicidad dentro de un orden de sentido. Pero mientras más fuerte y estructurada sea la obra, más digresión e insurgencia emerge como respuesta. Las contradicciones de las megalópolis, sus grandes injusticias y jerarquizaciones del espacio y de lo social, marcan de antemano la posibilidad de prácticas que asaltan los espacios en sí mismos representados y condicionados; prácticas que actúan en paralelo a las instituciones y que recrean o *re-trazan* la ciudad de otra manera porque se juegan en el límite de su obra, de su historia, de su unidad.

Prácticas y re-trazamientos: espacio público y la producción de la ciudad

Henri Lefebvre (2014:83) describe muy bien cómo a partir de la segunda mitad del siglo XX, tras la consolidación de los Estados a escala mundial, se han impuesto medidas de organización «racional» y homogeneidad de los espacios urbanos. Para él, el Estado moderno (el cual necesariamente hay que pensarlo bajo un marco económico capitalista) se impone como centro estable, como fin y sentido de la historia, que se constituye como una superestructura codificada, la cual «fija el alfabeto y el lenguaje de la ciudad» (Lefebvre, 2014:106). De este modo se seguiría que esta superestructura (Estado-capitalismo) devenida en código, en ideología, es el marco que determina y constriñe los espacios y las prácticas de las ciudades. Aún así, reconoce agudamente la contraparte de este movimiento, pues esta planificación y programación racionalizadora suscita contestación: «la violencia subversiva responde a la violencia del poder» (Lefebvre, 2014:83). La tensión palpita entre la apariencia de la normalización y la ruptura e interrupción de estos espacios. Pero ¿cómo se articulan estas prácticas y qué sentidos tienen?

Nancy, a diferencia de Lefebvre, asume esta tensión en su dimensión ontológica-existencial, lo cual tiene una consecuencia a la hora de responder por dónde emprender una salida. Cree imprescindible una práctica teórica como forma de dismantelamiento y crítica de los sistemas hegemónicos, como lo será para él la propia tradición –institución– del pensamiento occidental. Esto plantearía que para sustraerse de la ciudad moderna (que aquí podría emparentarse con la superestructura que conforman el Estado y el capitalismo, según Lefebvre) lo primero sería *re-trazar*, deconstruyendo los principios que la hacen posible. Nancy entiende que lo que sostiene a la ciudad –su civilidad, soberanía, el ser templo de una religión civil– son fundamentos teológicos y metafísicos que la han presupuesto, al igual que al ser, lo político o la comunidad, como una unidad absoluta; y es justo ahí, en sus cimientos teórico-fundacionales, donde habría que empezar para poder pensar y crear otros mundos.

A diferencia de esta postura, Lefebvre asumirá la tensión y la crítica desde una dimensión material. Para él, el espacio (social) es un producto (social). Con esto lo que se afirma es que el espacio social –más allá de su abstracción o subjetivación–, a partir del crecimiento y expansión de las ciudades modernas, ha adquirido los rasgos del modo de producción actual (Lefebvre, 2014:86), y esto, como agudamente ha señalado Manuel Delgado (2011), ha supuesto que el espacio público se haya mercantilizado y efectuado como ideología. Pero entonces ¿dónde se articula una respuesta? ¿Dónde está la *praxis*?

Dentro del estudio de Lefebvre no hallaremos de forma explícita una. Su trabajo constituye un análisis crítico-co-descriptivo que, al igual que en Nancy, está guiado por una necesidad (que, a lo mejor, Mayo del 68 pudo haber agudizado) de sustraerse de la obra política, de su instrumentalización de lo social –de lo común– y de sus fines. Sin embargo, hay algo que sí puede plantearse como respuesta a partir de Lefebvre: si las prácticas sociales están determinadas, representadas y condicionadas espacialmente, entonces, necesariamente es desde ahí, desde el espacio (social) y sus prácticas, desde donde se articularían las respuestas; es decir, para cambiar los modos de vida habrá que producir nuevos espacios. Pero entonces ¿cómo incidir y transformar los espacios?, ¿cómo *re-trazar* el espacio dominado, monopolizado y jerarquizado más allá de la deconstrucción teórica?, ¿cómo imaginar nuevos espacios de representación?

Esto nos conduce a las prácticas que *re-trazan* los espacios de la ciudad en tanto que obra. Pues si la ciudad se desobra es gracias a estas prácticas que la interrumpen y la extralimitan. Llegados a este punto se podría hablar de un sinfín de prácticas que se mueven en el interior de las ciudades, que se articulan en paralelo y que surgen como respuesta a la normalización e institucionalización que restringe y produce los espacios mal llamados públicos. En gran medida, todas estas explosiones o irrupciones vecinales, sociales y artísticas pueden expresarse como prácticas que intentan *re-trazar* los propios modos de vida y relación impuestos por una finalidad política. Precisamente esta característica es la que permite entender a estas prácticas como una experimentación real y efectiva que se *retira* de las pretensiones absolutas sobre lo político.

Si pensamos en esas prácticas que Guattari (2006) denomina «micropolíticas», lo que se evidencia es el *re-trazo* y la *retirada*, en este caso, de la democracia teológica, representativa y jerarquizada. Aunque se sepa o no, lo que se intenta en todas estas explosiones –por decirlo con Nancy– es abrir la democracia a su sentido infinito y asumir lo político no como programa, sino como una tarea constante de la cual se participa, se está en contacto y no se mira desde la lejanía.

Pero aquí, al margen de los movimientos sociales, lo que se intenta es ver las prácticas artísticas que *re-producen* o *re-trazan* el espacio urbano y cómo lo hacen. Con esto no sólo se pretende enfatizar el situacionismo, el nuevo arte público surgido en los setenta y detonado en los noventa, o restringir estas prácticas a las actividades semióticas que han pretendido subvertir los discursos hegemónicos a

través del uso de herramientas publicitarias, como lo han hecho las *guerrilla girls* o Martha Rosler, o incluso hacer una apología de los principios de la ilegalidad del *street art*⁴. Aunque todas estas prácticas que proliferan en los márgenes sean impugnaciones de los espacios e interrupciones de las instituciones legitimadoras, la pregunta aquí no se restringe a ellas, sino al espacio (tanto ontológico como material) que abren y producen este tipo de prácticas concretas.

Al menos desde los años setenta se ha asumido, en mayor o menor medida, que las prácticas artísticas ligadas a la lucha política intentan responder a la pregunta de hasta qué punto nuestra experiencia contemporánea de la realidad está condicionada y conformada por los medios de comunicación y los discursos hegemónicos. Evidentemente, más allá de las respuestas y dispositivos artísticos que responden a esta cuestión, muchas de las prácticas de este llamaAquí, el término «subversión» pudiera alcanzar un sentido bastante amplio, pues en primera instancia podría acotarse en su registro más semiótico, identificando a las prácticas artísticas que asumen estos principios como subversiones de los códigos culturales o como contrapartidas y crítica de los discursos hegemónicos de representación de la realidad. Pero también, la «subversión» puede considerarse desde la propia praxis, emparentándose más con dinámicas de resistencia, con un conjunto de prácticas micropolíticas de redes, con dinámicas inacabadas y performativas que requieren de infinidad de actores. Así, a la pregunta anterior podría añadirse un factor relevante que la reformularía: hasta qué punto ya no sólo los discursos hegemónicos y los medios de comunicación, sino también las ciudades que habitamos son espacios creados y diseñados por una misma lógica que intenta perpetuarse condicionando y determinando nuestros modos de relación y de existencia. De este modo, se apreciaría que la ciudad y sus espacios constituyen prácticas determinadas para fines concretos y que, como señalaría Manuel Delgado (2011) o Henri Lefebvre (2014), el espacio público no es neutro, ya que está cargado ideológicamente. De este modo, las respuestas que surgen no sólo se asumirían desde un punto de vista simbólico, sino también como crítica de la representación y como transposición y dislocación de los espacios públicos.

Sin embargo, quedaría una cuestión pendiente: si el arte crítico, es decir, el arte como subversión de códigos culturales, –como Lucy Lippard (2001) señala, abogando por la necesidad de un nuevo arte público– ha sucumbido ante lo que se oponía y el propio mercado y sistema dominante lo ha engullido, pues la crítica de la representación se

ha vuelto una nueva presentación del sistema, entonces parecería necesario articular una nueva «revolución» que vaya más allá de los límites institucionales. La cuestión de esta nueva reformulación del arte como subversión, de esta «revolución», no sólo pasaría por una transgresión de las propias obras e instituciones o por una reforma interna que se replanteé la propia participación y acciones artísticas, sino lo que requeriría sería asumir la práctica artística desde nuevos presupuestos sobre lo político (presupuestos necesariamente ontológicos) que conciban la relevancia de la transformación, transgresión e impugnación del espacio y, por supuesto, de las subjetividades.

Digo esto por una simple razón: no se puede reducir el arte y lo político a la acción directa, a la protesta pública, pues todo pasa por la creación de nuevos modos de percepción y de relación. Es por eso que el vínculo entre el arte y lo político es más estrecho y transversal. Del mismo modo que se puede criticar la insuficiencia del arte del código por haber sido engullida por el mercado del arte, también se podría aplicar a la acción directa y a la protesta, ya que se asumen como proyectos o modelos donde la acción político-artística se concibe como un programa de fines que intentan contraponerse a otro orden de fines; con esto lo que se manifiesta es que esos programas se plantean como un ser teleológico que intenta consumarse por sí y para sí mismo, con lo cual, la acción artístico-política se piensa como un absoluto, como un ser delimitado. Es en este sentido en el que se señala que es necesario replantear las prácticas artísticas a partir de otros presupuestos ontológicos sobre lo político. Sin embargo, con esto no se niegan sus virtudes y sus hazañas, sino simplemente se intenta ir un poco más allá de hallar un *sentido* al arte político, ya sea como crítica, deconstrucción o protesta. Y este ir más allá implica no sólo centrarse en acciones propiamente «artísticas» llevadas a cabo por una intención concreta, sino más bien en la articulación de un sinfín de prácticas cotidianas, mayoritariamente marginales y desapercibidas, que en su conjunto alteran el orden y los límites de los espacios urbanos y, por tanto, *re-trazan* y *producen* la ciudad de otra manera. En eso consistiría la transversalidad de lo político, entendido como el verdadero espacio público: carece de orden y fines; siempre es la ruptura de un límite, al igual que el arte, se trata de una finalidad sin fin, de una insurrección infinita que necesariamente interrumpe las significaciones unidimensionales e identitarias.

Arte, utopía y piratas

Hace más de una década que Yves Michaud (2007) supo ver que en una sociedad productora de experiencias estéticas, en la que «la belleza está por todas partes», el arte tenía que luchar con la producción industrial de bienes culturales. El panorama resultaba desolador, anunciaba nuevamente con otro cariz, mucho después de Danto, un nuevo apocalipsis del arte o, al menos, de su régimen como objeto. Porque ahora, decía Michaud, el arte tenía que ganar espacio en un terreno inmaterial, simbólico, en la raíz de las sociedades de consumo; terreno resbaladizo en el que fácilmente se podía confundir un producto vacío y servil a las necesidades del mercado con una obra de arte. ¡Vaya dilema!

⁴ El artista urbano mexicano Argeo Mondragón, aka Sero, en una conversación que mantuvimos debajo de un puente en un puesto de tacos de la Ciudad de México, decía que una de las cuestiones más relevantes del *street art* era haber transgredido el paradigma del concepto o de lo conceptual en el arte y haber puesto como principio la ilegalidad. Defendía que en eso consistía la importancia de las acciones del *street art*: en la ruptura de las instituciones y de la propiedad privada e intelectual, en transgredir literalmente las normas. A carcajadas afirmaba que eso era lo que muchos teóricos y gente del mundo del arte no habían entendido, y por lo cual se podía hablar de Banksy como el nuevo Picasso (Mondragón: 2015). También es importante señalar los espacios secuenciales en los que en la actualidad este artista trabaja en la Ciudad de México y en otras partes del mundo, como podrían ser sus ilustraciones de *Los cantos de Maldoror*, en los muros de diferentes ciudades, o también sus intervenciones en el edificio de Radio UNAM y en el Centro Cultural España.

A lo mejor –puede ser planteado como hipótesis–, el arte ha desaparecido, se ha evaporado en el mercado o transmutado en la etérea unidad arte-mercancía. Si esto ha sucedido, realmente no importa. Lo que verdaderamente interesa son las utopías y heterotopías de las prácticas artísticas.

Desde el nacimiento de las vanguardias, independientemente de los caminos que cada una de ellas fue tomando –como por ejemplo, paradójicamente, ser engullidas por el mercado–, hubo una tendencia clara a ir en contra de la institución del arte como tal. Las prácticas artísticas se independizaron, se fueron consolidando como herramientas de autoexpresión movidas por una voluntad de emancipación, de subvertir la consciencia dominante y la experiencia normal. Como en la *Nueva Babilonia* de Constant, fue prevaleciendo la idea de explorar y crear nuevas islas estéticas, perceptivas, sociales... Las prácticas artísticas convencidas de remar a contracorriente sobre los márgenes de las sociedades, de las instituciones, de las ciudades, se convirtieron en hordas de piratas. Vida y arte comenzaron a rozarse, a solaparse, a actuar en paralelo, a ir por su cuenta. Y entre tanta descentralización y exploración, las prácticas artísticas comenzaron a socializarse y a situarse sobre el terreno; desde el constructivismo ruso, pasando por los grabados del Taller de Gráfica Popular de México, los *happenings*, hasta el arte subversivo y crítico de los 70 que explotó en las grandes ciudades norteamericanas se consideró verdaderamente la fuerza de las prácticas artísticas para construir nuevos mundos e incidir en la *experiencia pública*. Llegó el momento, como años más tarde el arte urbano demostraría, de asaltar los espacios. Aun así, en este proceso, no importa tanto la socialización, sino la expansión: el situarse sobre el núcleo de las ciudades y sus lugares.

Lucy Lippard es, quizás, una de las primeras personas que entendió la importancia del lugar como problema y soporte. Ella (Lippard, 2001) partió de la base de que la cultura apolítica y la ignorancia han dejado sin lugar a la gente; el terreno que se habita, en el que se anda, sólo aparece como vacío, sin memoria⁵. Abogaba por un nuevo arte público; una forma de situar las prácticas artísticas sobre los lugares y sus conflictos, al margen de las instituciones políticas y museísticas: llevar el arte a la vida cotidiana. Para romper con esta amnesia era imprescindible centrar la atención en el lugar y crear un *arte-sobre-el-lugar*, pues Lippard pensaba que el lugar es el recipiente de lo humano y, por lo tanto, sólo podríamos conocerlo cuando lo experimentamos y lo aprehendemos en su sentido histórico. El artista tenía que concebirse como «trabajador cultural», un trabajador que investiga visual y verbalmente el lugar: «como “visionarios”, los artistas deberían ser capaces de [...] hacernos conscientes de las relaciones ideológicas y las construcciones históricas que constituyen el lugar» (Lippard, 2001:70).

La acción artística colectiva que proponía, quizás por su carácter inacabado, por su intención de mostrarnos lo oculto y contradictorio tanto de nosotros como de los lugares que habitamos, escaparía por completo a la dinámica hege-

mónica del arte institucional. Pero ¿es así realmente? Para Lippard evidentemente lo era por una razón muy sencilla: el arte dejaba de ser elitista y comercializable. Pero ahora ¿son solamente «trabajadores del arte» los que pueden mostrar las relaciones ideológicas y las construcciones históricas que constituyen tanto al lugar como a nosotros? ¿Son sólo estos «trabajadores» los que pueden «interrumpir» o incluso pervertir los espacios mostrando sus tensiones y contradicciones, construyendo nuevos espacios y modos de relación? No necesariamente.

Las *free parties*, guiadas por los principios del TAZ (*Temporary Autonomous Zone*) sin pretenderlo, sin concebirse como una práctica de trabajadores del arte, se revelaban efectivamente como asentamientos y prácticas de «visionarios», en este caso visionarios *cyberpunks* experimentales, que al tomar y ocupar un lugar (una vieja fábrica, una iglesia, etc.) lo que hacían era poner en evidencia las contradicciones y construcciones ideológicas que atravesaban esos sitios. Puede debatirse que en este caso las *free parties* no se traten de prácticas artísticas; pero si se mencionan es sólo para intentar mostrar un trasfondo: que en las prácticas que *re-trazan* y producen la ciudad importa tanto su espacialidad, su ser en un espacio, como también su espaciamiento, es decir, el espacio, el mundo que abren. Y este mundo no es otro más que una impugnación y *dis-locación* de todo sistema, una revocación del sentido, pues se trata de aventuras y apuestas por imaginar y construir un espacio radicalmente diferente al que se habita. O como diría Marcuse (1978:81) respecto a los poemas de Mallarmé: «hacen añicos la experiencia cotidiana y anticipan un principio de realidad diferente», expresan una «conciencia de crisis».

Evidentemente, como Lippard muy bien enfatiza, el lugar es un punto de partida importantísimo, ya que los modos de relación necesariamente están condicionados y determinados por el lugar. Sin embargo, el «artista» no tiene por qué reconvertirse en antropólogo o historiador, en un «trabajador cultural», ni tampoco su objetivo tiene que ser conocer y aprehender las construcciones históricas de los lugares, no. Puede ser todo o nada, en resumen: un experimentador. Lo que nos interesa resaltar son prácticas del subsuelo, prácticas que podrían ser catalogadas como *Merz*, es decir, prácticas que mutan, que se construyen con los retazos y desechos de las sociedades ciudadanas; prácticas del error que transforman y transponen los espacios urbanos y que, más allá del finalismo o porvenir que Lippard plantea para el arte, no distan mucho de lo que ella, e incluso Hal Foster (1985), apostando por la necesidad de reelaborar la relación entre arte y política –superando el problema del fetichismo del código de la visión posmoderna y recuperando la utopía como crítica de la cultura–, reivindican. No se pretende hacer un listado de estas prácticas, tan sólo mostrar su carácter, su huella –en ese sentido derridiano–; porque no se trata de una práctica, de una serie de patrones, sino de modos infinitos de hacerse, de llevarse a cabo, porque no operan, desarticulan, y es justo en ese extrañamiento sobre lo real en donde se encuentra su potencial político.

Hay una relación recíproca, según Ardenne (2006: 24), entre el interés de los artistas por el contexto y su alejamiento del mundo del arte, lo cual implica que la investigación del espacio urbano se efectúe como crítica y necesidad

⁵ Precisamente, esta amnesia social podría verse como la otra cara de lo que constituye la «ilusión de transparencia» que Lefebvre (2014:87) critica de las ciudades contemporáneas.

de transformación, es decir, una práctica ético-política y, por supuesto, que la actividad artística se desplace hacia el «corazón del mundo», comprometiendo las prácticas con el reparto y la creación colectiva. Quizás, teniendo en cuenta la estética contextual que defiende Ardenne –en la que el artista se convierte en un explorador urbano–, puede señalarse como algo descabellado su similitud con las interpretaciones que Louis Aragon (2001) hace sobre los *collages* de Ernst, Heartfield o Groz, ya que parecerían dos cosas completamente distintas. Sin embargo, no lo es tanto.

Lo maravilloso, dice Aragon (2001:34), se opone a lo maquina, a lo que no se hace notar; cosa que hace creer que lo maravilloso es una negación de la realidad, un rechazo a ésta, la cual hace surgir una nueva relación. Sin embargo, lo relevante es que lo maravilloso toca lo real, lo acompaña y transforma. Para él (Aragon, 2001:40), y en eso consistirá la genealogía de John Heartfield, trastocar lo real se trata de un acto maravilloso, de un acto que, como dirían los surrealistas, consiste en un «descentramiento», en «el milagro como desorden inesperado». Precisamente es este milagro, «este descentramiento», el que el artista urbano de Ardenne pretende; el artista interrumpe las representaciones hegemónicas tanto sociales como espaciales. A través de la intervención y la participación explora lo real y lo trastoca.

La ciudad entendida en tanto que obra de una racionalidad lógica que determina y constriñe los modos de vida (Lefebvre, 1978:27) puede ser descrita como lo que Aragon llama lo «maquina». La otra ciudad, la extática, ese *ser-en-transito*, sujeto escindido o dis-locado, como la llamará Nancy, puede ser visto como el lugar del acontecimiento, del *milagro*. ¿En qué medida –podría entonces preguntarse– las prácticas artísticas *re-trazan* y producen la ciudad? En primer lugar, porque surgen como dinámicas de interrupción de lo real o del conjunto de representaciones que lo constituyen, ya que se juegan en el límite de la obra y de su historia creando nuevos espacios, nuevas lógicas de relación: son los milagros que atraviesan la realidad cotidiana, que muestran el «corazón del mundo». Los órdenes jerárquicos se descomponen, como en el *collage* y como lo pretendieron Rodchenko y El Lissitzky al crear nuevas formas y estructuras espaciales, nuevas formas de vida, a través de la *fotopintura* (Leclanche-Boulé, 2003). Los talleres colectivos, las calles y la gráfica mexicana, hasta el día de hoy, siguen siendo un ejemplo de este tipo de prácticas que se mueven en los límites (históricos y sociales) de las ciudades y en las que, a diferencia de los «trabajadores del arte» de Lippard, no existe la figura del artista-visionario que enseña cómo es «verdaderamente» el mundo. La renuncia a la seriación y a la firma, como ya lo habían hecho los artistas del Taller de Gráfica Popular, hace que las ediciones de los grabados que surgen de estos talleres impregnen las calles de estampas que, al igual que los fanzines que se distribuyen por las sombras de forma anónima, dan voz a lo comúnmente silenciado. Las calles hablan, al contrario que instalaciones sonoras de Max Neuhaus que programan el espacio; muestran un contexto de disidencia que anticipa «un principio de realidad diferente», la posibilidad de otro mundo, articulándose como una serie infinita de procesos efímeros.

La ciudad es el espacio práctico por excelencia. Y estas prácticas se rebelan creando su propio espacio y lenguaje:

transforman las ciudades impugnando su historia. Como prácticas «maravillosas» asaltan lo real desacralizando los espacios (de consumo, de sentido, de ordenación); son contrapartidas que abren y se abren en el espacio público, entendido éste en su dimensión ontológica-existencial y, además, como territorio urbano. Pensemos que estas prácticas artísticas pertenecen al subsuelo de las ciudades, a esos márgenes, a esas contradicciones que intentan desconfigurar la opresión, racionalidad y homogeneidad que se impone. Por eso se trata de prácticas pirata, prácticas micropoliticas evidentemente no institucionalizadas y difíciles de catalogar (¿se podrá hablar de una historia callejera del arte?), las cuales *re-trazan* la ciudad y sus formas de vida.

Bibliografía

- Aragon, L. (2001). *Los collages*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Ardenne, P. (2006): *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Arzabe. Murcia: Arzabe.
- Delgado, M. (2001). *Memoria y lugar. El espacio público como crisis de significado*. Valencia, España: Ediciones Generales de la Construcción.
- Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid, España: La Catarata.
- Florida, R. (2009): *Las ciudades creativas. Por qué dónde vives puede ser la decisión más importante de tu vida*. Barcelona, España: Paidós.
- Foster, H. (1985). *Recordings: Art, Espectacle, Cultural Politics*. Seattle, EE.UU.: Bay Press.
- García Vázquez, C. (2016). *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Guattari, F. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder.
- Lippard, L. (2001). «Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar». En: Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (Eds.): *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Leclanche-Boulé, C. (2003). *Constructivismo en la URSS: tipografías y fotomontaje*. Valencia: Campgrafic.
- Lefebvre, H. (1978). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península.
- Lefebvre, H. (2014). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Marcuse, H. (1978). *La dimensión estética*. Barcelona, España: Materiales.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso: ensayo sobre el triunfo de la estética*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Mondragón F, A. Entrevista por C. García Sánchez. México D.F., México, 15 de septiembre de 2015.
- Nancy, J.L.; Lacoue-Labarthe, P. (2000). «La retirada de lo político» en: *Nombres*, año X, no. 15. Octubre, pp. 33-46.
- Nancy, J.L. (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.
- Nancy, J.L. (2006). *Ser singular plural*. Madrid: Arena libros.
- Nancy, J.L. (2009). *La verdad de la democracia*. Buenos

Aires: Amorrortu.

Nancy, J.L. (2011). "Être-avec et démocratie" en: Revista Pléyade. Vol. IV, no.1. Enero-Junio.

Nancy, J.L. (2013). *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Manantial.

Rapoport, A. (1977). *Aspectos humanos de la forma urbana*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Rowe, C. (1981). *Ciudad collage*. Barcelona: Gustavo Gili.

LA EDICIÓN Y DIFUSIÓN EN EL *GRAFFITI*. UNA APROXIMACIÓN A LA ESCENA GRANADINA DE LOS NOVENTA

Ramón Pérez Sendra

Artista visual e investigador

rpsendra@gmail.com

Recibido: 17/11/2017 | Aceptado: 20/02/2018

27

THE PUBLICATION AND SPREADING OF GRAFFITI. AN APPROACH TO THE 1990S SCENE IN GRANADA

ABSTRACT: Fanzines, sustained principally by documentary photography, personified the collaborative spirit of Graffiti in the 1990s, enabling the exchange of specific and previously unpublished information. This analysis was carried out taking into consideration that, at the time, long distance communication between graffiti writers was based exclusively on the use of postal mail. Our case study focuses on a very specific context, the Graffiti scene in the city of Granada, from its development as a movement (1992-1993) to the arrival of the Internet (1997-1998), covering a dynamic period in which graphic and visual material was produced. In this way, we will consider the parallelism that exists between Graffiti production and its forms of publication and spreading, analyzing concepts such as travel, exploration and information sharing.

KEYWORDS: graffiti, self-publication, documentary photography, archive

RESUMEN: Los fanzines, sustentados principalmente por la fotografía documental, encarnaron el espíritu de colaboración en el graffiti de la década de los noventa a través de un proceso de intercambio de información específica e inexistente hasta ese momento. Analizamos todo esto en una época en la que el sistema de comunicación a distancia entre escritores de graffiti se basaba exclusivamente en el correo postal. Nuestro caso de estudio se centra en un contexto muy concreto, la escena del graffiti en la ciudad de Granada, desde su gestación como movimiento (1992-1993) hasta la llegada de internet (1997-1998), abarcando un período dinámico de producción de material gráfico y visual. De esta forma, consideraremos el paralelismo existente entre los modos de hacer en el graffiti y las formas de edición y difusión, analizando los conceptos de viajar, explorar y compartir información.

PALABRAS CLAVE: *graffiti*, autoedición, fanzine, fotografía documental, archivo



Introducción

La difusión del *graffiti* a través de material gráfico como fanzines, carteles y *flyers* se ha ido desarrollando con gran celeridad, pasando por diversas fases y periodos en los más de cuarenta años de vida que alberga este fenómeno. Desde que las publicaciones específicas sobre *graffiti* comenzaron a aparecer en la escena neoyorquina de la década de los ochenta, se han ido sucediendo de manera paulatina, incrementándose considerablemente y extendiéndose por cada una de las escenas de diversas ciudades del mundo. La llegada de las nuevas tecnologías, y sobre todo de internet, supuso un punto de inflexión, conectando de forma más fluida y continua la red de intercambios y colaboraciones asentada hasta ese momento entre las diferentes escenas (Figueroa, 2006:199). Hasta que esto ocurrió, no cabe duda de que el fenómeno fanzine representó un pilar clave en la difusión, expansión y evolución del *graffiti*, tanto a nivel local como global. Así mismo, observamos cómo el material gráfico producido que se conserva hoy en día nos muestra una serie de formas de hacer que nos permite visualizar y analizar de qué modo entendían y vivían el *graffiti* sus practicantes en las décadas de los ochenta y los noventa.

En este entramado de producción gráfica, ha jugado un papel muy importante la fotografía, entendida como registro documental y de archivo al mismo tiempo que como recurso gráfico. En el nacimiento de prácticamente todas las escenas del *graffiti* coincide el papel clave adquirido por ésta, por ejemplo, como propósito principal en los viajes de los escritores de *graffiti* –en adelante, escritores– a otras ciudades, como nexo de unión entre escenas o como fuente referencial en la búsqueda de nuevos estilos. Revisando formas de hacer en el *graffiti*, también podemos observar cómo han ido cambiando y evolucionando los procedimientos fotográficos, en los que al principio la preocupación primordial era captar únicamente la pieza realizada y, en cambio, poco a poco se fue extendiendo la idea de una apertura de campo, concediendo importancia también al contexto. La llegada de fotógrafos profesionales interesados en captar desde diferentes perspectivas el fenómeno del *graffiti* ha sido clave en todo este proceso de documentación fotográfica.

28

Dadas las condiciones anteriores, el fanzine de *graffiti*, en su versión primigenia, se sustentaba alrededor de la fotografía, ya fuese como material de archivo o como recurso gráfico. Así mismo, este tipo de publicaciones nos muestran hasta qué punto se produjeron estrechas relaciones entre distintos movimientos subculturales como el punk o el *skate* y el *graffiti* (Abarca, 2010). Observamos cómo aparecían ciertas referencias visuales a los *graffiti* –en sus distintas acepciones– en algunas de las publicaciones contraculturales que iban surgiendo en contextos de agitación social y reivindicación política. A la par que los fanzines, no debemos olvidar otro tipo de materiales de difusión, significativos en su momento y claves en el desarrollo de estas subculturas, como pueden ser carteles, octavillas y otros materiales propagandísticos. En este sentido y en el caso que nos ocupa, adquiere una especial relevancia el denominado *blackbook* –libro de bocetos– (Castleman, 2012).

Como ya hemos mencionado anteriormente, y como ocurrió en otros ámbitos, la llegada de las nuevas tecnologías, sobre todo internet, marcó un antes y un después en los modos de creación y difusión de material gráfico específico de *graffiti*. De igual forma, las diferencias existentes entre las escenas de *graffiti* globales experimentaron un proceso de fusión e hibridación, desdibujando las características que definían cada contexto específico. Antes de internet, como en otras ciudades, en Granada apenas existía información específica sobre el *graffiti*. El medio de comunicación principal entre los interesados se reducía al correo postal, en el que intercambiaban material visual como bocetos o fotografías. La creación de redes comunicativas y colaborativas se establece como uno de los grandes pilares en el *graffiti*, independientemente del medio. Deducimos pues, que este proceso de intercambio de información específica e inexistente hasta ese momento, desemboca irremediabilmente en una serie de relaciones humanas definidas alrededor del concepto de viaje. En la era predigital, en la que escaseaban las tiendas especializadas, el boca a boca y los viajes a pie representaban el grueso de la distribución de los fanzines de *graffiti* (Caputo, 2009:73). De esta forma nos proponemos considerar el paralelismo existente entre los modos de hacer en el *graffiti* y las formas de edición y difusión practicadas, analizando los conceptos de viajar, explorar y compartir información.

Es preciso apuntar que en el presente texto haremos uso del término *graffiti* de acuerdo a la definición de Figueroa (2006), como *Graffiti Move*, con el que se trata de acotar como una subcultura o movimiento juvenil que nace a finales de la década de los sesenta, que se

HOLA CHICOS!
 COMO VA LA COCHA POR ESPAÑA?
 PUES AQUÍ ESTAMOS MÁS O MENOS BIEN
 DE MOMENTO NO PINTAMOS MUCHO, PERO
 LLEGARÁ LA HORA DEL APOCALIPSIS Y LA
 DESTRUCCIÓN! PERO FIN LLEGO LA HORA
 QUE SE MANDE ESTE PAQUETE CON
 MUCHAS SORPRESAS, LAS FOTOS QUE
 HAY DE UN JAM, SON DEL JAM ÚLTIMO
 QUE HIZO EL PHILIP UN TÍO DE PUTAMA
 TAMBIÉN ES JINETE Y SEGURO QUE RE
 BIENE AL JAM A ESPAÑA A RAPEAR
 BENJAMÍN, ALEY, EL JUYA Y YO,
 PINTAMOS CON MÁS BEUTE EN EL JAM
 NATURALMENTE CON MUCHO AEROSOL,
 BIRRAS Y TRAGO BUENO LOS CARTELES
 QUE HAY SON PARA EL SEXTO BUENO
 (CATAPAZA!) LA CORDONERAS REPARA-
 TIPOS LAS ENTRE LOS JINETES, SI FALTAN,
 TRAEREMOS MÁS CUANDO VENGAMOS.

A DILE A PAUL QUE ENTRE TODOS LOS
 CARTELES HAY, DE JAM'S Y DE TIENDAS
 QUE LE PODRÍA INTERESAR, VIDEOS
 EL VIDEO DE MUI CHITENE SOLO GRAFFITI
 80X TREJES PERO GRABAR ME LA
 CINTA POR FAVOR PORQUE YO LA QUIERO
 TAMBIÉN. EL OTRO VIDEO ES UN DOCUMENTAL
 TAJE DE BERLÍN Y LAS HOJIDAS QUE HAY
 EN LOS JAM'S, BEARDANCE CHAMPION
 CHID 97, VIDEOCUPS, GRAFFITI BY MOBEZ,
 ZEBSTER ODEM... Y MAS ADELANTE,
 OS MANDARE ALGUNAS FOTOGRAFÍAS Y
 VIDEOS MAS. BUENO AL JAM VENDRAN
 SEGURO
 GRAFF: RAKIS, JUYA, ALEY, EL JUYA, PHILIP
 RAP: PHILIP (MEJORES
 LOS JINETES)
 Y ALGO MEJOR HAS PERIA QUE MIBABE.?
 NOSOTROS IREMOS DEL 10 DE JULIO HASTA
 EL FINAL DE JULIO, BUENO CHICOS OS
 MANDO UN GRAN SALUDO
 A TODOS LOS JINETES DEL ATACANTERR

Figura 1: Carta de Rakis a Calagad13, 1998

desarrolla con la idea de su estrecha relación con el movimiento *hip hop*, y que finalmente da el salto a Europa en la década de los ochenta, expandiéndose y redefiniéndose de múltiples maneras hasta hoy. Teniendo presente dicha referencia, nuestro caso de estudio se centra en un contexto muy concreto, la escena del *graffiti* en la ciudad de Granada, desde su gestación, entre los años 1992 y 1993, hasta la llegada y establecimiento de internet, entre los años 1997 y 1998 (Pérez, 2013); puesto que constata el que fue un periodo fructífero en lo que se refiere a la creación de material gráfico confeccionado por los propios sujetos protagonistas de dicha escena de manera autosuficiente y manual, siguiendo la filosofía *do it yourself*, y a través de los escasos medios de reproducción de los que disponían. Este material, tanto en forma como en fondo, nos revela un importante legado de lo que fue el nacimiento y desarrollo del *graffiti* en Granada. Así mismo evidencia toda una serie de problemáticas y modos de hacer en el espacio público que aún hoy en día siguen estando en boga. Por lo tanto, parece lógico seguir una metodología de investigación basada en la observación y análisis de lo local, en este caso la escena del *graffiti* de Granada, presentando simultáneamente paralelismos con un contexto más global.

Evidencias e influencias visuales en el *graffiti*

Del mismo modo que en otros ámbitos relacionados con la creación artística o la comunicación, en el *graffiti* siempre ha habido una necesidad y búsqueda constante de referentes, y las influencias, siendo intencionadas o no, han sido muy variadas y heterogéneas. Los escritores siempre han estado expuestos a influencias sobrevenidas de la sociedad espectacular en la que nos encontramos, basadas en un consumo cada vez más masivo de imágenes a través de los distintos medios de comunicación a su alcance (Abarca, 2010; Figueroa, 2006; Gómez, 2014). Elementos del cómic, de la animación o de la publicidad han sido especialmente susceptibles de ser copiados en alguna ocasión por escritores en alguna de sus piezas. Éstos, además de «fusilar» este o aquel personaje de cómic o animación visto en la televisión –como el famoso Mickey Mouse que plasmó orgulloso Lee Quiñones en el tren que pintó enteramente junto a algunos componentes de su grupo The Fabulous Five (Castleman, 2012:33)–, encontraron también referencias en aspectos más concretos de la cultura visual de masas como pudieran ser combinaciones de colores, formas tipográficas o efectos tridimensionales.

Partiendo de la base de las consideraciones anteriores, observamos también cómo en el *graffiti* siempre ha existido una retroalimentación estilística y formal entre escritores y



Figura 2: Pieza de Spit. Alrededores del Colegio Agustinos, Granada, 1993

30

grupos de escritores. Este hecho constata que la principal fuente referencial en el *graffiti* la encarnan los mismos escritores. Significa entonces que para indagar en las raíces formales y procesuales del *graffiti* debemos atender a las relaciones e interconexiones que se establecen entre los individuos practicantes. Para ilustrarlo pondremos el foco en un tipo de material visual creado por ellos y para ellos mismos: la documentación fotográfica de sus trabajos. En consecuencia, observamos cómo la evolución y desarrollo de la escena de *graffiti* de una ciudad determinada va a ser directamente proporcional a los viajes de los escritores o, lo que es lo mismo, cuanto más ha sido visitada una ciudad por escritores foráneos, mayor celeridad ha experimentado el progreso de su escena grafitera. Esta idea también es aplicable de modo inverso, es decir, cuanto más viajes han llevado a cabo los escritores de una escena determinada a distintas ciudades, mayor progresión ha experimentado posteriormente la escena de *graffiti* de su propia ciudad.

En efecto, la influencia de la cultura visual de masas tampoco ha sido una excepción en la escena de Granada, en la que podemos encontrar claras referencias publicitarias en las primeras piezas más o menos elaboradas que comenzaron a verse por la ciudad. Como apunta el testimonio de Spit, uno de los escritores pioneros de la escena granadina: «... en esa época yo dibujaba Fidos Dido. Mi colega me dijo: "Tío, pues podrías comprarte un *spray* y dibujar en una pared"» (Pérez, 2014:92). Reti, escritor perteneciente a una segunda oleada surgida en Granada alrededor del año 1997, comenta cómo influyó el mundo del cómic en él para dar los primeros pasos en el *graffiti*:

Comencé a pintar *graffiti* a través de un chaval que ya no pinta, de mi pueblo, Pulianas. Nos conocimos comprando comics en «La tienda del Juande», yo era un gran fanático de los comics de Spawn, X-Men y Dragon Ball sobre todo. Empezamos a hablar y él me dijo que pintaba *graffiti*, que su pseudónimo era Inca. Esto pasó en 1996 (Pérez, 2014:133).

En estas declaraciones de Spit y Reti, constatamos cómo la iniciación del escritor de grafiti en Granada venía dada por dos motivos principales. El primero de ellos era la necesidad de continuar la práctica de dibujar hacia un escenario abierto. Se pasaba de los dibujos en libretas o en folios colgados en las paredes de una habitación a dibujar directamente en el espacio público, ampliando el número de espectadores y, en consecuencia, exponiendo el resultado a la opinión pública. El segundo motivo era la influencia del entorno más cercano como los compañeros de clase o amigos de confianza del barrio.



Figura 3: Interior del fanzine granadino Down by Law, n. 3, 1994

Sex-el Niño de las Pinturas, otro de los escritores pioneros en la ciudad de Granada, confirma esa primera necesidad de expansión de la zona expositiva y dar rienda suelta al dibujo lanzándose a plasmarlo directamente sobre las paredes del barrio:

Yo siempre había dibujado desde chiquitillo, siempre me había molado. Tenía la habitación llena de dibujos, y cuando descubrí el *graffiti* pensé: «¡De puta madre!» Porque era como hacer de la calle tu casa, de los dibujos en la habitación a los dibujos en la calle (Pérez, 2014:100).

Siguiendo con el hilo de lo anteriormente expuesto, nos encontramos con la fotografía como herramienta de archivo documental entre escritores. A principios de los noventa, la influencia entre escritores de distintas ciudades comienza a extenderse gracias a los viajes que se llevaban a cabo por diferentes motivos. En ellos siempre había un hueco para mapear ciertos barrios tratando de buscar y recolectar información visual referente a nuevas formas y estilos. Se trata de un proceso natural de expansión y apertura de barreras territoriales motivado por la curiosidad. El círculo geográfico referencial se va ampliando desde el barrio hasta otros barrios, desde la propia ciudad hasta otras ciudades colindantes y desde estas ciudades cercanas entre sí hasta otras más lejanas, incluso extranjeras. Con respecto a esto, cabe apuntar que los motivos o causas principales por los que los escritores viajaban a otras ciudades, de forma temporal o permanente, era la vuelta de inmigrantes que habían vivido en otros países y cuyos hijos traían consigo una apertura de miras con respecto al *graffiti* conocido hasta ese momento en España. Los viajes por placer o turísticos también posibilitaron que se compartiera información y vivencias entre escritores, aunque en esta ocasión se hacía de forma más esporádica. Durante los años ochenta y noventa, los principales países en el contexto europeo que conectaron con la escena española a través de viajes de escritores fueron Francia, Alemania, Holanda, Inglaterra, Suecia y Suiza (Couvreux, Figueroa y Pérez, 2016:2).

En ese sentido, el *graffiti* en Granada adquirió una especial relevancia por su relación con escenas alemanas muy concretas. Primero fue la escena de Düsseldorf, gracias a los viajes promovidos por el escritor alemán Rakis que, desde su primera llegada a la ciudad en 1995 por motivos familiares, congenió de manera excepcional con escritores como Sex69, Calagad13 o DC Sherpa, entre otros. Esta conexión dio lugar a un grupo mixto entre escritores locales y alemanes, LJDA –Los Jinetes del Apocalipsis– (Pérez, 2014:124). Posteriormente, y por añadidura, la escena de Dortmund trascendió en el *graffiti* granadino, ya que, desde el

año 2004 y a raíz de las idas y venidas del escritor alemán Rose, se produjeron numerosos viajes –tanto de escritores foráneos como locales– en los que se fueron conectando alternativamente ambas escenas. Ciertamente, la relevancia del material visual recogido en esta primera conexión Dusseldorf-Granada es muy significativo, teniendo en cuenta que se trata de un periodo en el que el sistema de comunicación a distancia entre escritores se basaba exclusivamente en el correo postal. A través de esta correspondencia se compartían fotografías de nuevas piezas aparecidas en ambas ciudades así como anécdotas y acontecimientos de actualidad grafitera. También se planificaban las fiestas en las que se repartían los roles, comunicando los planes de uno u otro viaje.

Debemos destacar que a principios de los noventa, antes de la llegada de la era digital, los registros fotográficos que se hacían de las piezas representaban todo un reto para los escritores. Las fotografías se realizaban con sumo cuidado, puesto que el número de disparos estaba supeditado a las características del carrete que contuviese la cámara. Con frecuencia se echaban a perder carretes enteros por culpa de una errónea colocación o porque el mismo estaba defectuoso. Éstos podían contener registros de piezas en diversos lugares, a menudo de difícil acceso. El material fotográfico obtenido después de un viaje a una nueva ciudad, una vez revelado, se transformaba en un objeto muy valioso, una fuente de inspiración impagable. Conseguir nuevas referencias visuales a través de una cámara de fotos dependía de largas caminatas por calles y parajes desconocidos. En esta suerte de deriva urbana jugaba un papel muy importante la intuición, aunque también es cierto que en todas las ciudades se repetían –y se siguen repitiendo– ciertos esquemas contextuales y procedimentales que nos llevan a descubrir cuáles son las áreas más frecuentadas para la práctica del grafiti subrepticio. Zonas como muros de vías, ramblas o solares son algunos de los ejemplos en los que aún hoy en día podemos encontrar todo tipo de grafiti. Esta forma de mapeo se iba interiorizando entre los escritores con más inquietudes estilísticas y formales. En cualquier viaje que pudiera surgir, intentaban llevar consigo una cámara fotográfica y una actitud de mantener los ojos bien abiertos ante la posibilidad de toparse con nuevas referencias. Spit corrobora esta postura y modo de pensar aludiendo a algunos de los viajes que realizaba periódicamente:

32

Iba a Málaga porque mi novia veraneaba allí. Entonces, yo siempre hacía lo mismo, iba a verla, y cuando volvía, mientras esperaba el autobús (tenía unos 40 minutos de espera), me iba a las vías a hacer fotos, porque la estación de autobuses estaba al lado de la de tren. Me iba yo solo a mi bola, me metía en los andenes y en las vías de tren con mi cámara y me ponía a sacar fotos de los *graffitis* que había allí. Buscaba estilos, efectos nuevos, y en general ideas nuevas (Pérez, 2014:98)

Es destacable también la aportación documental que otros sujetos ajenos al *graffiti*, por no tratarse de escritores, han venido realizando a lo largo de los años. Sin los registros visuales referentes a la escena neoyorquina de fotógrafos e investigadores como Henry Chalfant, Jon Naar, Martha Cooper o Andrea Nelli, no podría entenderse el *graffiti* de la misma forma que lo hacemos hoy en día. Cabe destacar la implicación de determinados fotógrafos que, en la tarea de captar y gestionar imágenes de contextos humanos y registros de piezas, se han llegado a relacionar directamente con numerosos escritores, acompañándolos en misiones nocturnas o colaborando en proyectos expositivos y documentales. De esta forma, existen ya imágenes en la historia visual del *graffiti* que han llegado a convertirse en verdaderos iconos y referentes visuales de una época: las míticas fotografías de Martha Cooper, en las que captó a Dondi pintando sobre un vagón de metro en Nueva York (Chalfant y Cooper, 1984), o prácticamente cualquiera de la imágenes del documental *Style Wars* (Chalfant, 1983), en las que unos jóvenes escritores neoyorquinos, ante las preguntas de Chalfant, reflexionan sobre qué significa para ellos el *graffiti*.

En el contexto del *graffiti* español, Felipe Gálvez es el artífice de la que puede ser probablemente la mayor aportación documental fotográfica hasta el momento. Se trata de un archivo abierto en la actualidad a todos los públicos a través de la plataforma digital *Spanish Graffitiare*, que comprende una cifra exorbitante de fotografías –más de diez mil–, principalmente, de la escena madrileña desde principios de los noventa. Gálvez, aunque hoy ya no es practicante –en su época juvenil fue escritor de grafiti–, con todos los años que lleva documentando el *graffiti*, ha demostrado una gran curiosidad y, sobre todo, un afán extraordinario por difundir esos relatos concluidos haciendo que no queden en el olvido. A principios de los noventa, Gálvez ya poseía un archivo fotográfico de gran envergadura, pudiendo permitirse intercambiar fotografías con sus homólogos extranjeros. Lo hizo contactando por correo postal a través de las direcciones que figuraban en algunos de los fanzines foráneos que habían llegado a sus manos como *Tuff Stuff*, *On The Run* o *Bombers* (Spanish Graffitiare, 2015)



Figura 4: Minone pintando con un boceto en la mano. Nueva York, 1981. Fotografía de Henry Chalfant. Disponible en: <http://www.henrychalfant.com/>



Figura 5: BZN Posse. Barcelona, 1985. Fotografía de Felipe Gálvez. Disponible en: <http://www.spanishgraffiare.com/>

Volviendo a la importancia de los viajes y el modo en el que los escritores se relacionan e intercambian conocimiento, en las escenas de *graffiti* de principios de los noventa nos encontramos con un elemento esencial e indispensable para el estudio desde una perspectiva social, nos referimos al libro de bocetos o *blackbook*. Observamos cómo éste cumplía una doble función. En primer lugar, y como cometido básico, se trataba de un soporte adecuado para ensayar y depurar un estilo propio mediante la realización de numerosos bocetos. En segundo lugar, se trataba de un objeto que servía como excusa para reuniones entre escritores, en las cuales mostraban los nuevos diseños, realizaban alguno más en el tiempo que permanecían reunidos y, además, se producían intercambios de firmas y bocetos entre los *blackbooks* de los escritores presentes. Todo ello, en un ambiente distendido, con altos índices de euforia a veces, visualizando bocetos del *blackbook* plasmados en cualquier vagón de metro. En el *graffiti* neoyorquino de los ochenta, estas reuniones eran muy habituales en zonas como estaciones de metro o lugares en los que, de vez en cuando, se podían ver pasar piezas pintadas en los trenes; y éstas daban pie a conversaciones y debates sobre estilos y formas mientras seguían elaborando, sobre papel, nuevas ideas y conceptos para las próximas misiones (Castleman, 2012:51). La concepción del *blackbook* como nexo de unión entre varios interlocutores en el *graffiti* encaja perfectamente con la definición de Pellacani referente al libro de artista, en la que lo describe como «una acción de libertad íntima» (Antón y Sáenz 2012:11). Además, la relación del *blackbook* con el género de los cuadernos y libretas de viaje es innegable, con su mayor representación en el Romanticismo –sucesor del denominado *Grand Tour*–, periodo en el que comenzaron a popularizarse también las postales o *souvenirs* (Uribe, 2012), equiparables a esas piezas realizadas por los escritores en pequeño formato, sobre el papel, y en las que trataban de mostrar toda su destreza estilística y cromática «quemando» el *blackbook* (Castleman, 1982:51).

Relevancia del fanzine en el graffiti de los noventa. La escena de Granada: Down by Law

En el difícil y competitivo mundo editorial de hoy en día, el fanzine tiene reservado un interesante hueco, representando conceptos de libertad, emancipación o espontaneidad. Y es que en realidad el fanzine se sitúa al margen del sector editorial establecido, siguiendo sus propios circuitos internos. Es cierto también que en los últimos años tanto instituciones culturales como grupos independientes se han preocupado por reunir colecciones y muestras en torno a este fenómeno y desde perspectivas concretas como el punk (CA2M y Artium, 2015), el activismo feminista (Alcántara, 2016) o el cómic (IVAM, 2017), por citar algunos ejemplos recientes. A pesar de la infinidad de géneros –algunos de tan marcado carácter multidisciplinar e híbrido que resultan inclasificables–, los fanzines musicales y los de cómics han sido los más prolíficos históricamente (Babás y Turrón, 1996).

El fanzine de *graffiti*, en sí, se nos presenta como un micromundo dentro del universo de los fanzines. Atendiendo a su procedencia editorial, Abarca y Gómez (2017) sostienen que el

fanzine quedaría enmarcado en el primero de tres bloques confeccionados de la siguiente manera:

- Publicaciones desde dentro (producidas por escritores para escritores).

La característica principal de este tipo de publicaciones es la autoedición y autodistribución. Su nacimiento se enmarca en los años ochenta, con los primeros fanzines de *graffiti* hechos a partir de fotocopias de collages compuestos por fotografías y textos escritos a mano o con máquina de escribir. En los años noventa, con la expansión del *graffiti* hacia Europa y el resto del mundo y la llegada de nuevas tecnologías, los fanzines evolucionan a través de formatos más variados y de mejor calidad, lo que se conoce como magazine o revista. La distribución continúa siendo generalmente a través del sistema mano a mano, popularizándose también envíos de ejemplares mediante correo postal. También empieza a aparecer la publicidad en el interior. Se trata de una publicidad específica, gracias al crecimiento y expansión del mercado del *hip hop*. A partir de comienzos de siglo, y curiosamente coincidiendo con el asentamiento de la era digital, aparecen las primeras publicaciones en formato libro, algunos de ellos se muestran como cuidadas y costosas ediciones así como visualmente atractivos. En los últimos años, en este primer grupo, también han comenzado a aparecer publicaciones de contenido analítico, muy cercanas a los formatos académicos normalizados.

- Publicaciones de grandes editoriales (producidas para un público amplio).

Este tipo de publicaciones comienzan a surgir a principios de siglo, llevadas a cabo por grandes editoriales interesadas en el aspecto más visual y atractivo del *graffiti*. Suelen ser libros de fotografías de obras procedentes de lo que se conoce como *arte urbano* y, pese a que la gran mayoría de ellos se anuncian como libros de *graffiti*, lo cierto es que éste escasea o no aparece. Aunque hay excepciones, las imágenes de las piezas que suelen incluir este tipo de publicaciones se exhiben descontextualizadas y sin apenas textos, con lo que nos encontramos ante un catálogo de imágenes complacientes visualmente, pero desordenadas, faltas de información y, en definitiva, redundantes y superfluas. Su distribución y venta se realiza desde grandes superficies y multinacionales, con lo que podemos encontrarlos casi en cualquier tienda o librería que se trate de una franquicia. También están presentes en la mayor parte de las plataformas de venta *online* dominantes.

- Publicaciones académicas (producidas para investigadores).

Durante los últimos años, brotan, sobre todo desde ámbitos académicos, un tipo de publicaciones de perfil analítico, crítico y reflexivo. Abundan los trabajos académicos en forma de TFG, TFM, tesis doctoral y artículo para revista universitaria. Su distribución suele limitarse al ámbito universitario en bibliotecas, aunque su presencia en internet acostumbra a ser de acceso libre o descarga gratuita. Estas publicaciones escasean en formato libro, con algunas excepciones que provienen de pequeñas editoriales de corte crítico en su contenido y sin altas pretensiones comerciales, más bien divulgativas.

Para analizar el fanzine de *graffiti*, no cabe duda de que debemos tener en cuenta la influencia de otros fanzines de corte activista y contestatario en su ideología y contenido. La influencia del *punk* es más que evidente en los primeros fanzines de *graffiti* surgidos en la escena neoyorquina. David Schmidtlapp fue el creador de *IGT –International Graffiti Times–*, uno de los fanzines pioneros y más influyentes que han existido, además de tratarse del único que publicó y resistió durante varios años, en los que cambió de nombre, pasando a llamarse *The Subway Sun*. Schmidtlapp era un gran admirador de la estética de los fanzines londinenses de los 60 como *The Black Panther*, distribuido en entornos universitarios, o *IT –International Times–* (Caputo, 2012). El ejemplo de *IGT*, además, nos muestra un modelo colaborativo repetido durante años en diferentes escenas de *graffiti*. Se trata de la relación investigador-escritor de *graffiti*. Schmidtlapp contó como aliado con el escritor Phase2, el cual cumplía la función de nexo de unión entre el fanzine en cuestión y los escritores que proporcionaban material (Caputo, 2012). En cierto modo, el hecho de que un escritor estuviese tan involucrado en un proyecto de este tipo dotaba de una gran credibilidad a la información que se publicaba, sobre todo de cara al público objetivo, los escritores.

Es evidente entonces la influencia del fanzine sobre las primeras generaciones de escritores. Su trascendencia queda latente en la medida en que su irrupción y ensanchamiento en Europa y el resto del mundo durante los noventa permitieron una gran circulación de información específica que hasta ese momento no existía (Abarca, 2010). En efecto, nos encontramos ante un gran número de fanzines gestados a mediados de los noventa en las

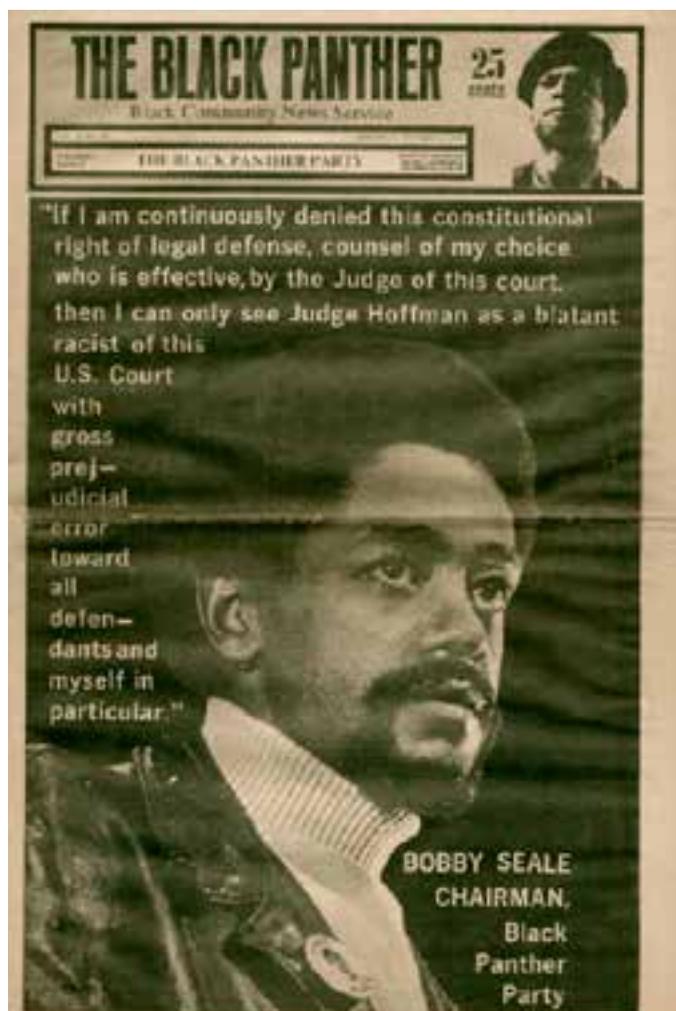


Figura 6: *The Black Panther*. Black community service. Octubre 4, 1969. Disponible en: http://www.itsabouttimebpp.com/BPP_Newspapers/bpp_newspapers_index.html

Figura 7: *International Graffiti Times*. Enero vol. 1, 1984. Imagen obtenida de <http://lapphoto.com/igtimes/>

Figura 8: *On the run*, n. 1, Múnich, marzo 1991. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gsaqXmG58S4>

Figura 9: *Game Over Magazine*, n.1-2, Barcelona, septiembre 1992. Disponible en: <https://www.facebook.com/BarcelonaGameOverMagazine>

escenas europeas más relevantes y otros países aislados, influenciados por la madurez de la escena neoyorquina (Gómez, 2015). Algunos de los fanzines más notables que surgieron en esta época fueron: *Bomber Magazine* y *Spray Power*, provenientes de la escena holandesa; *On the Run*, de Múnich; *Overkill*, de Berlín; *Graphotism*, de Londres; *Xplicit Grafx*, de París; *33C Fresh*, de Burdeos; *Underground Productions*, de la escena sueca; *Fat Cap*, de la escena noruega; *Game Over*, de Barcelona; *Wanted*, de Madrid (Gómez, 2015; Caputo, 2012; Art Crimes, 2006).

Según se ha visto, la aparición de un fanzine de *graffiti* en una escena determinada no hacía más que constatar la relevancia de la escena en cuestión y reafirmarla. En el caso de Granada fue así, aunque no tanto a nivel nacional como regional –Andalucía–: los escasos fanzines que salieron a luz confirmaron la eferescencia de un nuevo movimiento subcultural juvenil. En aquellos años, el *graffiti* en España y, concretamente, en Granada era algo prácticamente desconocido por el mundo editorial, con lo que el fanzine autoeditado se convertía en el medio de difusión más popular. Como ya hemos adelantado en el presente texto, consistía en una recopilación de las últimas piezas y murales realizados por los mismos autores del fanzine o por otros escritores de su círculo de amistades. Se maquetaban manualmente, pegando las fotografías sobre folios y realizando copias en máquinas fotocopadoras. Además de fotografías, incluían entrevistas, reportajes de eventos relacionados con el movimiento, secciones especiales y concursos. También se empezaron a utilizar los primeros softwares de maquetación digital, siendo éstos muy básicos aún en comparación con los existentes hoy en día. Generalmente se distribuían y se vendían en los conciertos y en las *jams* a las que acudían escritores de otras ciudades. La difusión también se realizaba por correo postal, como ya hemos citado anteriormente; además, en estas cartas se incluían aportaciones gráficas y fotográficas dirigidas a otros fanzines afines, añadiendo comentarios y textos explicativos o anecdóticos.

El principal fanzine de *graffiti* surgido desde la escena granadina fue *Down by Law*, en 1994. Llegó principalmente de la mano de los escritores Sex69 y Calagad13, con colaboraciones esporádicas de amigos como Xapiu, Tintín o Kaos (*Down by Law*, 3, 1994), especializados en otros temas afines como *skate*, *breakdance* o música rap. El fanzine *Down by Law* hacía las funciones de catalizador de un foco concreto dentro de la joven escena granadina de *graffiti*. Se trata del barrio Zaidín-Los Vergeles, en el que por diversas circunstancias coincidieron una gran cantidad de escritores de grafiti que destacaron tanto por su destreza con el *spray* como por su vertiginosa actividad. Aún hoy en día, algunos siguen activos en el *graffiti* o, en su defecto, ejercen una actividad directamente relacionada con éste. Son los casos de Sex69 –ahora conocido como el Niño de las Pinturas–, Calagad13, muy activo también en su faceta de DJ, o DC Serpa –conocido igualmente como Sherpa o FRS– (Pérez, 2014). El hecho de que este grupo de amigos decidiera lanzarse a autoeditar un fanzine de *graffiti* posibilitó un acercamiento entre otros focos de *graffiti* que comenzaban a surgir en otras zonas como el barrio de La Chana y la zona norte –Almanjáyar y Pulianas– o, incluso, en otras ciudades cercanas como Málaga. Así lo constatan las entrevistas a Sický Posse –grupo formado por escritores de distintos puntos de la ciudad– (*Down by Law*, 1, 1994) o a MS1 y Elfo, escritores pertenecientes a la escena malagueña (*Down by Law*, 3, 1994). En efecto, la creación de redes colaborativas es una de las principales coyunturas en el *graffiti*, algo asumido por los escritores más inquietos y viajeros, y buena parte de la culpa del desarrollo de esta red global la han tenido los fanzines, publicaciones realizadas desde dentro.

Como contrapunto, y de acuerdo con el análisis de Gómez (2016), debemos mencionar una serie de pautas a las que todo escritor/editor de un fanzine debía enfrentarse. En primer lugar, asumir que la edición de un fanzine de *graffiti*, en la gran mayoría de los casos, no iba a traer consigo una remuneración económica, a lo sumo conseguiría reunir una cantidad mínima para poder lanzar el siguiente número. En segundo lugar, al tratarse el *graffiti* de un movimiento basado principalmente en la libre apropiación de espacios urbanos para su práctica –aunque en algunas ocasiones se hacía con permiso explícito–, las fotografías, entrevistas y reportajes sobre escritores locales dejaban abierta la posible visibilidad de identidades y rastros documentales por parte de un público, en general, no deseado como podían ser, por ejemplo, los cuerpos de seguridad. Por último, resulta oportuno destacar que el fanzine de *graffiti* no refleja necesariamente la realidad completa de una escena concreta, puesto que según sus promotores existían afinidades o rivalidades, haciendo excesivas las representaciones de algunos escritores e invisibilizando las de otros.



Figura 10: Portadas *Down by Law* n. 1 y n. 2, Granada, 1994. Imágenes cedidas por Calagad13.

Vestigios del *graffiti* sobre papel

En todas las escenas de *graffiti* de cierta actividad y relevancia siempre han existido escritores más activos que han destacado por ser figuras dinamizadoras. Éstos se caracterizan no solo por mantenerse dinámicos a la hora de pintar, sino también por su labor de difundir el *graffiti* hacia otros ámbitos. Como hemos mencionado anteriormente, en la escena de Granada de mediados de los noventa, Sex69 y Calagad13 fueron artífices de numerosas actividades relacionadas con el *graffiti*, además de figurar como activos escritores durante muchos años hasta hoy en día. Gracias a la celebración de las denominadas *jams*, promovidas casi todas en esta época por alguno de los dos escritores citados o por los dos juntos, la popularidad del *graffiti* en la ciudad aumentó de manera considerable. En ellas, aparte de las competiciones de *breakdance* y los conciertos de grupos de rap, se reservaba un espacio para el grafiti de exhibición. Una de las primeras que se recuerdan en Granada fue la que organizó un DJ granadino llamado Jesús Reina, en 1995. En ella participó el escritor alemán Rakis, pintando por primera vez junto a escritores locales. Este evento fue organizado de forma semiindependiente, ya que, a pesar de no recibir ninguna ayuda de instituciones, sí contó con el patrocinio de varias marcas comerciales entre las que se encontraba Felton, una conocida marca de pintura en *spray* de aquella época. Se dio la peculiaridad de que las piezas fueron realizadas sobre soportes de madera, algo que después se convertiría en habitual en ciertos eventos de *graffiti*. Al día siguiente de este certamen, la mayoría de escritores participantes acudieron a pintar en los muros del Colegio Escolapios. El cartel publicitario para esta *jam* fue diseñado por el escritor Sex69 que también realizó funciones organizativas referentes a los escritores que participaron. Rakis nos cuenta cómo pudo participar en la actividad de *graffiti* gracias a que vio el cartel publicitario:

En 1995 viajé a Granada por motivos personales y un día, andando por Pedro Antonio, vi un cartel en el que se anunciaba una 'Jam' en la que habría *graffiti* en directo, y pensé en ir directamente allí para pintar. Por la calle pregunté a un chaval que me dijera dónde podía comprar sprays. Resultó que se trataba de uno de los participantes de la exhibición que se iba a celebrar, firmaba como Kino. Una vez allí, conocí al



Figura 11: Cartel diseñado por Sex69 para la jam «La fábrica», Granada, 1996. Imagen cedida por Sex-el Niño de las Pinturas.



Figura 12: Rakis y Kino pintando en la exhibición de la jam «La fábrica», Granada, 1996. Imagen cedida por Sex-el Niño de las Pinturas.

88



Figura 13: Vista de uno de los expositores de magazines de graffiti en la exposición «The Bridges of Graffiti», Fondamenta Zattere Ponte di Legno, Venecia, 2015. Disponible en: <https://www.thebridgesofgraffiti.com/bookshow-info/>



Figura 14: Imagen de material documental expuesto en la exposición «Escenas del graffiti en Granada», Fundación Caja Rural de Granada, 2015. Fotografía de archivo personal.

Sex, al Calagad, y a algunos breakers como Riden y Pirate. Después de esta exhibición hicimos nuestra primera colaboración juntos en los muros del Colegio Escolapios (Pérez, 2014:122)

La aportación gráfica en el periodo de los ochenta y noventa que los escritores nos han dejado como legado, y que aún se conserva, es más extensa de lo que pueda parecer en un principio. Su carácter funcional inmediato –anunciar fiestas, *jams* o exhibiciones– ha hecho que solo los escritores más nostálgicos y otros coleccionistas de antigüedades editoriales hayan conservado algunos restos de este material documental. En la actualidad, nos encontramos con una serie de librerías especializadas en material editorial de *graffiti* y arte urbano. Algunas de ellas poseen un amplio repertorio de material producido en los ochenta y noventa. Entre las más destacadas que podemos encontrar hoy día se encuentran Dutch *Graffiti* Library, con sede en Ámsterdam, y Le Grand Jeu, que se encuentra en París. Ambas librerías participaron en Unlock Fair (2016), la primera feria editorial dedicada exclusivamente a publicaciones sobre *graffiti* y arte urbano, que tuvo lugar en Barcelona, coordinada por el investigador Javier Abarca. Cabe destacar en este sentido la labor de Christian Omodeo que, además de ser el propietario de Le Grand Jeu, es un reconocido investigador y comisario, con una amplia experiencia en la exploración y difusión del *graffiti* (Unlock, 2016). Omodeo fue el artífice de la exposición «The Bridges of *Graffiti*», una muestra en la que exhibió una selección de más de 140 libros, catálogos y fanzines de *graffiti* desde 1984, «reconstruyendo la historia de las publicaciones de este fenómeno de arte urbano» (*The Bridges of Graffiti*, 2015).

Epílogo

En el año 2015 tuve la oportunidad de comisariar la exposición «Escenas del *graffiti* en Granada», en la sala de exposiciones de la sede central de la Caja Rural de Granada y, meses después, en la sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes. La idea principal de esta muestra era que el público tuviera la oportunidad de contemplar en un mismo espacio una serie de materiales gráficos y visuales referentes a la historia del *graffiti* en la ciudad de Granada. Era el fruto de un trabajo de investigación de dos años en los que pude reunir más de 300 fotografías referentes a la década de los noventa, todo tipo de material gráfico y visual como carteles, *flyers*, cintas de casete y video, *blackbooks*, cartas y fanzines, todo ello gracias a la colaboración de algunos de sus protagonistas como Jesús Reina, Calagad13, Sex-el Niño de las Pinturas, Spit, Kapi o ElQuique, entre otros. También ayudó la predisposición de algunos diarios locales (y, sobre todo, la ayuda de Lourdes Mingorance) al facilitarme el acceso a más de 200 noticias relativas a conflictos y crónicas del *graffiti* en Granada. Siendo consciente de que en ningún caso la finalidad de exponer este tipo de material documental debería ser únicamente contemplativa, me dispuse a crear una serie de dispositivos que ayudaran a reflexionar el impacto del fenómeno del *graffiti* en la ciudad y su relación con las instituciones. Creé una línea del tiempo del *graffiti* en Granada, atendiendo a la información que había reunido a lo largo de mi investigación y siguiendo las indicaciones y correcciones de algunos de sus protagonistas. También se pudo ver en la exposición un mapa genérico de Granada que atendía a las zonas más intervenidas con el paso de los años.

Reconstruir y analizar las formas de autoedición y la necesidad de búsqueda de referentes que existió en este periodo concreto del *graffiti* nos revelan hasta qué punto los escritores se convirtieron en sujetos activos de la cultura en Granada, caso extrapolable a cualquier ciudad en la que el *graffiti* haya adquirido cierta relevancia. Además, a través de los materiales y documentos que se conservan y que siguen apareciendo en relación con el *graffiti*, podemos visibilizar dos tipos de problemáticas: consustanciales y transversales. Las primeras hacen referencia a la búsqueda de estilo, la creación de redes colaborativas, la competición y la colaboración, el papel del *hip hop*, la finalidad de pintar o cómo se producen los intercambios de conocimiento en el *graffiti*. En el segundo caso, podemos observar otras cuestiones como el papel que desempeña la mujer en el *graffiti*, la repercusión de ciertas acciones y el tratamiento de los medios de comunicación, las formas de actuación gubernamentales, el seudónimo y el anonimato o la fama en el *graffiti* en relación con el mundo del arte, la censura, el vandalismo, la controversia de la conservación en el *graffiti* o el cuestionamiento del significado de patrimonio. Por lo tanto, la exposición «Escenas del *graffiti* en Granada» no solo ofrecía al posible espectador objetos de exhibición para su simple contemplación (López Cuenca, 2001), sino que, en el contexto expositivo actual, en el que el *graffiti* neoyorquino parece encajar más como material de archivo que como objeto artístico, aparte de tratar de huir de discursos establecidos y cronologías estáticas (Warburg, 2010), lo que se pretendía era que los objetos expuestos, aparentemente simples vestigios o huellas del pasado, se tornaran en objetos vivos ejerciendo la función de herramientas de análisis cultural.

Bibliografía

- Abarca, J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces. Graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Abarca, J., y Gómez, J. (2017). El papel de la edición. En F. Figueroa (Coord.). *I Jornada INDA-GUE. Investigación y difusión de Graffiti y Arte Urbano*. Jornada llevada a cabo en Swinton and Grant, Madrid, España.
- Achiaga, P. (2001). Rogelio López Cuenca (entrevista). *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/arte/Rogelio-Lopez-Cuenca/850>.
- Antón, E., y Sanz, A. (2012). *El libro de los libros de artista*. Sestao, España: LUPI.
- Babas, K., y Turrón, K. (1995). *De espaldas al Kiosko. Guía histórica de fanzines y otros papelu-jos de alcantarilla*. Madrid, España: El Europeo & La Tripulación.
- Belbel, M. J. (2016). Deep in your room you never leave your room. *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición*, (2), 100-118.
- Caputo, A. (ed.). (2012). *All City Writers. The Graffiti Diaspora*. Bagnolet Cedex, Francia: Kitchen93.
- Castleman, C. (2012). *Getting Up (Hacerse ver). El graffiti metropolitano en Nueva York*. Madrid, España: Capitán Swing.
- Chalfant, H. (productor), Silver, T. (director). (1983). *Style Wars* [video documental] EE.UU.: Burleigh Wartes.
- Cooper, M., y Chalfant, H. (1984). *Subway Art*. Nueva York, EE.UU.: Henry Holt and Company, LLC.
- Couvreur, N., Figueroa, F., y Pérez, R. (2016). La influencia francesa en el Graffiti español. El caso de Granada. En F. Souchet, La Maison de France (Coord.). *Décima Cita Cultura Francesa con Granada: La Cultura Urbana*. Conferencia llevada a cabo en Facultad de Bellas Artes, UGR, Granada, España. Recuperado de http://masteres.ugr.es/artepi/pages/tablon/*/noticias/conferencia-la-influencia-francesa-en-el-graffiti-espanol-el-caso-de-granada.
- De Mitri, G., y Mode2 (Eds.). (2015). *The Bridges of Graffiti*. Venecia, Italia: Fundación de Mitri.
- Figueroa, F. (2006). *Graphitfragen: Una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Sevilla, España: Minotauro digital.
- Gómez, J. (2015). *25 Años de Graffiti en Valencia: Aspectos sociológicos y estéticos* (Tesis doctoral). Universidad de Valencia, Valencia, España.
- Gómez, J. (2016). El papel del fanzine en el graffiti contemporáneo. En F. Figueroa (Coord.). *El papel del libro en el Graffiti*. Mesa redonda llevada a cabo en la Facultad de Filología, UCM, Madrid, España. Recuperado de <https://vimeo.com/164316945>.
- Pérez, R. (Ed.). (2014). *Escenas del graffiti en Granada*. Granada, España: Ciengramos.
- Torres, D. (Ed.). (2015). *Punk, sus rastros en el arte contemporáneo*. Madrid y Vitoria-Gasteiz, España: Centro de Arte Dos de Mayo y Artium.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid, España: Ediciones Akal.

40

Páginas web

- Galvez, F. (2015). Spanish graffiti. Recuperado de <http://www.spanishgraffiare.com/>
- Abarca, J. (2016) Unlock Fair. Recuperado de <http://unlockfair.com/>
- Farrel, S. (1994) Art Crimes. Recuperado de <https://www.graffiti.org/>

DIDÁCTICAS DE LA EDICIÓN EN POSGRADO. ESTRATEGIAS PEDAGÓGICAS PARA CONCEPTUALIZAR RELATOS CONTEMPORÁNEOS

Hortensia Mínguez García y Carles Méndez Llopis

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, (México)

hortemínguez@gmail.com

cmendezllopis@gmail.com

Recibido: 11/11/2017 | Aceptado: 20/02/2018

41

EDITING DIDACTICS IN POSTGRADUATE STUDIES. PEDAGOGICAL STRATEGIES TO CONCEPTUALIZE CONTEMPORARY STORIES

ABSTRACT: The present text presents different, graduate level (master's degree), educational strategies that serve as teaching tools for the production of artist's books and other publishing projects. In this sense, different projects developed within the Master in Creative Studies and Processes in Art and Design (MEPCAD) attached to the Autonomous University of Ciudad Juárez, Chihuahua, Mexico, and the pedagogical experiences that derive from them are described. Specifically, two cases are presented: "Frankenstein: tras el relato de lo monstruoso", an experimental publication based on random, collective and collaborative creation methodologies; didactics for the creation of artist books based poetically on analogical hermeneutics, as well as practice-based research (IBA). Both these teaching and learning strategies have allowed us to channel several challenges at once, contributing to the construction of projects that bring young people into the world of contemporary publishing in a holistic manner.

KEYWORDS: Artists' book, artistic education, art and printed publications

RESUMEN: El presente texto expone las diferentes estrategias formativas llevadas a cabo para la enseñanza de la producción de *libros-arte* (libros de artista) y otros proyectos editoriales a nivel de posgrado (máster). En ese sentido, se describen diferentes proyectos desarrollados dentro de la Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño (MEPCAD), adscrita a la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (Chihuahua, México), y las experiencias pedagógicas que de ellos se derivan. Específicamente, se exponen dos casos: *Frankenstein: tras el relato de lo monstruoso*, edición experimental basada en métodos de creación aleatoria, colectiva y colaborativa, y didácticas para la creación de libros de artista fundamentadas poéticamente en la hermenéutica analógica y en la metodología de la *investigación basada en la práctica* (IBA). Ambas son estrategias de enseñanza-aprendizaje que nos han permitido canalizar varios retos en una misma línea de tiempo, coadyuvando en la construcción de proyectos que insertan a los jóvenes en el mundo de la edición contemporánea de manera holística.

PALABRAS CLAVE: Libro-Arte, libro de artista, educación artística, arte y edición impresa



1. Preámbulo

La Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño (MEPCAD)¹ es un posgrado presencial avalado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), que tiene como meta formar profesionales en las áreas creativas del Arte y el Diseño; dos áreas que comprenden la investigación desde la perspectiva de la ciencia proyectual, es decir, que más allá de la creación, legan a la sistematización de los procesos creativos la fórmula para generar conocimiento nuevo desde un sentido científico humanista.

La MEPCAD se estructura a partir de diferentes líneas de aplicación y generación de conocimiento, lo que conocemos en México como las LGAC, de dos áreas terminales: Artes Visuales, en la cual hay un grupo específico que se centra en el estudio del arte múltiple, y Diseño y Comunicación, área terminal en la que, básicamente, se desarrollan las LGAC de Teoría, Crítica y Práctica del Diseño además del estudio de la textualidad, el hipertexto y las nuevas tendencias narrativas.

El núcleo académico de la MEPCAD es, formativamente hablando, muy heterogéneo. Lo conformamos alrededor de veinte personas entre artistas, antropólogos, sociólogos, semiólogos, compañeros del campo de la neuropercepción y la psicología, las humanidades, diseñadores gráficos y de interiores, así como especialistas en ciencia de los materiales. Considerando este plantel, la visión es la de propugnar y abogar por la construcción de nuevo conocimiento desde un profundo sentido de lo complejo, lo rizomático, lo liminal y lo permeable. Así, gozamos compartiendo autores, teorías, métodos de investigación, herramientas, etc. Pero, sobre todo, conocimientos y experiencias. En ese sentido, enseñar a investigar en artes desde diferentes perspectivas metodológicas es primordial para el desarrollo adecuado de la personalidad creativa, la capacidad resolutoria y de innovación de nuestros estudiantes.

Obviamente, el posgrado maneja un amplio elenco de técnicas y métodos para estimular la creatividad de los maestrantes, desde su instrucción en la resolución de pequeños problemas hasta encauzarles en la comprensión de diferentes géneros metodológicos, desde la *investigación basada en la práctica* (IBA)² a otras más afines al campo de la sociología y la antropología.

Para ello, se ofertan diferentes tipos de materias bajo el enfoque de seminarios teórico-metodológicos formativos, talleres de procesos creativos y asignaturas optativas «de

1 Posgrado de calidad incorporado al padrón de calidad de CONACyT en México, adscrito a la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Chihuahua, México.

2 Desde esta perspectiva del arte como ciencia proyectual, se desprenden, según nuestra visión, varias formas de entender los procesos indagativos al filo de la resolución de un determinado planteamiento del problema. Primeramente hallaríamos la *investigación sobre el arte*, entendida ésta como acercamientos teórico-literarios trabajados de manera exógena al acto creativo y que posibilitan que otro investigador ajeno al campo pueda tomar al arte como objeto de estudio, así como que el producto artístico sea estudiado «después» del acto creativo. Y, en otro bloque, la *investigación basada en la práctica* (*Practice-based Research*) (IBA), a su vez, divisible en dos tipos de investigación: la investigación que se desarrolla «a través del arte» y «la investigación por y para el arte» (Mínguez, 2014). Se trata de dos tipologías en las que hallamos una clara visión autocéntrica, pues ambas asumen la *investigación basada en la práctica artística* como el eje principal de su sentir pues es el «arte mirado desde el arte» (Vicente, 2006:91).

corte disciplinario e interdisciplinario relativas a las áreas terminales que ofrece el posgrado: Artes Visuales y Diseño y Comunicación, para el manejo de procedimientos, técnicas e instrumentos enfocados al análisis de los productos de estas disciplinas y a la solución de problemas prácticos» (Ariza et al., 2014:12). Una estructura que puede verse en nuestro mapa curricular en el que, claramente, se puede observar la importancia que le otorgamos a los seminarios y el aterrizaje de los conceptos en las prácticas de taller. [Fig. 1]



Figura 1: Mapa curricular de la MEPCAD, 2014

En relación a la gran constante del pensamiento gráfico, esa constante que Camnitzer acotó en 1969 como la facultad de editar, nuestro cuerpo académico en específico llamado Gráfica Contemporánea³ incurre, principalmente, en la impartición de materias afines al arte múltiple⁴ y el libro-arte. En este texto, hablaremos únicamente sobre cómo afrontamos la investigación en el campo del libro-arte o libro de artista como género artístico liminal al diseño editorial alternativo. Lo cual, obviamente, nos invita a hablar también acerca de cómo enseñamos y capacitamos en la MEPCAD en torno a las competencias inmanentes al campo de la edición experimental.

3 Cuerpo Académico Consolidado por el sistema PRODEP-SEP en México, adscrito al Departamento de Diseño de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, vigente desde el año 2007 y compuesto actualmente por la MDH. Sandra Ileana Cadena, el Dr. Miguel Ángel Achig, Carles Méndez y Hortensia Mínguez, quien desde su fundación funge de responsable del cuerpo. Su principal LGAC es Discursos y Procesos Creativos de la Gráfica en la Posmodernidad.

4 Respecto a la línea de la gráfica múltiple, únicamente comentaremos que actualmente estamos en un nivel más teórico que práctico. Gozamos redundar en la comprensión fenomenológica del pensamiento y el quehacer gráfico. Por ejemplo, iniciamos versando sobre la gran variabilidad de formas de pensar «lo gráfico»: desde profesionistas tendentes a fundamentalismos técnicos clásicos y/o más tecnológicos hasta irnos a aquellos artistas que poseen una visión más expansionista acerca de los límites mediales y formales del arte múltiple. Al caso, se infiere principalmente en el debate acerca de si el arte gráfico, en particular, y el arte múltiple, en general, se encuentran implosionando, es decir, absorbiendo de todas las áreas a la postre de extinguirse. O si es al contrario, y lo que ocurre es que el arte múltiple es el que se está expandiendo, explosionando *ad hoc* con la cultura de la copia y la hiperreproductibilidad reinante. Una línea de investigación que, como cuerpo docente, nos ha conducido más a investigar no desde la perspectiva de la historia o la fiscalidad o los resultados de las piezas, sino a hacer una introspección endógena del «grabado» y adyacentes, para preguntarnos si realmente existe una genética del pensamiento gráfico, una ontología, unos discursos propios, además de unos paradigmas en concreto.

2. La enseñanza de narrativas experimentales a través del libro

«La narración, en efecto, es la forma de expresión humana fundamental y al mismo tiempo la más natural: ella permite al hombre pensarse y pensar el mundo, enriqueciendo, gracias a las inmensas e infinitas metáforas que desarrolla a través de la narratividad, su universo de significación» (Greimas, 1980:222).

La enseñanza de narrativas experimentales a través del libro la afrontamos a partir del manejo de varias estrategias y momentos formativos en la MEPCAD. En primer lugar, como estrategia troncal, a lo largo de cuatro semestres implementamos el *aprendizaje basado en proyectos* (ABP). El *aprendizaje basado en proyectos* o *project-based learning* constituye un modelo de aprendizaje inherente a las teorías de aprendizaje cognitivo-constructivista y por descubrimiento. Un modelo en el que prima la relación de corresponsabilidad entre el docente y el estudiante, en donde el aprendizaje está centrado en este último, ya que es él quien decide en torno a una problemática en específico: qué y cómo aprender y cuál es el rol que va a desempeñar. En tal caso, este tipo de modelo se orienta a que el alumno no sólo adquiera conocimiento, desarrolle competencias y capacidades, sino que aprenda a resolver problemáticas reales e imprevistos trabajando en equipo (preferentemente a partir de un corte multidisciplinar), siendo respetuoso con los demás, pero también aprendiendo a explotar sus virtudes y propia personalidad creativa. Como cualquier enfoque proyectual, resulta determinante la comprensión del problema, su planteamiento y la búsqueda e implementación de estrategias y técnicas que permitan la resolución del mismo. Lo interesante de la ABP es que la problemática a resolver no sólo debe ser real, sino que debe solventarse a través del trabajo colaborativo entre los mismos estudiantes, siendo el docente un guía.

En la MEPCAD, la incursión de la IBA por medio del modelo del ABP se implementa en tres niveles⁵ y bajo programáticas diferentes. Inicialmente, conforme a la resolución de problemas dados *a priori* en un nivel principiante para, gradualmente, ir guiando al alumno a que aprenda a identificar y plantear sus propios proyectos, con gran sentido de responsabilidad y sensibilidad hacia problemáticas reales –a autogestionarse–, y que forme sus propias redes de trabajo de manera autónoma y proactiva. Resumidamente, no sólo se trata de que sepan resolver problemas dados *a priori*, sino de que maduren hacia la construcción de sus propios

5 Los proyectos editoriales dentro de la MEPCAD se manejan en tres niveles. En el nivel principiante, el estudiante participa en un proyecto editorial coordinado, editado y dirigido por un especialista, el cual le otorga múltiples directrices. En un segundo nivel, las instrucciones que se exponen a los alumnos son intencionalmente mínimas, ya que uno de los objetivos es que estos tomen conciencia de su propia capacidad para idear, liderar y/o participar en proyectos multidisciplinarios de creación y gestión propia. Se les explican los objetivos, formas, tiempos de entrega y método de evaluación. Se les ofrece asesorías conceptuales o de resolución técnica, pero no dirección ni diligencias concretas. En un tercer nivel, los estudiantes ejercen tareas autónomamente como microempresarios, microgestores culturales y conservadores de patrimonio. Este tipo de nivel suele manejarse únicamente cuando se tratan de proyectos de tesis, los cuales tienen una duración de dos años. Por ejemplo, se han dado casos como el diseño de la *Revista ensamblada para la reconstrucción de la memoria colectiva: Calle La Juárez* de Mariana Chávez, concluido en 2014, o el diseño de la *Revista ensamblada Juaritoz* de Fausto Mota, presentado en junio de 2016.

problemas, pasando de ser guiados a guías. En dicho sentido, lo primordial es que el alumno aprenda progresivamente a diseñar sus propios proyectos, editoriales en este caso, que comprenda roles y que pase de ser instruido a ser guía e, incluso, docente.

Por otra parte, la formación del estudiante respecto al desarrollo de narrativas experimentales se orienta tanto hacia la construcción de propuestas editoriales alternativas de ediciones cortas como hacia la problematización del libro desde la perspectiva del género del libro-arte. Veamos uno de los proyectos resueltos por los estudiantes desde ambas perspectivas.

2.1. Colección Tras el relato de lo monstruoso, una pequeña edición colectiva de cuentos de terror

En el nivel principiante, manejamos como estrategia plantear un proyecto editorial concreto con el fin de que el estudiante aprenda a resolverlo colegiadamente y en un espacio de tiempo bastante reducido que suele oscilar entre las 20 y las 30 horas de intenso trabajo. Como ejemplo de este tipo de proyectos, les mostramos los resultados obtenidos en una de las asignaturas troncales de la MEPCAD, Taller de Procesos Creativos I, a cargo de Carles Méndez. Una materia en la que el estudiante, básicamente, debe aprender a manejar diversas técnicas de creatividad además de principios básicos de la creación editorial.

Dentro del extenso mundo de la edición experimental, existen múltiples estrategias que fungen de catalizadores para un aprendizaje significativo en la creación colectiva y colaborativa. Así, siendo el propósito primordial la edificación de un objeto «de lectura» editable y ensamblado, la propuesta que presentamos continúa la estela de otros talleres de edición, como los *Proyectos de Acción y Experimentación Editorial*⁶, del equipo de la revista ensamblada *La Más Bella*, en los que se crea una dinámica de trabajo grupal en la que los estudiantes discuten sus experiencias a fin de concretar formatos, contenidos y conceptualización de una edición especial de la publicación. Como veremos, la colección que explicaremos a continuación también mantiene esa voluntad de potenciar el diseño y consolidar propuestas editoriales propias, equilibradas en contenido, en continente y también en costos –pues el proceso de edición es creación, tiempo y dinero–, tal y como lo aborda desde el 2011 el Máster en Edición Taller de Libros de Madrid⁷ o, más recientemente, La Casa Encendida de Madrid con la fundación de un evento para la creación de artefactos de lectura imprevistos, llamado *Libros Mutantes 2017*, dentro del Madrid Art Book Fair⁸.

6 Las ediciones son heterogéneas y se someten a las necesidades, elementos y recorrido conceptual dispuesto por los asistentes que fungen como agentes de creación y transformación. Más información en su página web: <http://www.lamasbella.es/category/ediciones-de-taller/>.

7 Un proyecto editorial que ofrece cursos y programas de prácticas con la finalidad de formar acerca de proporcionar conocimientos esenciales para el campo que, a la vez, promueve la asociación con editoriales ya establecidas. Para mayor información se puede acudir a su dirección electrónica: <https://tallerde-libros.com/>.

8 La Casa Encendida de Madrid sirvió de sede para la realización de publicaciones no periódicas, fanzines, *collages* de letras, etc. Para más información: <https://www.lacasaencendida.es/literatura/libros-mutantes-2017-madrid-art-book-fair-7278>.

De este modo, desde estas perspectivas lúdicas y colaborativas, se les plantea a los estudiantes la problemática de construir un pequeño proyecto editorial eminentemente visual –con el menor uso de la palabra posible– a partir de asumir el personaje de ficción Frankenstein como metáfora, tomarlo como una herramienta que cohesione la diferencia. Una técnica de creatividad basada en el juego aleatorio, con la que se busca avivar el inconsciente creador de los estudiantes por medio de la imaginación guiada semiconsciente, a la par que abogar por la creatividad grupal y la libre asociación e hibridación de ideas. Esto conlleva la utilización de la apropiación y el *sampling* como prácticas actuales de creación que ayuden a deconstruir el origen de las historias, de los objetos, de los personajes, partiendo de *objetos* preexistentes.

La propuesta titulada *Frankenstein: tras el relato de lo monstruoso*, ideada por el mismo docente en 2014, solicita al estudiante que participe en el diseño, la producción y edición de un cuento⁹ de terror, un relato nuevo que procedimentalmente maneje el concepto de sutura y ensamblaje de ciertos antecedentes. Es decir, el Frankenstein, como método de trabajo, tiene como meta la generación de «lo nuevo» a partir de la sutura de fragmentos, la apropiación y el remix, tan afines al sentir posmodernista (Jameson, 1991) y deconstructivista de nuestros eclécticos tiempos.

Todos los proyectos sugeridos desde la asignatura, y este en especial, cuentan con una puesta en escena que sirva para esclarecer dudas, ofrecer fundamentación teórica y coadyuvar a la ejecución disponiendo una posición práctica de la cual partir. De este modo, para este Frankenstein, se parte de un escenario específico: el cuento como memoria del mundo, la disposición de una construcción social e identitaria que representa diversas maneras de ver y entender la realidad, y asimismo concreta la sabiduría popular para hacerla entender a través de la ficción. Por eso, los cuentos hablan de nosotros mismos como si fuéramos otros: «captan y reproducen experiencias humanas fundamentales como el volverse adulto, encontrar el propio camino en la vida, la sexualidad, todo “envueltos en un halo poético”» (Benchón, 2005:s.p.). Es así como se les ofrece a los estudiantes acercamientos al mundo de la narración implicando al sujeto, que subraya sus modos de ver a través de los modos de decir; es por medio de la narración que se ofrece a los otros tanto el verse como el reconocerse gracias a las diversas relaciones ubicadas en el relato, que intersecta el mundo del lector con el del texto o la imagen. La narración mostrará «cuál es el grado de participación humana en lo

⁹ Se seleccionó el género literario del cuento ya que, a pesar de tratarse de una de las narraciones más breves, es portadora de la tradición y sabiduría oral de nuestros ancestros. El cuento es portador por excelencia de las construcciones identitarias de nuestras sociedades, pues manifiesta nuestros modos de ver del mundo a través de los modos de decir. Los cuentos, por medio de la ficción y el manejo de personajes estereotipados de urdimbre universal, nos ayudan a zurcir historias que reflejan el mundo en el que habitamos, así como el deseado o el distópico. Narraciones que, además, nos ayudan a transmitir intergeneracionalmente el aprendizaje social y cultural heredado que, moral y éticamente hablando, no debería olvidarse en beneficio de la humanidad. Finalmente, como decía Lodge (2002), la narración es constructora de experiencias del mismo modo que documento de nuestro reflejo; de ahí, que la narración es la clave «no sólo por el relato, sino para ampliar nuestro conocimiento y comprensión del mundo» (p. 27).

imaginario y cuál es su grado de evasión de lo real [...] porque los de la imaginación son grados a través de los cuales tratamos de reencontrar la experiencia, y porque al mundo de la imaginación no accedemos más que a través de la experiencia [...] ella transforma lo existente en imaginario y lo imaginario en existente» (Saer, 1997:226). Así, en un primer punto, se posiciona a los estudiantes como narradores, es decir, pasan a ser constructores de experiencias y posibilitadores de reflejos a través del lenguaje: «guardar y dar cuenta de lo significativo de la vida, de lo que vale la pena mantener para luego comunicar y que alguien más lo entienda» (Mendoza, 2005:10).

En un segundo encuentro teórico, se establece que el concepto a abordar dentro de esa ficción es «lo monstruoso», que da título al proyecto: «Frankenstein es un Coloso, un ejemplo de gigantismo único de una nueva estirpe creada rompiendo los cánones de la proporción humana, es pues un *posthumano*, en dos sentidos: por superar a los humanos en resistencia y potencia y, por tanto, por presentarse como alternativa al posible futuro de nuestra especie» (Raquejo, 2010:1). Lo monstruoso tiene múltiples aristas en su indefinición dentro de nuestro orden del mundo, como intento fallido de conquistar la barbarie, no se puede domesticar porque siempre, en algún punto, es excesivo, es una derivación de lo contrario al hombre (Kappler, 1986). Así que, precisamente por ser algo intersticial, solemos tener una efectividad lingüística limitada para describirlo: «el mecanismo frecuente para referirse a los monstruos por medio de pronombres como “eso” y “ello” sugiere que esas criaturas no son clasificables de acuerdo con nuestras categorías habituales» (Carroll, 2014:45).

Una vez establecidos los parámetros conceptuales del proyecto, se abordan las estrategias prácticas que posicionarán la aplicación teórica. Como mencionábamos anteriormente, la táctica a implementar es la de la recuperación y remezcla, el *remix* del material cultural existente para sumar nuevos discursos y diferentes propósitos al del original. Es decir, a través de la relectura de lo *pre-existente* y la reutilización de elementos que establezcan un código cultural reconocible, se crearán, en este caso, nuevas historias. Porque sin la historia, como decía Navas (2008), no puede haber *remix*, y porque la «persona que *remixa* debe conocer extensamente las producciones (musicales, imágenes, escritos, etc.) que ya existen; debe elegir la más interesante para sus fines; y puede situar el resultado final en un contexto comunicativo nuevo, con propósitos nuevos, audiencia diferente, etc.» (Knobel y Lankshear, 2011:121). Es lo que proporciona nuevo conocimiento a partir de la revisión del adquirido con anterioridad. Por esta razón, antes de anunciar las instrucciones a seguir, con los detalles y procedimientos a considerar, se muestra al estudiantado una extensa lista de ejemplos que comprenden la apropiación y remezcla de elementos visuales y relatos: desde los *collages* de Max Ernst en *Una semana de bondad* (1933) hasta los de Mauricio Planel, Stefan Danielsson o Mario Wagner, los «fósiles» de Christopher Locke, series interminables de Fan art, revisiones como las de Sandro Miller o intervenciones de *over-painting*, por poner algunos ejemplos. Y otros tantos ejemplos que representan visualmente la idea de «lo monstruoso», que pueden transitar desde los mismos disfraces para la fiesta de Halloween hasta fotografías de Christopher McKenny,



Figura 2: *Frankenstein: tras el relato de lo monstruoso*. Imágenes de la primera edición, 2014. Editado en los talleres de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Coordinador de la edición: Carles Méndez

pasando por las distorsiones de Robert Lazzarini, las máscaras de Jordru Schell, las cerámicas de Maria Rubinke o las ilustraciones de Santiago Caruso, Michaël Borremans o Don Kenn, entre muchos otros.

Finalmente, se aísla la propuesta como una sutura de fragmentos para generar algo que no existía anteriormente, tomando la figura de Frankenstein como unidad de la narrativa visual a fin de conformar un cuento de miedo para adultos. Por ello, la dinámica de este proyecto editorial consiste en tomar el *copiar*, *transformar* y *combinar* como sustento básico de inspiración y creación (Ferguson, 2011). Operativamente, para dar inicio al proyecto, se divide un número aproximado de 10 o 15 estudiantes en tres o cuatro grupos y, frente a ellos, se les presentan 3 cajas llenas de papeles escritos pero plegados para ocultar su información. En una de ellas se esconden los títulos de 40 películas –consideradas dentro del género de terror–, en la segunda, 40 cuentos populares infantiles y en la tercera, 40 nombres de personajes de ciencia ficción/terror/*thriller* –sean literarios o audiovisuales–. Los alumnos deben elegir un papel de cada caja además de un cuarto papel que elegirán por decisión propia de la caja que quieran. En ese sentido y tras la selección, podría surgir el tener que trabajar planteamientos tan alocados como hacer converger, en un mismo relato, a un zombi posapocalíptico y a caperucita roja en el hotel de *The Shining* de Stanley Kubrick.

Luego, se le proporcionan 4 roles a cada alumno pudiendo fungir como narrador, ilustrador, encuadernador, etc.; se delimitan medidas, formatos, y se les explica cómo deben hacer la edición de x número de ejemplares.

Durante varias generaciones hemos llevado a cabo este ejercicio editorial y los resultados han sido interesantísimos. Los estudiantes no sólo aprenden a autogestionarse y desarrollar un proyecto de manera integral, sino que, además, desarrollan su imaginación de manera divertida trabajando en equipo.

Los resultados que a continuación podemos visualizar son imágenes de las piezas de cuatro generaciones diferentes, 2014 [fig. 2], 2015 [fig. 3], 2016 [fig. 4] y 2017 [fig. 5].



Figura 3: *Frankenstein: tras el relato de lo monstruoso*. Imágenes de la segunda edición, 2015. Editado en los talleres de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Coordinador de la edición: Carles Méndez

De la primera generación [fig. 2], con la impresión serigráfica del rostro de Frankenstein en negro sobre negro en la portada y una escena de *The Birds* en la contraportada, surgieron 4 cuentos breves de terror: *El último vampiro sobre la tierra*, realizado por Virginia Rentería, Adriana Rodríguez, Angélica Martínez y Rosita Fernández; *El despertar del caos*, por Judith Zamarripa, Alondra Posada y Sabina Loghin; *Sin título*, por Cinthia Reyes, Óscar Nodal y Cristina Parra; y *Bestiario*, de la mano de Edgar Lara, Roberto Prieto, José Castro y Fausto Mota. Con el diseño de contenedor por Carles Méndez, se editaron 18 ejemplares firmados por los autores y numerados del 1/18 al 18/18. En este caso en concreto, los dos primeros cuentos responden a una narrativa visual similar a la de la novela gráfica; el tercer cuento mantiene fuertes analogías con la estética de los *storyboards* de producciones audiovisuales, es decir, ilustraciones que en su conjunto vienen a formar un guion gráfico animado; mientras que *Bestiario* es el más lúdico de los cuatro, pues el manejo de las diferentes pestañas le permite al lector conjugar a su gusto la cabeza, el torso y las piernas de personajes tan variopintos como Ricitos de oro, Damien (el hijo de satán, según la película de *La profecía*), Alien (diseñado por H.R. Giger) y el títere diabólico de la película *Dead Silence*. Un formato que posibilita, obviamente, el hallazgo y la búsqueda de lo inusual, lo fortuito.

En cuanto a la segunda generación [fig. 3], se imprimió el famoso rostro de la Momia, protagonizada por Boris Karloff, con tinta gris plata sobre un papel de tono plateado. Esta edición compendia un total de cuatro cuentos: *Un cuento nada clásico*, por Gabriela García, Lourdes Santizo y Olivia Orozco; *Blanca Nieves y los 7 deseos*, por Claudia Solís, Rocío Marceleno y Sergio Limas; *La venganza del Tindalo*, por Alicia Hernández, Vianney Arce, Clara Gallardo y Veri Domínguez; y *El último Alien sobre la Tierra*, por Diego Martínez, Juan Carlos García, Mario Vázquez y Rubén Chávez. Nuevamente con diseño de portada por Carles Méndez, se editaron 20 ejemplares firmados por todos los autores y numerados del 1/20 al 20/20. Algunos de los cuentos desarrollan ideas genuinas. Tal es el caso de *Blanca Nieves y los 7 deseos*, en el que Simbad, casado con Blancanieves, halla muerta a su mujer tras volver de uno de sus viajes. Enojado, invoca a Imhotep para que torture a quienes él cree culpables de su muerte: los siete enanitos. El cuento narra las torturas infli-



Figura 4: *Frankenstein: tras el relato de lo monstruoso*. Imágenes de la tercera edición, 2016. Editado en los talleres de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Coordinador de la edición: Carles Méndez



Figura 5: *Frankenstein: tras el relato de lo monstruoso*. Imágenes de la cuarta edición, 2017. Editado en los talleres de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Coordinador de la edición: Carles Méndez

gidas por Imhotep a cada uno de los siete enanitos: a Tontín, le obliga a leer el tratado lingüístico de Saussure, a Sabio, a ver telenovelas, a Dormilón, le explota la almohada, etc.

La tercera generación (fig. 4), por su parte, trabajó en torno al rostro de Béla Lugosi, autor que interpretó al mítico personaje de Drácula en la película de 1931. Su imagen se halla impresa en la caja de color gris azulado, siendo una escena de payasos la que se ubica en la contraportada, concretamente, una captura del film *He Who Gets Slapped* de 1924.

En esta ocasión, participaron un total de 12 estudiantes además del editor, llevándose a cabo una edición de 15 ejemplares numerados y firmados por sus autores. Cada caja contiene un total de cuatro cuentos breves realizados en noviembre de 2016. Dichos relatos son: *Enanario*. *Nano schemata visceris ex peccatum*, realizado por Persia Campbell, Alberto Fabela y Rogelio Baquier; *El flautista de Hamelin*, de Arely Simental, Eder Holguin y Eugenia Loya; *CAESUS*, autoría de Karina Romero, Iskra Gutiérrez y Valeria Frías; y, por último, *Los otros cuentos*, por Alejandra Olea, Eduardo Betancout y David Flores. *Enanario*, por ejemplo, es un libretto de pequeño formato de 16 páginas. En él, sus autores nos muestran las diferentes personalidades de siete enanos abocados a sufrir eternamente alguno de los siete pecados capitales.

Respecto a la última edición (fig. 5), la caja contiene tres cuentos breves: *El artífice*, realizado por Miguel Márquez, Sergio Sosa y Susana Lucio; *Los pantanos de Louisiana*, por Gracia Vargas, Perla Santizo y Víctor Moreno; y *Rat Kebab*, por Alejandra Reyes, Francisco Servín y Sadot Soria. En esta ocasión, las imágenes representativas son las de *Creature from the Black Lagoon*¹⁰, en la portada, y la famosa escena de las gemelas de *The Shining* cogiéndose la mano, en la contraportada, imágenes impresas con serigrafía sobre papel de color gris grafito, en una edición de 15 ejemplares numerados y seriados del 1/15 al 15/15. De esta edición destacamos cómo la pieza *El artífice* incorpora sonidos en aras de marcar el ritmo de la lectura.

—

¹⁰ Película dirigida por Jack Arnold y producida por Universal Pictures en 1954.

Finalmente, las cuatro ediciones mantienen unidad en el sentido del manejo de materiales y formato. Todas las cajas, de 15 x 12 cm, con impresiones de personalidades representativas del terror clásico como Frankenstein, Drácula, la Momia o la criatura de la laguna negra, que compilan cuatro cuentos de terror –salvo en el último número con tres cuentos– y un colofón impreso en papel albanense. Se trata de cuentos con un diseño editorial muy sencillo, basados en el manejo predominante de la imagen, trabajados con encuadernación grapada o a caballo y, en muy escasas situaciones, con «canutillo».

A la postre, el Frankenstein, como metodología, deambula entre la *apropiación* y el *sampling* como prácticas actuales de creación para deconstruir los orígenes de historias o personajes preexistentes y, así, crear nuevas situaciones, relatos o resignificaciones a través de la anamnesis (reminiscencia, rememoración) ejercida por el propio lector o interpretante. Bajo esta idea –ya reelaborada por Bourriaud en 2009 cuando hablaba de posproducción–, donde se recogen «formas de saber generadas por la aparición de la red [que sirven a] orientarse en el caos cultural y cómo deducir de ello nuevos modos de producción», será lógico, por tanto, que «las herramientas más frecuentemente utilizadas para producir tales modelos relacionales sean obras y estructuras formales preexistentes, como si el mundo de los productos culturales y de las obras de arte constituyera un estrato autónomo apto para suministrar instrumentos de vinculación entre los individuos» (Bourriaud, 2009:8).

2.2. Procesos de conceptualización para la creación de libros de artista

Otras estrategias llevadas a cabo para el diseño de libros de artista o proyectos editoriales de revistas se trabajan directamente dentro de la asignatura de Libro-arte, una materia obligatoria para los estudiantes del área terminal de Artes visuales y optativa para los de Diseño y Comunicación, coordinada por Hortensia Mínguez.

En ella se trabajan ejercicios de conceptualización en donde investigamos y resolvemos problemas a través de la práctica. Durante los tres primeros meses de los cinco que dura la materia, se enseña al estudiante de «forma tradicional»,



Figura 6: Judith Zamarripa Nungaray. 01:57 (2015). Libro performance. Fuente: cortesía de la autora

es decir, se incurre en el análisis de textos de autores como Drucker, Antón, Román Gubern, Ulises Carrión, Bibiana Crespo, Vilchis, Méndez y Mínguez, etc., induciéndolos, visualmente hablando, a una enseñanza estructuralista y taxonómica. También se hace hincapié en que aprendan las terminologías y conozcan linealmente la historia y evolución del género, además de saber identificar las diferentes formas de categorización o subgéneros que se manejan actualmente según los textos de José Emilio Antón (1991) y Bibiana Crespo (2010, 2016), tales como libro parasitado, libro objeto, libro de artista, libro instalación, *flipbook*, hiper libro-arte y un largo etcétera. Luego, se les instruye acerca de cómo hacer papel y encuadernar a la americana, a la copta y a la japonesa.

Una vez establecidas las bases fundamentales acerca de la teoría, la historia y la técnica de la producción de libros de artista, procedemos a la ruptura de paradigmas a través de la práctica. La primera fórmula que se les plantea a los estudiantes es que deben entender que todo lo aprendido previamente debe relativizarse, puesto que no son más que prácticas ritualizadas por autores que nos hablan desde las ideas y las experiencias de su pasado; se les recuerda que los artistas suelen ir por delante de las definiciones y de anclajes categóricos y, por ende, se les invita a la experimentación. Bajo esta tesitura, pasamos a hablar del género y sus prácticas trabajando en términos de secuencias espacio-temporales, de arquitectura, de pliegues, de espacio, estilos de narración y, sobre todo, de poéticas, procesos creativos y discursos (Mínguez, 2017). Al final, se invita a los alumnos a desarrollar proyectos concretos desde diferentes perspectivas a través de ejercicios de conceptualización, basándonos epistemológicamente en la metaforología *blumenbergiana*¹¹ inmanente a la hermenéutica analógica (Beuchot, 1997), como principio rector, y la investigación basada en la práctica (*Practice-based Research*), como metodología a nivel pragmático. Estos ejercicios suponen trabajar con el concepto del *pliegue* –de la

acción de plegar/ desplegar– como estrategia para conceptualizar al libro como estructura compleja pero, también, como signo sujeto a un proceso de semiosis de constante resemantización. Desde otras perspectivas, se hicieron libros de artista a través del manejo de técnicas etnográficas o se indagó en la relación de la memoria, la imagen, la historia y el libro como contenedor e icono cultural que atestigua y desvela a la par que constata y registra. Del mismo modo, se exploraron las diferentes formas de abordar el concepto de *tiempo* y su transcurso, a través de la conceptualización de diferentes formas de leer o de manejar la secuencia o el ritmo.

Finalmente, múltiples han sido los resultados desde estas perspectivas. Por ejemplo, en la **figura 6**, podemos ver un libro-objeto para performance de Judith Zamarripa Nungaray del 2015, quien conceptualizó la relación preexistente entre el libro de artista y el tiempo. La autora describe su pieza de la siguiente manera:

«Libro objeto performativo que aborda el concepto del paso del tiempo que se invierte en la lectura. La pieza consiste en dos recipientes de acrílico transparente de 20 x 20 cm. Uno de ellos contiene arena (simbolizando el tiempo) y se pretende que el público interactúe con la obra al pasar la arena de un lado para el otro, lo que sería como estar dando vuelta a las páginas.

Para registrar el tiempo que el público invirtió en “leer” mi libro, a la derecha de los recipientes se ubica una bitácora y un cronómetro pequeño. En la bitácora se anotará el nombre, tiempo de inicio, tiempo final y la pregunta: ¿Perdiste o invertiste el tiempo?

La obra es una metáfora sobre el paso del tiempo, en general y el tiempo que se invierte en la lectura, en particular. La mejor forma de que el espectador materialice el paso del tiempo es apropiándonos de SU tiempo. Al registrar los minutos que les llevó realizar el acto performativo, el tiempo pasado se rememora, se materializa» (Comunicación personal, Judith Campos, 2015).

Para cerrar este apartado, comentaremos la pieza de Sabina Loghin Tiu titulada *Retratos ensamblados*, tres libros de artista editados en el año 2015 con los que la artista se autorretrata a través de la imagen y los relatos de tres de sus familiares. En este caso, Loghin montó diversas piezas plegadas individualmente, de 15 x 15 cm, hasta formar una estructura plegable de longitud ilimitada [fig. 7 y 8].

11 La metaforología, aporte del filósofo alemán Hans Blumenberg (1920-1996), constituye un paradigma de análisis fundamentado en el potencial analógico de la metáfora; una teoría representacional del hombre y su mundo ligada a la «antropología fenomenológica de la Historia» (González, 2004:53), que busca comprender cómo los fundamentos epistemológicos de cada época, así como la forma de leer y experimentar el mundo, varían conforme a la imagen que el hombre construye de sí mismo.



Figura 7 y 8: Sabina Loghin Tiu. *Retratos ensamblados* (2015). Libro objeto. Fuente: cortesía de la autora

48

Para comprender el trabajo de Sabina Loghin, es importante anotar que estamos frente a la obra de una artista mexicana de padres rumanos que, habitualmente, trabaja el tema de los migrantes de Europa del Este y el concepto de identidad cultural híbrida, tomándose a sí misma como caso de estudio. Sabina goza de mezclar los relatos orales de viajes, las fotografías y las experiencias migratorias de su familia con las suyas, así como imágenes de mapas. En este caso, hallamos varias relaciones entre la forma modular y el discurso, por un lado, la analogía visual entre la misma estructura angular de la pieza, la cual, según la autora, «se asemeja a los Montes Balcanes, su lugar de origen» y, por otra, «la visualidad y la narrativa pretenden ser una metáfora de su actual situación cultural» (Comunicación personal, Sabina Loghin, 2015). Metáforas visuales con las que Sabina no sólo nos habla de hibridación cultural y de cómo se permea su identidad individual con la de su familia, sino también de cómo, a través de una estructura morfológica como la del poliedro y el pliegue, el lector puede establecer lazos u analogías conceptuales entre lo complejo de ser lo único y lo múltiple, el plegar y el desplegar, el origen y el destino, lo uno y lo otro.

3. Resultados obtenidos

A lo largo de estos años, se han ido progresivamente afinando estas propuestas en pos de una mayor «efectividad», si es que podría llamarse así, teniendo en cuenta tiempos, costos y producción dentro de los propósitos editoriales mostrados.

En este tiempo, el proyecto *Frankenstein* ha servido como primer estadio de conceptualización en los problemas de la creación, es decir, complejizar el proceso creativo a partir de unos parámetros cerrados y estables, retomando el ensamblaje de elementos, precisamente, para ubicarse en ese «retorno al objeto y su tridimensionalidad, pero no de una forma tradicional –y representativa– sino a través de construcciones de significados que se edifican a través de deslizamientos semióticos» (Méndez, 2017:51). Desde el 2014, cuando se inició el proyecto, hasta la fecha, se han añadido nuevos ejemplos y parámetros y se han configurado algunos puntos neurálgicos que han proporcionado mayor profundización narrativa, incentivando el discurso conceptual y mejorando el desarrollo visual de estos «objetos hechos de otros objetos» (Ramírez, 2009:111); sobre todo teniendo

en cuenta que uno de los retos es la mitigación del «verbo», es decir, del recurso escrito, para dejar que las imágenes hablen sin la necesidad de utilizar las palabras.

Para concluir en un proyecto exitoso, no sólo ha de considerarse una articulación apropiada de los elementos, sino también la sinergia en el trabajo colaborativo, pues hemos podido constatar en este tiempo que realizar un cuento en colectivo supone aceptar la libre disposición de los roles de cada sujeto dependiendo de sus habilidades, destrezas y experiencias anteriores: podrán ubicarse como guionistas, como dibujantes, responsables de escenario, de la paginación o del diseño de personajes, etc., y esta elección, al encontrarse abierta, en todos los casos ha surgido espontáneamente. Así, a la vez que la proyección, diseño y ejecución del cuento, se refuerza, con el concepto de *Frankenstein*, esta idea de la relación entre la «cosa creada» y sus autores, un lazo instintivo que ya había entre la criatura y Víctor, considerada hasta su «doble maligno»: «Víctor no puede escapar de su creación del mismo modo que tampoco puede escapar de sí mismo» (Triguero, 2015:163), un concepto identitario que impregna a la colección y sus propuestas.

En todos los casos, el seguimiento del docente-guía es constante en los ensamblajes y remezclas propuestos por cada equipo, atendiendo a las necesidades estructurales, visuales, narrativas y conceptuales en los cuentos. De este modo, el apoyo en la resolución de problemas se cierne sobre las posibilidades presentadas por los estudiantes y no en la conducción de los resultados, a la vez que se asegura que se mantengan los factores invariables como dimensiones, disposición, paginación, gama cromática, etc., que homogenizan el proyecto en su conjunto. Los cambios y errores han de sucederse para concretar la planeación inicial y llevarla a buen término. Por ejemplo, se establecen una serie de papeles aptos tanto para portada como interiores, flexibles y adaptables a cada propuesta; se han establecido unas pautas para la encuadernación –cosido, grapado, encolado, engargolado, etc.– que respeten las dimensiones del contenedor; estrategias para el paginado, los márgenes y el recorte; así como la atención a que las fuentes –si las hubiere– consideren el tono de la historia.

En cuanto a las didácticas trabajadas en torno a la creación de libros de artista, es importante puntualizar que, si bien no se instruye a los maestrantes en cuanto a los procesos

de comercialización y distribución de la obra, por el escaso tiempo del que se dispone, éstas nos permiten problematizar y poner en práctica el estudio y la conceptualización de enclaves ontológicos inmanentes a este mismo género (texto, narración, relato, secuencia, tiempo, etc.) para que, el mismo estudiante, halle en el libro, como estructura espacio-temporal, el basamento de su arquitectura discursiva, poética y narrativa.

Asimismo, centrar la materia en la conceptualización de un único concepto inmanente al género nos ha permitido identificar que, efectivamente –en comparación con los esquemas de taller de temática libre basados en el esquema de asesorías conceptuales y/o técnicas–, las obras están mejor fundamentadas.

Por ende, la dinámica de guiar sus procesos de conceptualización más allá de las taxonomías no sólo nos permitió trabajar colegiadamente en la construcción de nuevas formas de abordar la enseñanza de este género de una manera más profunda, sino que, además, los alumnos aprendieron a observar cómo puede construirse nuevo conocimiento al filo de la investigación basada en la práctica y a través de ésta, retroalimentar la teoría por medio de la reflexión individual y colectiva. Así, por ejemplo, centrarnos en la conceptualización del tiempo coadyuvó en la experimentación de los diferentes tipos de narrativas lineales o disruptivas en base al manejo de secuencias ininterrumpidas, lineales, externas o paradójicas.

Algunos resultados teóricos fueron publicados por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ) en el libro *Cartografías del Libro-Arte* (Mínguez, 2017), y las piezas fueron expuestas en varias muestras expositivas, una de ellas celebradas en el Centro Cultural de la UACJ, frente al Teatro Gracia Pasquel, dentro del marco del Congreso Interdisciplinar Sináptica, en 2017.

4. Reflexión final

La enseñanza de la producción editorial en su relación con la edición del arte y los libros de artista, dentro de los márgenes de la educación a nivel de posgrado, es una labor compleja dada la amplitud de competencias que el alumno requiere adquirir como futuro productor y/o editor de libros desde la perspectiva de la edición alternativa e independiente. Si bien es cierto que los estudiantes adquieren las competencias relativas al diseño editorial a nivel de licenciatura –al menos en el campo del Diseño Gráfico en la UACJ–, a lo largo de estos años, hemos aprendido que una de las mejores estrategias a implementar es introducir al estudiante en este campo de creación de manera progresiva e ir intercalando a lo largo de toda la carrera, de manera tangencial al desarrollo de diferentes asignaturas, investigaciones basadas en la práctica y el desarrollo de proyectos editoriales que involucren el trabajo colegiado; proyectos que el alumno debe ir desarrollando en diferentes niveles de complejidad y autonomía, a la par que adquiere nuevos conocimientos y competencias en relación con la historia, la teoría y la práctica de la edición artística y/o el diseño editorial alternativo.

Bibliografía

- Antón, J. E. (1991). *El libro de artista*. Granada, España: Escuela de Artes y Oficios de Granada. Catálogo exposición. Disponible en: <http://www.merzmail.net/libroa.htm> y <http://www.merzmail.net/librodeartista.htm> [Consultado en junio 2014].
- Ariza Ampudia, S. V., Mínguez García, H., Méndez Llopis, C., Martel Estrada, A., Flores Figueroa, J., Gaytán Aguirre, G., y Zetina Rodríguez, M. C., (2014). Plan de Estudios 2014. Maestría en Estudios y Procesos Creativos. Disponible en: <http://www.uacj.mx/IADA/DD/MEPCAD/Paginas/default.aspx>. [Consultado en junio 2014].
- Beuchot, M., (1997). *El tratado de hermenéutica analógica: hacia un nuevo modelo de interpretación*. Ciudad de México, México: UNAM.
- Blumerberg, H. (2000). *La legibilidad del mundo*. Trad. de Pedro Madrigal. Barcelona, España: Paidós.
- Bourriaud, N. (2009). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, República Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Camnitzer, L. (1969). Contemporary Colonial Art. En *Latin American Association*. Conferencia pronunciada en Washington, D.C., EE.UU.
- Carroll, N. (2014). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/346957063/Carroll-N-Filosofia-Del-Terror> [Consultado en junio 2014].
- Crespo, B. (2010). El Libro-Arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte. *Arte, Individuo y Sociedad*. 22(1), 9-26.
- Crespo, B. (2016). El libro-arte/libro de artista en su dimensión digital: el e-libro-arte y el hiperlibro-arte. *El Profesional de la Información*. 25(5), 822-830. doi: <https://doi.org/10.3145/epi.2016.sep.13>. [Consultado en junio 2014].
- Ferguson, K. (2011). *Everything is a remix*. [Serie documental]. Disponible en: <http://www.everythingisaremix.info/> [Consultado en junio 2014].
- González, C., (2004). *La metaforología en Blumenberg como destino de la analítica existencial*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Greimas, A.J. (1980). *Semiótica y ciencias sociales*. Madrid, España: Fragua.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, España: Paidós.
- Kappler, C. (1986) *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Knobel, M., y Lankshear. C. (2011). Remix: La nueva escritura popular. Cuadernos Comillas, 1, 105-126. Disponible en: http://everydayliteracies.net/files/8_Knobel_Lankshear.pdf [Consultado en junio 2014].
- Lodge, D. (2002). *El arte de la ficción. Con ejemplos de textos clásicos y modernos*. Barcelona, España: Península.
- Méndez, C (2017). La edición incómoda. Del ensamblaje como estrategia artística en las publicaciones periódicas. *Tercio Creciente*, 13, 49-68.
- Mendoza, J. (2005). La forma narrativa de la memoria colectiva. *Polis*, 1, 9-30.
- Mínguez, H. (2014) La generación de conocimiento en la creación artística y su orientación en el ámbito universitario a nivel de posgrado. *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, 3, 23-35.
- Mínguez, H. (2017) Buscando cisnes negros. En espacios liminales, paradojas e intertextualidades. En Mínguez

García, H., (coord.), *Cartografías del Libro-Arte. Transiciones y relatos de una práctica liminal* (pp. 35-54). Ciudad Juárez, México: Editorial Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Miranda, A. (s.f.). Monstruos. H enciclopedia. Disponible en: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/AlonsoM/monstruos.htm> [Consultado en junio 2014].

Navas, E. (2008). Remix: El lazo de repetición y representación. En Alonso, R. (ed), *Inter/activos. Ambientes, redes, teleactividad*. Buenos Aires, República Argentina: Espacio Fundación Telefónica.

Raquejo, T. (2010). Frankenstein o el moderno Prometeo. *Exit Book*, 13, 110-113.

Ramírez, J.A. (2009). *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Saer, J.J. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires, República Argentina: Ariel.

Triguero, G. (2015). El mito de Frankenstein: del Doppelgänger al monstruo. *Revista Sans Soleil*. Estudios de la imagen, 7, 159-170.

Vicente, S. R. (2006) Arte y parte: la controvertida cuestión de la investigación artística. En Gotthelf, R. (dir.), *La investigación desde sus protagonistas: senderos y estrategias* (pp. 191-206). Mendoza, República Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.

Al Natural_PRS. Parque Regional Sureste de la Comunidad de Madrid.

Carma Casulá

RESUMEN: Proyecto personal sobre el Parque Regional del Sureste en torno a los ejes de los cursos bajos de los ríos Manzanares y Jarama de la Comunidad de Madrid. Un Espacio Natural Protegido (1994) marcado por la extracción minera de áridos promovida principalmente por las dinámicas urbanísticas dinámicas de la ciudad de Madrid y su área de influencia, con un denso entramado de infraestructuras y polígonos industriales entremezclados con actividad agrícola y de ocio atraído por las lagunas generadas de la extracción, con un valor ecológico y ornitológico añadido. *Al Natural_PRS* se centra en la calidad visual y calidad del suelo, y su visibilización; también, en poner en valor las apreciaciones de las personas que lo habitan y su arraigo con esta tierra.

52

PALABRAS CLAVE: paisaje, espacio protegido, natural, naturalizado, degradado, residuos, arte, fotografía, empatía, conciencia ambiental, ocio, industria, minería, agricultura, infraestructuras, sostenibilidad, urbanismo

AL NATURAL_PRS. SOUTHEAST REGIONAL PARK, COMMUNITY OF MADRID

ABSTRACT: *Al Natural_PRS* is a personal project by Carme Casulá for the Southeast Regional Park, along the axes of the lower courses of the Manzanares and Jarama rivers in the Community of Madrid. This Natural Protected Area (declared in 1994) is marked by the mining activities that resulted from the urban development of Madrid and its area of influence. It includes a dense network of infrastructures and industrial areas, which intermingle with some agricultural and leisure activities that have sprung from the existence of several lagoons generated from the extraction of sand and gravel. These lagoons enhance the ecological and ornithological value of this context. *Al Natural_PRS* focuses both on the visual quality of the space and on the quality of the soil. It also addresses the impressions of the people that live in the area and their ties with this land.

KEYWORDS: landscape, natural protected area, naturalized, degraded, waste, art, photography, empathy, environmental awareness, leisure, industry, mining, agriculture, infrastructure, sustainability, urban planning



Nuestro paisaje es reflejo de nuestra cultura. El territorio ha sido manipulado y recreado por el hombre según sus necesidades y en ellos proyecta sus deseos y emociones, su historia, su cultura. En este sentido, el paisaje es entendido como la cara visible de la cultura que lo habita y con el que se crean interrelaciones. Le damos forma y éste, a su vez, nos moldea al influir en nuestro modo de ser.

Es importante que el paisaje sea conocido, interpretado y entendido desde un punto de vista geográfico, histórico, cultural o sociológico, pero también percibido desde un plano más intangible en el que cuestiones como la estética y la poética puedan corresponder a posibles enfoques.

Consciente del valor del Arte y del peso artístico del Paisaje como temática o escenario en la fotografía contemporánea, y de su impacto en la concepción social del territorio y de consciencia ecológica dado su gran potencial para crear empatía, es interesante como vía de reflexión, sensibilización y divulgación sobre la responsabilidad de la intervención del Hombre en el entorno. Re-pensar el paisaje desde parámetros de la estética y ética del desarrollo sostenible, máxime en los espacios degradados por agotamiento de sus recursos que tienden a la invisibilidad, y socialmente son incómodos.

Al Natural es un proyecto artístico y documental en el que llevo trabajando desde el 2011 por el que observo los Espacios Naturales Protegidos (ENPs), en este caso de España. Una colección de imágenes que compone un «mapa» de esos magníficos escenarios y sus actores, ya sean turistas o piezas arquitectónicas e instalaciones. Cartografía en verde de aquellos lugares indicados habitualmente en este color.

En España el 80% de la población vive en el 20% de su territorio concentrada en urbes. Estamos en un país eminentemente urbano con grandes espacios libres de presencia humana, y muy protegido. Como consecuencia, hordas de urbanitas acuden al campo en sus escapadas para desconectar y tiempo de ocio. Por algo se dice aquello de poner tierra por medio. La Naturaleza se ha convertido en un fármaco.

La globalización, las comunicaciones, el acceso a la información e imágenes de cualquier lugar del universo, hacen que el mundo parezca cada vez más pequeño y al alcance de nuestras manos, en esta sociedad de consumo que ha democratizado el viaje y ha convertido el turismo casi que en obligatorio. Sabido es que el turismo es uno de los pilares sobre los que se asienta la economía española. Así, el «turismo de naturaleza» evoluciona crecientemente y su principal foco de atracción son los ENPs, un arma de doble filo para estos lugares tan delicadamente adjetivados. La ironía de estos enclaves de gran riqueza es que están bien mapeados, señalizados, publicitados y se accede a ellos fácilmente. Y bastante construidos: exigencias de guión al entenderlos en parte como lugares de ocio en la naturaleza. España es el país de la Unión Europea con mayor superficie protegida dentro de la Red Natura 2000 y bajo otras figuras de protección como áreas de conservación y biodiversidad, con un 27,8% de la superficie total (Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente).

Este viaje por nuestros paisajes más excelentes también me ha llevado al PRS/Parque Regional del Sureste de la Comunidad de Madrid, donde desarrollé como investigadora del equipo interdisciplinar I+D: Arte y Ecología. Estrategias de Protección del Medio Natural y Recuperación de Territorios Degradados amparado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (2011-2014)¹.

El PRS podría considerarse un parque periurbano, dado su vínculo y proximidad a áreas urbanas densamente pobladas o sus propios municipios: parte del municipio de Torrejón de Ardoz, San Fernando de Henares, Coslada, Mejorada del Campo, Velilla de San Antonio, Madrid, Rivas-Vaciamadrid, Arganda del Rey, Getafe, Pinto, San Martín de la Vega, Valdemoro, Titulcia, Ciempozuelos, Chinchón, Seseña y Aranjuez, lindando con el Paisaje Cultural de Aranjuez (UNESCO 2001). Engloba a unas 210 graveras en una sucesión de bocas horadadas en la tierra y acúmulos de escombreras. Movimientos de tierra debidos a la voraz especulación urbanística en un área muy poblada y fuertemente condicionadas por las dinámicas metropolitanas y socioeconómicas

—

¹ Raquejo, T. y Parreño, J.M. (eds.) (2015). *Arte y Ecología*. Madrid: Ed. UNED. 342-361.

de la capital y por el entramado de infraestructuras, limitando con los ejes de la A2 y A4 y atravesado por la A3, R-3, M-45, M-50, red ferroviaria y AVE y demás carreteras secundarias.

Un ejemplo claro de que no todas las áreas protegidas son o han sido territorios de excelencia, al menos desde su inicio. Algunas, amparadas para no degenerar más, suponen nuevos paisajes naturalizados mediante la rehabilitación. Muchas de estas graveras mantienen una extracción continua de áridos dado que obtuvieron sus licencias mineras previamente a ser declarado PRS, lo que no impide su expansión por adquisición de nuevos terrenos colindantes para perseverar en su extracción minera, algo que desde luego no encaja tanto con la idea de espacio protegido. Otras, acabado su ciclo, quedan abandonadas a cielo abierto o reutilizadas como suelo allanado para levantar polígonos industriales y urbanizaciones. O bocas que se llenan de agua generando lagunas, convirtiéndose en uno de los principales reclamos del PRS y que en mayor medida pertenecen al imaginario colectivo como seña de identidad. Estas, en la actualidad, suponen un valor ecológico y ornitológico añadido y son utilizadas frecuentemente como áreas de ocio con gran aceptación para la pesca y el ciclismo, e incluso como pulmón verde urbano. Las hay que se rellenan de tierra para su uso como campos de cultivo o, en ocasiones, parecen acoger esas grandes masas sobrantes de tierra y demás escombros que generan las obras del área metropolitana de Madrid. *Al Natural_PRS* se centra en la calidad visual y del suelo del Parque Regional Sureste.

Sin embargo, cabe destacar la tendencia a la invisibilidad tanto por parte de sus habitantes como de sus usuarios. Son numerosos los elementos localizados fundamentalmente en sus bordes que actúan como interferencias y barrera visual, creando una muralla impermeable al interés por ser conocido y a relacionarse con él que lo alejan de la percepción romántica de naturaleza sublime. Sólo en casos mediáticos como la polémica Laguna del Aceite en Arganda del Rey y su perenne proyecto de restauración por impacto ambiental, o la

Catedral de Justo Gallego en Mejorada del Campo, internacionalmente conocida gracias al anuncio de un refresco de una famosa multinacional (2005) o a ser considerada por el MOMA de Nueva York como una de las 35 edificaciones españolas más significativas en construcción (2006) parece tomar corpus el PRS en la memoria colectiva.

Una notable parte de su extensión no puede considerarse paisaje naturalizado sino deteriorado, además aloja vertederos, centros de residuos y plantas de reciclaje. Un hecho acentuado por las dinámicas de la gran urbe de Madrid y su área de influencia y por ser transitado mayoritariamente a través de vías rápidas que no permiten la contemplación, además de un intenso tráfico del que cabe destacar el trasiego de camiones de las graveras y de los polígonos industriales. También en sus vías secundarias, muy transitadas por ciclistas sobre todo en días festivos.

Poniendo en práctica aquello de el Paisaje es el Territorio cuando es percibido y reconocido por las personas y observado con una vertiente cultural y conceptual, estoy organizando los «tours con mantel a cuadros», salidas para recorrer y experimentar este espacio protegido y conocer los valores diferenciales del PRS y su singularidad, aprovechando sus áreas de descanso para el ágape e intercambio de opiniones. En ellos surge el encuentro con paisajes frecuentemente poco conocidos y valorados, que presentan una calidad visual y de suelo muy variada: desde localizaciones de gran belleza y diversidad ambiental resultante de su singular antropización y que sobreviven entre aquellos deteriorados o muy degradados que más podrían vincularse al «antipaisaje protegido». La palabra apreciar, como es sabido, posee en castellano un doble significado: es indistintamente empleada para referirnos al acto de percibir y a la acción de valorar. Por lo general, se afirma la anterioridad de la percepción científica respecto de la valoración moral de la naturaleza, presuponiendo que valoramos más aquello que percibimos o conocemos mejor.



Al Natural_PRS. GoogleMap



Al Natural_PRS. Campo de olivos



Al Natural_PRS. Nave



Al Natural_PRS. Urbanizaciones



Al Natural_PRS. Mirador de Titulcia



Al Natural_PRS. Mejorada del Campo



Al Natural_PRS. Gravera



Al Natural_PRS. Corte en la tierra



Al Natural_PRS. Gravera activa



Al Natural_PRS. Cantera agrícola



Al Natural_PRS. Cantera agrícola



Al Natural_PRS. Laguna del Aceite



Al Natural_PRS. Laguna del Aceite



Al Natural_PRS. Soto de Juntas



Al Natural_PRS. Cantera de ocio. Arganda



Al Natural_PRS. El Puente



Al Natural_PRS. Camil verde de bici



Al Natural_PRS. Repoblacion



Al Natural_PRS. Caja de luz



Al Natural_PRS. La Línea del Jarama. Detalle

En medio de estos paisajes protegidos como Parque Regional Sureste, tradicionalmente ligados a actividades agrícolas, como demuestra la Real Acequia del río Jarama destinada al regadío (1578), se mantienen como resistencias pequeñas economías familiares de agricultores. Estos parecen caminar por los bordes de una retícula, entre espacios vacíos, líquidos, densos, entre graveras, lagunas, naves, urbanizaciones, flujos de agua y de infraestructuras. Hay que añadir el notable aumento de la agricultura expansiva facilitada por multinacionales como Monsanto o Pioneer que, además, investigan sobre el maíz transgénico en varios enclaves de la Comunidad de Madrid desde el 2006, en su mayoría dentro del protegido PRS.

Así surgió *Monsanto no es santo de mi devoción*, para conformar un Banco de Memoria de Agricultores sobre el cultivo tradicional y la cultura familiar de la tierra. Iniciativas de recolección de semillas de autoproducción en envases que concentran lo mejor y un bien a preservar, con las narraciones de sus recolectores acerca de sus orígenes y experiencias derivadas. El Arraigo. San Isidro es el patrón de los agricultores.



Monsanto no es santo de mi devoción. Logotipo

Por área agrícola selecciono 13 contenedores de memoria de la tierra con semillas pues 13 son los meses lunares anuales por los que se rigen los agricultores.

Aquí algunos de los relatos:

Juan_pepino turco'12 (77): «Cuando me jubilé, mi mujer y yo hicimos un viaje para celebrarlo. Fuimos a Estambul y La Capadocia. Turquía, un país muy diferente. Ella tiene frecuentemente problemas de estómago, y entre otras cosas con el pepino nunca ha tenido muy buena relación, es bastante delicada. Cuál fue mi sorpresa el descubrir que el que allí comía no “le repetía”, así que compré simientes en el Mercado de Especies de Estambul. Desde entonces es el que cultivamos: tiene menos semillas, es más crujiente y puede comerlo Carmen.»

Clara_semillas escarola Pedro (64): «Yo antes trabajaba en la industria farmacéutica y ya ves, lo opuesto a esto. Ahora tengo una plaza de huerto individual además de participar en el huerto comunitario de la asociación agroecológica “Amor a la Tierra” en esta parcela adjudicada por el ayuntamiento de Rivas estrictamente para cultivos ecológicos. De hecho, nos permiten la venta directa como productores en circuitos de proximidad. Hace mucho que quería tener escarola y se la pedí a Pedro - compañero de huerta- quien me dio un montón de simientes, espigadas. Esta mañana he regalado dos escarolas a una amiga pues a mi hermana no le gusta, dice que es muy amarga. Claro, está acostumbrada a las que compra que no saben a nada aunque se vean muy bonitas.»

Nieves_clavel moro (46): «Hace muchos años que se perdió la simiente del clavel de moro, el nuestro. A mi padre le encantaba, siempre lo plantaba en su jardín. Creo que le recordaba a sus padres pues me acuerdo de la granja de mis abuelos con las flores naranjas en la puerta inundando de color. No sé si consiguió la primera simiente allí. ¡Ya! En uno de sus viajes a Asturias en el jardincillo de una iglesia. Siempre andaba observando las plantas, y si alguna le gustaba intentaba hacerse son un esqueje o simiente. El murió hace unos años y no replantó claveles desde que se enfermó: hacía sólo lo necesario en el campo. El año pasado de la nada rebrotó una mata y fue un auténtico regalo, era como si rebrotara parte de mi pasado y la memoria de mi padre. Las he recopilado para plantarlas en la nueva temporada.»



Monsanto no es santo de mi devoción. Joan_armario de semillas



Monsanto no es santo de mi devoción. Juan_pepino turco'12



Monsanto no es santo de mi devoción. Clara_semillas escarola Pedro



Monsanto no es santo de mi devoción. Nieves_clavel moro

Al Natural_PRS supone una mirada personal sobre el Parque Regional del Sureste de la Comunidad de Madrid que aspira a estimular a la reflexión sobre las características y las consecuencias de la intervención del individuo en este PRS, y en el Paisaje en sí. Así, pretende abrir grietas y hacer más permeable la barrera perceptiva que lo circunda haciendo más visibles sus complejidades. También, poner en valor las apreciaciones de las personas que lo habitan. Si una problemática es percibida, reconocida y reflexionada por el individuo o sociedad, es más fácil que un plan de mejora propuesto sea admitido y sea eficaz. De ahí el interés por las actividades complementarias desde la perspectiva de la estética y ética del desarrollo sostenible. Y esto puede suponer una estrategia de recuperación de este territorio tan visiblemente afectado por la extracción de áridos, principalmente, y como sensibilización sobre las agresiones medioambientales.

Datos técnicos:

AL NATURAL_PRS: fotografías color encapsuladas y montadas sobre soporte de aluminio con moldura de madera, medidas 90 x 120 cm. y 30 x 30 cm.

Monsanto no es santo de mi devoción: fotografías color, medidas 30 x 30 cm. moldura en madera.

LA EDICIÓN EN ARQUITECTURA: CULTURA DE LA EDICIÓN VS. CULTURA DEL LIBRO

Paula V. Álvarez

Arquitecta, editora e investigadora

paula.vibok@gmail.com

Recibido: 21/12/2017 | Aceptado: 20/02/2018

18

EDITING ARCHITECTURE: CULTURE OF THE EDITION VS CULTURE OF THE BOOK

ABSTRACT: There is an extensive bibliography on the culture of architect's books, and the world of architectural magazines has aroused great interest in recent years. Nevertheless, the culture of editing architecture is a vast territory yet to be discovered. Normally, editing architecture is understood as publishing or designing books, leading to a world of misunderstandings and making such a task difficult to clarify. This paper shares some first reflections on the background, scope and differences of editing architecture. The idea of editing architecture is approached through six complementary "definitions", editing as a form, as an antagonistic logic, as a requirement, as a place, as an assembly and as an essay. They are conceived as invariables through which we can recognize the specificity of the edition beyond the technological transformations of the publishing industry, from the appearance of the printing press to the development of new technologies. They are also thought as a script to investigate the specificity of editing architecture in particular. These approaches seek to undo the aforementioned misunderstandings, locating and contextualizing their contributions in the broader context of editing as an intellectual, historical and cultural enterprise.

KEYWORDS: edition, books, culture, history, architecture

RESUMEN: Aunque existe una extensa bibliografía sobre la cultura del libro de arquitectura y pese a que el mundo de las revistas de arquitectura ha despertado gran interés en años recientes, la cultura de la edición de arquitectura en su conjunto es un vasto territorio aún por descubrir como objeto de estudio. Las identificaciones recurrentes de la edición con la publicación o el diseño gráfico y editorial ha creado una nube de equívocos que dificulta su problematización. Aportando unas primeras reflexiones sobre el fondo, el alcance y las implicaciones —así como la diferencia— de la edición de arquitectura en particular, este texto se acerca a ella a través de seis "definiciones" complementarias: la edición como forma, como lógica antagonista, como exigencia, como lugar, como ensamblaje y como ensayo. Concebidas como invariables a través de las cuales reconocer la especificidad de la edición más allá de las transformaciones tecnológicas de la industria editorial —desde la aparición de la imprenta hasta el desarrollo de las nuevas tecnologías— y como guión para indagar en la especificidad de la edición de arquitectura en particular, estas aproximaciones buscan deshacer los mencionados equívocos, situándola y contextualizando sus aportaciones en el contexto más amplio de la edición como trabajo intelectual y labor cultural de poso histórico.

PALABRAS CLAVE: edición, libros, cultura, historia, arquitectura



Introducción

La edición de arquitectura es un territorio tan vasto como intrincado y aún por descubrir como objeto de estudio. Aunque existe una extensa bibliografía sobre los cinco siglos de historia que la cultura del libro tiene en arquitectura, el problema de la edición permanece fuera del horizonte de la mayoría de las reflexiones. Centrados en la implicación de los arquitectos en la comunicación visual, el diseño y la producción editorial –la *dirección* de obra de un libro, por así decirlo–, trabajos como el análisis de la figura de Le Corbusier como editor que nos ofrece Catherine de Smet (2007) o el de la anatomía del libro de arquitectura en el umbral del s. XX de André Tavares (2016) tienden a identificar diseño editorial y publicación con edición, siendo ambos problemas diferentes. Un género de menor recorrido histórico como son las revistas de arquitectura ha comenzado a ser objeto de estudio en años recientes. Proyectos de investigación y expositivos como *Clip, Stamp, Fold* (2007) de Beatriz Colomina, *Archizines* de Elias Redstone (2011-2015) y *Architecture Magazines: Playgrounds and Battlegrounds* de Steve Parnell (2012) se han ocupado de analizar el papel cultural desempeñado por determinadas revistas de arquitectura en momentos históricos muy concretos¹. Todos ellos coinciden en ir más allá del producto para asomarse al tejido de relaciones e incógnitas que se esconde tras la cortina del papel impreso, pero la edición se mantiene aún en un enigmático segundo plano, esperando a ser problematizada de lleno. El propósito de este artículo es aportar algunas reflexiones que podrían ayudarnos en esta incursión, desplazando el foco habitualmente puesto en el producto material y sus efectos a la edición como labor cultural de resquicios laberínticos. Para ello hemos puesto en suspenso un supuesto manejado con frecuencia: que las transformaciones tecnológicas, normalmente entendidas en una línea de desarrollo progresivo, en el sentido de superación, son el factor principal desde el que articular un análisis de la edición y las publicaciones. Bajo la premisa de que la tecnología es más instrumental que determinante para la edición, proponemos seis recorridos no lineales que, cruzando géneros y momentos históricos diversos, se iluminan entre sí: la edición como forma, como lógica antagonista, como exigencia, como lugar, como ensamblaje y como ensayo.

82 I. La edición como forma

Se conoce que la plancha móvil se inventó, adaptando la prensa utilizada para el vino, en la Alemania de Gutenberg en torno al ecuador del s. XV. Los tipógrafos alemanes, no obstante, emigraron para asentar sus negocios en la floreciente Venecia, una ciudad de rica cultura y libre comercio para la edición, que al recibir la nueva técnica se convirtió en la capital del libro². Desde la implantación generalizada de la imprenta de tipos móviles en la formidable industria veneciana que en la primera mitad del s. XVI llevó el espíritu del Renacimiento a todos los rincones de Europa, la práctica de la edición ha estado fuertemente moldeada por las fuerzas irradiadas por las mutaciones tecnológicas.

Pero en la historia de la edición hay algo más que innovaciones técnicas. Fue en el clima intelectual y cosmopolita, mercantil y acaudalado de la Serenísima que el genio editor humanista Aldo Manuzio ideó –entre otras innovaciones formales, como la impresión a dos columnas por página, la tipografía *serifa*, el uso del punto y coma o el añadido de apóstrofes y acentos a la lengua vulgar– el formato libro de bolsillo, al que llamó *parva forma* (Calasso, 2014:35)³. Es a sus *libelli portatiles*, aptos para todos los bolsillos y fáciles de llevar en un viaje, a los que debemos la edición moderna y la lectura tal y como hoy la conocemos, asociada al placer y no solo al aprendizaje⁴. El libro será no obstante, por más de trescientos años, una mercancía destinada a un sector de la sociedad privilegiado, ligado a la cultura de élites hasta finales del s. XVIII. Con la Revolución Industrial, avances técnicos como las

1 *Clip, Stamp, Fold* investiga y analiza la explosión de pequeñas revistas experimentales de las décadas de 1960 y 1970, que funcionaron como plataformas educativas en torno a las cuales se creaban redes de profesionales, docentes y pensadores y que traían a la mesa debates y discusiones que, por su novedad, aún no tenían cabida en los programas académicos. Por su parte, *Archizines* ha documentado el resurgir de las revistas noveles e independientes en las primeras décadas del s. XXI. Presentado en la XIII Bienal Internacional de Arquitectura en Venecia (2012), el proyecto de Parnell se centra en cuatro importantes revistas de arquitectura en la segunda mitad del s. XX: *Architectural Design*, *Architectural Review*, *Casabella* y *Dornus*.

2 En la primera mitad del s. XVI, la Serenísima llegó a imprimir más de la mitad de los libros publicados en Europa. Sobre este episodio histórico ver la extraordinaria crónica de Alessandro Marzo Magno (2016).

3 Quisiera agradecer a Carlos Tapia y José Ramón Moreno el descubrirme este maravilloso libro.

4 Y antes de la llegada de Manuzio, las ediciones venecianas se distinguían por la atención cuidadosa a la forma, aportando todo lo que facilitara la lectura: tablas de contenidos, índices, notas (Marzo Magno, 2016:31).

nuevas formas de fabricar papel y la introducción del acero como material de las planchas de impresión permitirán a los editores-impresores abaratar costes de producción, disminuir riesgos de inversión y aumentar la tirada, algo que, unido a las nuevas capacidades de distribución, hará que la industria editorial experimente un nuevo y feroz crecimiento (Tavares, 2016:14-15).

A lo largo del s. XIX, surgen nuevos géneros para cubrir la entrada del libro en la incipiente cultura de masas a la vez que las redes comerciales de distribución se extienden y complejizan. Todo ello desemboca en la compartimentación y especialización del laborioso proceso que va desde la decisión de publicar un contenido hasta ponerlo en las manos del lector. La progresiva fragmentación de la industria editorial tuvo su reflejo en la *re-estructuración* interna del propio oficio del editor: al final del s. XIX, este ya había perdido el carácter aglutinador y polimorfo con el que la cultura renacentista lo había dotado en sus orígenes humanistas. Al segmentarse y desmenuzarse en procesos creativos e industriales diferenciados, apoyados en técnicas, habilidades y funciones cada vez más específicas, la edición de contenidos como trabajo intelectual acabará por escindir casi por completo del diseño, la producción, la distribución y la comercialización editorial. Con ello también cobrará una nueva y fascinante vida propia.

Es en la primera década del convulso siglo XX que la edición en sí comienza a manifestar en Europa una forma particular. Surge entonces lo que aquí voy a denominar *cultura de la edición* para distinguirla de la *cultura del libro* propia de siglos anteriores; su signo será la emergencia de la colección o el catálogo editorial como figura singular y particularmente desarrollada, esto es, como «forma», tan elaborada como la del propio libro. Lejos de aquellas listas en hojas plegadas que colgaban de los marcos de las puertas de las librerías renacentistas venecianas, confeccionadas para satisfacer las demandas de un público lector particularmente exquisito y ya bastante sectorizado (Marzo Magno, 2016:14-15), los catálogos de los nuevos sellos independientes del s. XX serán como guadañas que abren caminos a través de un espeso y abigarrado campo de posibilidades editoriales. Y lo harán para tratar de componer lo económicamente plausible con lo culturalmente valioso, lo ya admisible con lo aún excluido, convocando y construyendo un público por venir. El catálogo ya no es una lista, un inventario, una oferta; es un paisaje, una composición, es una sección, es un proyecto.

El editor y autor italiano Roberto Calasso ha reclamado con vehemencia la relevancia cultural de este decisivo hecho histórico aún bastante desapercibido: la idea de la editorial como *forma*. En sus palabras: un «lugar de alta singularidad que acoge obras recíprocamente congeniales, aunque a primera vista parecieran divergentes o incluso opuestas, publicadas con un estilo delineado con precisión para diferenciarse de todas las demás» (Calasso, 2014:59). Subraya Calasso que esta fue la idea nunca hecha explícita –pues no era necesario– en torno a la cual aparece el sello Gallimard en la Francia de comienzos del s. XX, una idea que iba a guiar, por los mismos años y a lo largo de todo el siglo, a muy diferentes editores. Con ellos, la colección y el catálogo adquieren, siguiendo a Calasso, la condición de género editorial por derecho propio, capaces de seccionar la cultura de los respectivos ámbitos geográficos en los que los editores se instalan: si a través de Gallimard podemos reconstruir la cultura francesa del s. XX en todos sus meandros, no es posible comprender sin Suhrkamp la cultura crítica de la Alemania de la segunda mitad del s. XX⁵.

Frente a la profusión vertiginosa de publicaciones de todo tipo, incentivada por el desarrollo industrial y la cultura de masas, el perfil intelectual del editor de cultura se reorienta: ya no es sólo un mediador entre contenidos y potenciales lectores, una figura que hace espacio en el dominio público para lo inédito y lo valioso, detectando oportunidades y carencias; es también un creador, alguien que diseña y proyecta. La edición es una forma de escritura, pero también de crítica; además de creador y crítico, el editor independiente es, en cierto modo, un mecenas. Sabemos que Gaston Gallimard publicó *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, disputándosela a un colega editor, después de que tres sellos hubieran rechazado categóricamente el manuscrito, y que Peter Suhrkamp se preguntaba si acaso encontraría un puñado de doce lectores para sus primeras ediciones de Theodor Adorno (Calasso,

⁵ Calasso (2014:59) nombra a editores tan distintos como Kurt Wolff o Samuel Fischer, Ernst Rowohlt o Bruno Cassirer; y, más tarde y en otros países, a Leonard y Virginia Woolf, a Alfred Knopf o James Laughlin; también a Giulio Einaudi, Jérôme Lindon, Peter Suhrkamp y Sigfried Unseld.

2014:52). Lo que no sabemos con certeza, pero sí podemos sospechar, son las opciones potencialmente más lucrativas que estos editores decidieron rechazar. En el s. XX se afianza la edición como un proyecto cultural –no necesariamente rentable, he ahí el drama– que ensambla eliminando, una labor negativa de separación, discriminación, selección y filtro. La edición como forma es una construcción que se cohesiona, en gran parte, a través de la resta, el cincelado y el descarte.

II. La edición como lógica antagonista

Con el desarrollo de Internet en el umbral del s. XXI, los perfiles editoriales van a encontrar cada vez más difícil hacer sus contornos, envueltos en una nube ingente de contenidos irregulares y fácilmente accesibles que prácticamente los invisibilizan. Ante la supuesta apertura y libertad que se vincula a la disponibilidad inmediata de contenidos en línea y a fenómenos como la auto-publicación –dinámicas en verdad más ligadas al avance arrollador de la comodificación de la cultura que a un impulso genuinamente democrático– diversas voces se han apresurado a vaticinar *la muerte del editor*, considerando su función superflua e incluso obstaculizadora (Kelly, 2006). Cabe pensar, en cambio, que la edición, entendida como resta que suma, adquiere hoy una dimensión estratégica. En su polarización perfectamente delineada, los sellos que hoy sobreviven como forma, vinculados aún a los intereses y personalidad de sus respectivos fundadores, ofrecen una inestimable referencia ante la desorientación que nos provoca la ingente biblioteca digital caótica, reiterativa, irregular y amorfa que encontramos en Internet, incapaz de dar cuenta, en su paroxismo informático, de un presente enormemente complejo y altamente incomprendido⁶.

Calasso sugiere que es justamente la diferencia entre información y conocimiento lo que podría haber quedado velado por la accesibilidad y disponibilidad que la electrónica facilita, y el editor italiano defiende implacable la relevancia cultural de la edición como proyecto creativo a largo plazo vinculado al criterio, la subjetividad, el juicio e incluso la biografía del editor, significativo en su parcialidad polarizada. Cultivados como forma, el catálogo y la colección son, para él y otros grandes editores como Giulio Einaudi o Jorge Herralde, una suerte de libro que se escribiera a lo largo de toda una vida engarzando las obras de los autores que uno publica (Calasso, 2014). Calasso habla de la ventaja del estar desconectados de Internet –una suerte de cerebro colectivo que tiende a vibrar al unísono y que nos puede acabar haciendo pensar lo que no pensamos (Calasso, 2014:20)– y hace valer la vigencia del formato libro de bolsillo que inventara Manuzio, una fórmula editorial separada del ecosistema mediático y aún asociada al modo de conocimiento formativo. Más aún, defiende que la edición independiente como proyecto subjetivo orientado al largo plazo, siendo frágil y arriesgado, puede gozar, pese a sus limitaciones, de una libertad inédita al estar desligado de condicionantes como la velocidad, la inmediatez y el rendimiento impuestos a otras actividades de mediación. Las publicaciones independientes cuentan, en definitiva, con la libertad que proporciona el lograr sostener esa distancia crítica que la inmersión en la electrónica y la dilatación de la cultura, como motor económico del neoliberalismo, precisamente eliminan (Jameson, 1993).

Visto de este modo, podríamos decir que la edición como lógica operativa ofrece un modelo para operar en contra de la mutación ontológica apuntada por el filósofo alemán Peter Sloterdijk a propósito de la globalización electrónica: la transformación de la subjetividad del *sí-culto* propio de la Ilustración en la del *sí-user*, una forma de subjetividad más ligera, la del sujeto descargado de la necesidad de *formarse* –de adquirir conocimientos e integrar los narrativamente a través de la propia experiencia–, pues le basta con una rápida puesta al corriente (Sloterdijk, 2014:263). La edición también se opondría al aplanamiento que el filósofo coreano-alemán Byung Chul Han denuncia como coacción sistémica en lo que llama «sociedad de la transparencia», por el cual los sujetos y las cosas se alisarían a sí mismos para poder circular sin resistencia, desprendiéndose de toda profundidad y negatividad, ya que ralentizarían los intercambios económicos (Han, 2013).

Y aún hay más. En la cultura de la edición como forma podemos ver una expresión de esa «distancia sostenida» a la que apela el filósofo francés Éric Sadin como fundamento de un

⁶ Entre los sellos independientes de pensamiento cabe nombrar Semiotext(e), fundado en 1974, muchos de cuyos textos han sido traducidos al español y publicados por Fabricantes de Sueños, Bloomsbury Press, en 1986, Pretextos en 1976 y Siruela en 1982. A ellos habría que añadir Adriana Hidalgo Editora, fundada en 1999, o el más reciente pero imprescindible Editorial Caja Negra, en 2010.

repliegue que considera necesario ante la coacción *soft* ejercida por el sofisticado ensamblaje de tecnología y humanidad que recubre nuestras vidas cotidianas, convertido en un estrato más de la experiencia, capaz de limitar de forma imperceptible «el ejercicio de nuestra facultad de juicio en el aquí y ahora» (Sadin, 2017:154-155). La lógica operativa de la edición ofrece, en definitiva, un modelo para las formas de antagonismo hoy comprometidas en descubrir las posibilidades canceladas por la profunda mutación técnica que altera nuestros vínculos con el mundo, esas virtualidades aún no descubiertas que de forma visionaria reclamara el filósofo checo-brasileño Vilém Flusser (1990) en su presciente análisis de la incipiente cultura tecnográfica⁷. La edición ofrece un horizonte descriptivo y propositivo para capturar las condiciones de posibilidad para la divergencia, reafirmando la potencia crítica del ser humano para elegir, rechazar, contradecir, añadir o comprometerse con opciones inéditas.

III. La edición como exigencia

¿Dónde queda la edición de arquitectura en esta intrincada constelación de fuerzas culturales, económicas, tecnológicas, vitales, ontológicas? Si quisiéramos encontrar en arquitectura indicios de una cultura de la edición en la línea argumentativa trazada con ferocidad por Calasso, independiente, crítica y separada de la academia, habríamos de esperar hasta las dos últimas décadas del s. XX. Es este un momento en el que la arquitectura, que en este siglo había estado sujeta a un proceso progresivo de *commodification* con su entrada en la cultura de masas (McLeod, 2000:683), se integra sin reservas en las «industrias culturales» como producto estrella del capitalismo global, condensando simbólicamente la exuberancia irracional de la controvertida fusión de lo económico, lo cultural y lo comunicativo que define el turbulento tránsito al s. XXI⁸.

Esta coincidencia es difícilmente casual. Precisamente porque los libros de arquitectura nunca habían aspirado a alcanzar una audiencia masiva, su uso había estado más o menos confinado dentro de un ámbito especializado, experto y elitista. No sería disparatado pensar que no es hasta la mediatización de la arquitectura en el umbral del s. XXI que surge en este ámbito una exigencia coyuntural similar a la que había impulsado a aquellos proyectos editoriales europeos que, desde otras esferas del pensamiento, rastrearón y recompusieron la cultura a todo lo largo del s. XX, conectando lo que de otro modo habría quedado deslavazado y perdido, acaso⁹. Ahora bien, la comodificación y popularización de la arquitectura no es el único factor en juego. El fin de siglo es también un momento en el que, en palabras del crítico cultural Fredric Jameson, la superficialidad y la profundidad son expresiones parejas de una única mutación cultural: así podríamos pensar que, en arquitectura, la otra cara del auge de la transformación enfática y desigual del territorio en la que la arquitectura icónica estuvo y sigue implicada la ofrece el descubrimiento del paisaje cultural, convertido este último en una suerte de contexto ampliado que escapa a las relaciones discursivas y formales de fondo y figura que caracterizan al «nuevo monumentalismo».

Dos ediciones coetáneas, divergentes en su posicionamiento, nos pueden ayudar a acotar el descubrimiento del paisaje cultural transdisciplinar como nuevo campo de juego para el diseño y la edición de arquitectura. En el influyente volumen *Architecture Theory Since 1968*,

⁷ Flusser pensó profundamente en las implicaciones del surgimiento de los medios electrónicos para una emergente cultura global en un momento en que la teoría apenas había llegado a advertirlas. En su análisis de las imágenes técnicas anticipó muchas de las reflexiones que la teoría de los medios proporciona en la contemporaneidad acerca de los mecanismos de configuración y percepción del mundo material y los modos de producción semiótica en el contexto de la globalización electrónica y la cultura tecnográfica.

⁸ Concebido originalmente en los años 50 por los filósofos y sociólogos alemanes Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, en el marco de la teoría crítica de la comunicación de la Escuela de Frankfurt, este concepto reconoce de forma presciente a lo cultural y comunicativo su carácter comercial y mercantil. Para Adorno y Horkheimer, el fenómeno de las industrias culturales reúne dos ámbitos incompatibles de forma perversa; en tanto la industria absorbe los bienes culturales, el mercado se convierte en el ámbito encargado de la traducción semántica de la realidad: justifica las visiones del mundo, señala cómo deben ser las relaciones entre las personas y con el entorno, los estilos y las formas de vida, reduciéndolos a unas pocas opciones. La influencia de los medios de comunicación de masas –entonces la televisión, el radio y el cine– implica para ellos la quiebra de la cultura (Horkheimer, Adorno, 2001).

⁹ En 1985 se funda en España la colección Arquitectura, dirigida por Francisco Jarauta, José López Albadalejo y José María Torres Nadal. En una línea transversal y heterogénea, pero con un perfil nítido y definido, reúne más de 50 textos canónicos de figuras como Giedion, Tessenow, Hedjuk o Fuller junto a otros contemporáneos como Toyo Ito o de otras disciplinas como Krakauer, Mallarmé y Bataille, muchos de ellos aún sin traducir. Recientemente fundada, aunque con un foco disciplinar, hoy sigue su estela Puente Ediciones, que viene a sumarse a otros proyectos editoriales nacionales que ya entrados en el s. XXI apuestan por el pensamiento y el ensayo.

antología de textos críticos publicada en Estados Unidos en 1998, su editor, Michael Hays, afirma que las teorías provenientes de la crítica cultural ya se habían recalibrado como sistemas importados y plegado en el interior de la teoría de arquitectura, en particular en discursos sobre el *contexto* y la *exterioridad*, produciendo un cambio de nivel y de perspectiva por el que las formas, las operaciones y las prácticas específicas de la arquitectura podían ser vistas con más claridad como algo cuyo último horizonte y efectos estaba fuera de lo que hasta entonces se había considerado lo propiamente arquitectónico, instalándose en un campo sociocultural más amplio¹⁰. A esta visión centrífuga se opone el volumen *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, antología de textos sobre arquitectura, editada por Neil Leach, que llega desde el continente europeo apenas dos años antes. A diferencia de las antologías estadounidenses, principalmente enfocadas en textos de arquitectos, este volumen heterogéneo y promiscuo reúne una colección de ensayos fundamentales sobre arquitectura escritos por los filósofos y teóricos culturales más importantes del s. XX¹¹. Leach explica en su introducción que el libro surge con el deseo de dar apoyo a intercambios interdisciplinarios ya activos y reforzar el desarrollo de sus vínculos. Su objetivo es situar la arquitectura dentro de un contexto cultural amplio, considerando no sólo cómo los debates de la teoría cultural y la filosofía han comenzado a informar las discusiones acerca de la arquitectura, sino también cómo la arquitectura y el entorno construido ofrecen un campo potencialmente rico para el análisis por parte de los estudios culturales y otras disciplinas. Para Leach, estos ensayos, al involucrar una perspectiva cultural más amplia, ofrecen un cuerpo de trabajo que anima a reconsiderar premisas fundamentales aceptadas por la teoría de la arquitectura, proveyendo a esta última de herramientas para un proceso de reflexión autocrítica que entiende necesario.

Estas dos visiones nos aportan unas coordenadas intelectuales específicas muy útiles para acotar la tarea emprendida en la primera década del s. XXI por nuevos sellos editoriales independientes surgidos principalmente en Europa. En el ámbito nacional, Dpr-Barcelona¹², Tenov¹³, Ediciones Asimétricas¹⁴, Recolectores Urbanos¹⁵, Vibok Works¹⁶ y Puente Editores¹⁷ han coincidido en lanzar colecciones de ensayos y series de textos críticos, similares en enfoque y formato a colecciones lanzadas por instituciones educativas de impacto internacional como Architecture Words, desde la AA , y Strelka Press , desde el instituto del mismo nombre. Todas ellas responden a una única exigencia coyuntural. Nuestra pregunta, sin embargo, permanece aún sin respuesta: ¿dónde estaba la edición de arquitectura a comienzos del s. XX?, ¿qué hizo que llegara tan tarde a la cita? Una segunda coincidencia puede seguir ayudándonos a aclarar esta cuestión. La emergencia de la edición como forma en la Europa de comienzos del s. XX se da prácticamente en el mismo momento que aparece, en el mismo ámbito geográfico, el libro de arquitectura como género por derecho propio, es decir, como tipo de libro con características específicas que lo distinguen de otros géneros literarios didácticos. Este hecho ha sido estudiado por Tavares en su *Anatomía del libro de*

¹⁰ La teoría cultural como línea de pensamiento arranca en Francia y, desde allí, llega a la arquitectura a través del trabajo de los filósofos franceses Michel Foucault y Gilles Deleuze que habían entrecruzado la teoría crítica con el posestructuralismo de los años 70 y el psicoanálisis. En el tránsito de los 80 a los 90, este enfoque ya se había dejado notar en el ámbito académico estadounidense, produciendo un cambio en relación con la temática dominante en los años 70, basada en la lingüística y en la semiótica, y que ahora se reorienta hacia la crítica cultural. Los nuevos intereses incluían las estrategias textuales, la construcción de subjetividad, el enfoque de género, el espacio *queer*, las relaciones de poder espacializadas, el interés por la relación entre la arquitectura, el poder y la propiedad y, asimismo, entre arquitectura y geopolítica. Todos estos temas habían formado parte del repertorio del pensamiento posestructuralista, en general, durante la década de los 80, pero su dimensión espacial empieza a salir a primer plano en los 90

¹¹ El volumen reúne líneas de pensamiento como la semiología, el estructuralismo y el posestructuralismo, la fenomenología y el posmodernismo en una serie de ensayos que se preguntan por la relación entre espacio, política y arquitectura, más allá del territorio abonado por las antologías estadounidenses. Si bien algunos de estos ensayos eran bastante conocidos por la arquitectura, también incluye un número de piezas menos conocidas, algunas de las cuales aún no habían sido publicadas en inglés (Leach, 1997a; Leach 1997b). El foco en el interior de la disciplina de Estados Unidos, frente a la interdisciplinariedad propuesta desde Europa, da una imagen de la brecha entre los intereses de la teoría de arquitectura en ambos continentes. Aun así, el volumen de Hays tiene en común dos autores/contenidos con el volumen de Leach, en una coincidencia también reveladora: la entrevista realizada a Michel Foucault por Paul Rabinow en 1982 y extractos de La producción del espacio de Henri Lefebvre, de 1974 y traducida al inglés en 1991. Otro autor en común, aunque no coinciden los textos, es Fredric Jameson.

¹² <http://www.dpr-barcelona.com/>.

¹³ <http://www.editorialtenov.com/>.

¹⁴ <https://edicionesasimetricas.com/>.

¹⁵ <http://www.recolectoresurbanos.com/>.

¹⁶ <http://www.vibokworks.eu/>.

¹⁷ www.puenteeditores.com/.

¹⁸ <http://www.aaschool.ac.uk/PUBLIC/AAPUBLICATIONS/aboutpublications.php>.

¹⁹ <https://strelka.com/en/press/books>.

arquitectura, una investigación que analiza numerosos libros de arquitectura publicados entre 1851 y 1925, en cuyo diseño editorial se implicaron sus autores, arquitectos (Tavares 2016). La hipótesis de Tavares es que la forma de los libros –con ello se refiere al diseño gráfico y editorial, es importante subrayarlo– producidos por los arquitectos, en su búsqueda por materializar un conocimiento que es específico de este campo, se deriva de razonamientos que son más arquitectónicos que editoriales.

Podríamos decir entonces que la emancipación del editor de cultura prácticamente coincide en el tiempo con la emancipación del libro de arquitectura. Es muy posible que la singularidad y sofisticación formal del libro de arquitectura tenga mucho que ver con este aparente desfase. Mientras que editores como Gallimard –un sello que llegará a publicar un libro de Le Corbusier, *Sur les 4 Routes*, en los años 40²⁰– exploraban la apertura de un nuevo espacio de desarrollo crítico y creativo para la edición de contenidos como trabajo editorial enfocado y sostenido en el largo plazo, la implicación de los arquitectos con la edición se demoraba en la cultura del libro; pero lo hacía de forma fructífera: no hay que olvidar que el mismo nacimiento del diseño editorial y de la comunicación visual como materias por derecho propio estuvo vinculado a la exploración editorial de las vanguardias arquitectónicas de comienzos de siglo, en particular a los constructivistas, pero también a la Bauhaus, De Stijl y, de forma más irregular aunque sorprendentemente prolífica, a Le Corbusier, quien llegó a hacerse cargo de la edición de más de 35 libros sobre su propio trabajo, llegando a fundar una colección editorial paralela a la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* para auto-publicar sus obras y escritos²¹.

¿Es posible que la arquitectura tardara tanto tiempo en descubrir el paisaje cultural como contexto ampliado –la cultura de la edición– precisamente por haber estado ensimismada en el diseño del objeto-libro como artefacto autónomo, esto es, en la cultura del libro? ¿Hasta qué punto el ensimismamiento en la *auto-publicación* pudo haber influido en que se dejara desatendido un contexto cultural más amplio? La triada «edición, paisaje y contexto», frente a «diseño, objeto y autonomía», ofrece una confrontación tentadora por sus resonancias inquietantes con uno de los debates internos más intensos de los que atraviesan la teoría de arquitectura en el cambio de milenio, llegando hasta nuestros días: la confrontación entre pragmáticos y críticos que las posiciones enfrentadas de Hays y Leach ya anunciaban. Pero no nos adelantemos ahora en este territorio; quedémonos, al menos de momento, en la primera década del s. XX y la disyuntiva esbozada entre cultura del libro y cultura de la edición. Lo que en este punto podemos tener claro es que el lanzamiento de un proyecto editorial parte siempre de un cruce entre la exigencia coyuntural y el detonante vital²²: aquí surge la necesidad imperiosa de compartir, proponer, aglutinar y conectar, adaptándose a los medios y recursos disponibles en cada época. Las publicaciones se construyen alrededor de un determinado tipo de vida para el que resultan instrumentales. En este sentido, si la cultura de la edición no llegó a florecer en arquitectura en el ámbito de los libros, sí podemos encontrarla en el de las revistas, y esto es algo que merece nuestra atención.

IV. La edición como lugar

La revista es un género que por su formato ligero y conciso había servido, desde su aparición en la segunda mitad del XVII, a fines muy diversos. Soporte para la publicación de contenidos ligeros y de entretenimiento, la revista había sido también, por más de trescientos años, el medio preferido por agrupaciones de intelectuales que buscaban un instrumento ágil de intercambio desde un compromiso con lo contemporáneo: entender el presente para poder cambiarlo²³. Tampoco podemos olvidar, por otra parte, que el propio sello Gallimard, cuando

²⁰ Siguiendo a De Smet, salvo la excepción única del editor Jean Paulhan de Gallimard, a quien permitió una profunda revisión y reestructuración de su manuscrito, Le Corbusier consideraba a los editores meros prestadores de servicios, negándole toda participación crítica (De Smet, 2007:50).

²¹ Esta revista, fundada en 1930 por André Bloc con la complicidad de Le Corbusier, es la revista francesa de arquitectura más antigua (De Smet, 2007:50).

²² Gracias a Ángel González Doce por sus observaciones sobre este aspecto, tan valiosas, y por las largas conversaciones compartidas sobre la edición.

²³ La primera revista del mundo, *Erbauliche Monats-Unterredungen (Discusiones Mensuales Edificantes)*, se edita en Alemania en 1663 como compendio de artículos de filosofía. En la Europa de la segunda mitad del s. XVII le siguieron otras revistas, más bien vinculadas al entretenimiento, pero a comienzos del s. XVIII este formato fue adoptado por la burguesía ilustrada. Joseph Addison y Richard Steele publican *The Tatler* (1709-1711, publicado tres veces por semana) y *The Spectator* (1711-1712, 1714, diariamente), en las que reúnen ensayos sobre asuntos políticos y tópicos coyunturales. A mediados del siglo XVIII, las revistas críticas sobre cuestiones literarias y políticas comenzaron a publicarse en toda Europa occidental, y a fines de siglo ya había revistas especializadas dedicadas a campos particulares de interés intelectual como la arqueología, la botánica o la filosofía.

surge como forma editorial en 1913, lo hace, como muchos otros, en paralelo a una revista literaria de vocación crítica fundada cinco años antes²⁴. Podríamos argumentar incluso que la idea de la edición como forma que para Calasso domina el s. XX por entero es una transferencia de la figura de la reunión de intelectuales en torno a la que surgieron las revistas independientes como arena de debate, con un impulso hacia lo público. Las revistas del s. XX continuaron, al igual que las del XIX, la tradición ilustrada que las modeló en el s. XVIII como espacios de intercambio e instrumentos didácticos de modernización cultural²⁵. Al igual que las revistas, los sellos editoriales independientes, a menudo formados sobre la base de un sentimiento de afinidad entre un pequeño grupo de amigos, se modelan como un foro extendido en el tiempo, como una intervención cultural sostenida que pone su acento en asuntos de interés común. Sellos y revistas independientes son lugares de alineación y conflicto en cuyo ranking sincrónico y sostenido del presente se dibuja la historia como hipótesis de futuro (Sarlo, 1992). El sello editorial, no obstante, como proyecto a largo plazo, ensancha la intervención coyuntural que las revistas asumen en relación con un presente inmediato, redibujándolo como un compromiso atávico de mayor amplitud: el cuidado de lo común. No hay nada de casual entonces en que Calasso utilice el término «lugar» para definir la edición como cultivo de la forma o que invite a imaginarnos al editor y sus autores reunidos, más que en la biblioteca o el despacho, en la «cocina»²⁶.

Este lugar, en arquitectura, lo ofrecían las revistas independientes. De *Architectural Review* a *Architectural Design*, pasando por *Casabella* o *El Croquis*, las editoriales y las revistas de difusión masiva que emergieron a lo largo del s. XX han estado más comprometidas con la difusión que con el debate. En efecto, el medio preferido por los movimientos de vanguardia de comienzos del s. XX para canalizar y poner a prueba su discurso fue, más que el libro, la revista: esta ofrecía un punto de encuentro y un instrumento de aprendizaje, una oportunidad de aplicar el conocimiento y experimentar, además de habilitar intercambios intelectuales. Tal es el caso de la revista *De Stijl*, fundada en Holanda por Theo van Doesburg en 1917 y activa hasta 1931, que reunía a artistas como Mondrian y Vantongerloo y arquitectos neo-plasticistas como Jan Wils, J.J.P. Oud o Robert van't Hoff, y que contó con la colaboración de El Lissitzky desde 1920. Pero quizás el mejor ejemplo nos lo ofrece la Bauhaus en su etapa de consolidación bajo la dirección de Walter Gropius en los años 20 y 30. Si *Internationale Architektur* (1925) o *Machine-Age* (1927) –dos de los volúmenes más innovadores de entre los 14 que Gropius y László Moholy-Nagy editaron para la Bauhaus entre 1925 y 1931– surgían, al igual que las exposiciones como la celebrada en 1923, del deseo de familiarizar entre un público no especializado con las nuevas formas de arquitectura (y a la vez clarificar sus objetivos), fue la revista trimestral de la escuela, editada bajo el mismo nombre entre 1926 y 1931, la que en su manifiesta hospitalidad mejor responde a esta idea de la edición como «lugar». Uniendo investigación, literatura, pensamiento y arte, *Bauhaus* ofrecía documentación sobre las nuevas tendencias del arte y la ciencia, la filosofía y la sociología; en ella encontramos junto a las contribuciones de los artistas textos de contenido filosófico o político de autores como Walter Benjamin o Ernst Bloch (Bloch 1985). *Bauhaus* situaba a la escuela, en definitiva, dentro de un paisaje cultural e intelectual más amplio que hoy nos ayuda a comprenderla en su más íntimo impulso.

En el proyecto de investigación y divulgación *Clip, Stamp Fold* (2007), dedicado a las *little magazines* que en los años 1960-70 surgieron con un espíritu similar al de las revistas de las primeras vanguardias, la arquitecta y teórica Beatriz Colomina expone cómo estas funcionaron como auténticas plataformas educativas en torno a las cuales se creaban redes de profesionales, docentes y pensadores (Colomina, 2010). Unas y otras surgieron del vacío y la necesidad, como respuesta coyuntural a los cambios económicos, políticos, sociales y culturales de su tiempo, un patrón que también podemos encontrar en la explosión de

²⁴ *La Nouvelle Revue Française*, fundada por los escritores André Gide, Jean Schlumberger y Jacques Copeau, ejerció una influencia determinante en el mundo de la literatura de la primera mitad del s. XX, ofreciendo una ventana a nuevos autores y corrientes. En 1913, gracias al impulso de Gaston Gallimard, se agregará un sello editorial, la NRF, fundado sobre los mismos criterios. En 1918, decidió crear una empresa distinta de la NRF: la editorial Gallimard.

²⁵ Con el pensamiento ilustrado se redefine el papel que el arte y la cultura han de jugar en la sociedad, considerados como servicios o instrumentos puestos a su favor. Se considera que la arquitectura puede influir en las costumbres y condicionar el modo de pensar de los hombres. El artista y el arquitecto pasan, en este contexto, de ser artesanos a teóricos, como los intelectuales. Surgen así en Europa las academias para instruir y regular la profesión.

²⁶ En *La marca del editor*, Calasso cuenta lo siguiente: «Alfred Vallette, que presumía de no leer nunca los libros que publicaba en los minúsculos despachos del Mercure de France, decía que solo sabía hacer las cuentas de la cocina, pero su cocina alojaba a Jarry y Léautaud, Schwob y Remy de Gourmont, Bloy y Valéry» (Calasso, 2014:51).

revistas a comienzos del s. XXI, documentado por Elias Redstone en la muestra *Archizines*²⁷. A pesar de su enfoque no comercial y pequeña circulación, estas revistas fueron capaces de afectar el discurso arquitectónico e influenciar la formación de criterio en el público en momentos de desorientación, transformación y crisis, nutriendo de temas y autores a las revistas establecidas (Brown, 1968). Este patrón de intercambio, tempranamente advertido por Denise Scott Brown, se puede reconocer a lo largo del s. XX, llegando hasta nuestros días²⁸. Si en la segunda mitad del s. XX, *Architectural Review* y *Architectural Design* propagarán y popularizarán junto al brutalismo ideas transgresoras como las del colectivo *Archigram*, primeramente conocido por la revista experimental del mismo nombre que se comenzó a publicar en 1961, muchas de las temáticas que tratan las nuevas revistas «emergentes» de comienzos del siglo XXI están en deuda con los debates iniciados en las páginas de las *little magazines*. Hoy encontramos en *El Croquis*, sin demasiada sorpresa, temáticas como lo político, impensables cuando a mediados de los 90 esta influyente revista mostraba en portada los rostros de los arquitectos a cuya obra dedicaba sus páginas.

Precisamente Colomina se ha servido del término «lugar» para hablarnos, en un sentido *semi-figurado*, de las revistas independientes y los medios en general como espacios para la producción de arquitectura (Colomina, 1994); estos espacios, en sus palabras, «desafían a los edificios como el locus principal de experimentación y debate» (Colomina, 2019:8). Del mismo modo que en los años 1920-30 *De Stijl* y *L'esprit Nouveau*, y otras más olvidadas como la alemana *G: Materialien zur Elementaren Gestaltung*, se encargaban de acoger proyectos que aún no podían ser construidos y testados, las *little magazines* de los 1960-1970 y más recientemente los *archizines* de comienzos del s. XXI han traído a la mesa debates y discusiones que, por su novedad, aún no tenían cabida en los programas académicos. A esta reflexión podríamos añadir la puntualización de Mario Carpo, quien en su estudio sobre la evolución de los tratados renacentistas se ha esforzado en distinguir el «hacer arquitectura» del «hacer libros» a la vez que muestra las conexiones entre ambos. En un claro guiño a Colomina, Carpo sostiene que «el emplazamiento de la obra no es el único lugar donde la tecnología y la arquitectura se encuentran»²⁹, ya que la transmisión del conocimiento depende de los vehículos y medios con los que éste cuenta y que sin lugar a dudas afectan al modo en que el conocimiento se desarrolla y despliega³⁰.

Todo ello añade algo más de espesor a la idea de la edición como lugar. La revista independiente, y el sello independiente que se inspira en su forma, es un lugar de múltiples encuentros: con otras sensibilidades, otros campos de conocimientos, entre técnicas diversas. Es además un lugar de exclusión y divergencia, un laboratorio de ensayo desde el que, efectivamente, se cocina la evolución de la cultura arquitectónica. No sólo a través de esas aportaciones que las revistas establecidas, como señalan Scott Brown, Colomina y Parnell, con el tiempo van haciendo suyas. Las revistas independientes también son, en cierto modo, un banco de pruebas posibles, un inventario de aquellas posibilidades canceladas que no tienen cabida en el imaginario y la cultura oficial. Si las revistas establecidas de difusión masiva – más comprometidas con la divulgación que con el debate, con el reconocimiento futuro que con la intervención en el presente– funcionan como indispensable plataforma de lanzamiento y proyección, nutriéndose a menudo de las independientes, éstas son el lugar en el que queda atesorado todo aquello que no tuvo entrada a lo público, capaces de dibujar por tanto los resquicios más desapercibidos de un presente siempre fortuito. Este *ethos* cultural de la edición de arquitectura como lugar lo encontramos hoy, salvo excepciones, más que en las

²⁷ <http://www.archizines.com/>.

²⁸ *Architectural Review*, siendo ya una publicación establecida, funcionó como plataforma de lanzamiento y proyección para autores noveles como Nikolaus Pevsner, se comprometió con la difusión de los nuevos movimientos, llegando a encargar trabajos a arquitectos punteros como Le Corbusier, Goldfinger, Lubetkin y Gropius, modelando así la conceptualización «moderna» de la profesión de arquitecto. Siguiendo a Steve Parnell (2012), las páginas de aquellas revistas pioneras no fueron menos relevantes para los afianzamientos y mutaciones de la cultura arquitectónica que las narrativas de los historiadores y teóricos del movimiento moderno –Pevsner, Kauffman, Giedion y, más tarde, Banham, Rowe y Tafuri–, cuyas agendas muchas veces apoyaron. Anthony Vidler (2011:140) ha demostrado que, al escribir sus respectivas historias de arquitectura, estas figuras estaban también exponiendo y consolidando una determinada agenda para la arquitectura de su tiempo.

²⁹ Esta aseveración parece un guiño a la frase de Colomina, quien dice que el emplazamiento de la obra de construcción no es la única localización (*site of construction*) donde la arquitectura es producida (Carpo, 2001).

³⁰ Carpo afirma lo siguiente: «La teoría arquitectónica de Vitruvio no escapó ni en su forma ni en su contenido de las condiciones de uso inherentes al medio del manuscrito. El conocimiento arquitectónico gótico es inseparable de los medios de transmisión oral practicados o impuestos por las logias y los gremios de los constructores medievales. En general, entonces, uno puede postular que la interacción constante entre el pensamiento arquitectónico y los medios de comunicación debe haber tenido también efectos bastante marcados en la historia de la arquitectura construida» (Carpo, 2001:13).

revistas, en los sellos editoriales independientes, al punto de que podemos hablar casi de un auténtico relevo cultural. Sin embargo, la edición ya no está sola en esta tarea: a la vez que Internet absorbe en buena parte el papel que las revistas establecidas habían tenido como plataformas de difusión y proyección, múltiples vehículos culturales se disputan hoy junto a la edición la «cocina» de la cultura.

IV. La edición como ensamblaje

Buena parte del debate cultural que, ya entrados en la segunda década del s. XXI, se ha preguntado por la vigencia del editor ha estado centrado en el fenómeno de la multiplicación de los soportes editoriales electrónicos como final del libro impreso. Pero como recuerda el editor Manuel Bragado, este formato, al que hoy se añaden los *CDs*, los *DVDs*, el libro electrónico y los servicios editoriales en línea, ya estuvo precedido en Occidente por el volumen de los griegos y el códice de tradición romana (Bragado, 1999). Si en nuestro imaginario la figura del editor está aún estrechamente ligada al papel impreso, es porque desde sus orígenes renacentistas y hasta finales del s. XIX lo común era que un editor de libros, periódicos o revistas poseyera su propia imprenta. Muchas de las librerías que en la Venecia renacentista se enhebraban en la ruta comercial que va del Puente Rialto a la plaza de San Marcos eran también oficinas e imprentas: los libros en venta eran la producción del tipógrafo-editor y las listas que colgaban en la puerta sus muestrarios³¹. Pero veamos otros factores que no están tan presentes en nuestro imaginario y que no son menos definitorios de la cultura editorial. Las librerías renacentistas, como ya lo fueran en la Grecia clásica, además de talleres, oficinas y espacios de producción, eran lugares de encuentro para intelectuales, donde tenían lugar animadas tertulias. Si en torno a 414 a. C. los griegos acudían corriendo a las librerías después del almuerzo para descubrir y comentar las novedades –así lo relata Aristófanes en su comedia *Las aves* (Bragado, 1999)–, algunas de las librerías-taller renacentistas llegaban a funcionar, según cuenta Alessandro Marzo Magno (2016:13), como auténticas academias. La edición como oficio está atravesada por este impulso hacia la conectividad que surge en el encuentro de las ideas antes exploradas de «exigencia» y de «lugar».

Otra muestra de ello lo ofrece el uso de la misma palabra «editor», cuando esta comienza a utilizarse en la Venecia culta, libre y rica de la primera mitad del s. XVI; entonces se refería a cualquier persona involucrada económicamente en el negocio del libro, de los productores de papel y los mercaderes a los tipógrafos, a los intelectuales e incluso a los mismos autores de las obras (Marzo Magno, 2016). Es en torno al cruce de todas estas figuras que comienzan a ensamblarse las primeras sociedades editoriales, y quien se ejercita en la edición sabe que lleva en sí algo de todas ellas. Aún a finales del s. XIX una única figura reunía los conocimientos y funciones intelectuales, creativas, industriales y comerciales que el buen desempeño del oficio requería, haciendo del editor, en cierto modo, un *polímata*. No obstante, cuando el libro entra en la cultura de masas a finales del s. XVIII, la imprenta-tienda-taller ya había dejado de ser un lugar para esa sociabilización del conocimiento ligada a la cultura de élites y al libro como privilegio elitista. Esta hospitalidad, que está en el núcleo de la edición misma, buscará otros lugares para florecer, separándose de un comercio cada vez más ligado al entretenimiento: así, los salones literarios parisinos de los s. XVII y XVIII o los cafés del XIX y, como ya hemos visto, las cocinas de los editores³².

Desde comienzos del s. XX, la edición como oficio compacto y polivalente se ha ido deshaciendo de forma progresiva bajo las nuevas lógicas de la industria del libro. El editor de contenidos (editor literario) y el editor gestor (director editorial) dejan de ser figuras necesariamente coincidentes; además, la edición de contenidos se cercena del diseño y la producción editorial, derivados a las industrias de las artes gráficas. El diseño editorial, a su vez, se subdivide y escinde de las otras labores previas a la producción (trabajos de pre-impresión y de gestión) que hasta mediados del siglo XX aglutinaba la edición como oficio de poso histórico. La aparición de nuevos soportes y canales desde la última década del s. XX es solo una expresión menor de esta múltiple diversificación y subdivisión de la industria editorial

³¹ Por contrapartida, otras librerías eran papelerías, lugares donde se vendían aún las obras manuscritas y los instrumentos necesarios para reproducirlas: hojas de papel, tinta y plumas. Poco a poco, aquellos libros manuscritos expuestos en los bancos fueron sustituidos por aquellos elaborados por la plancha del tipógrafo (Marzo Magno, 2016:11).

³² A ellos podríamos sumar los encuentros entre editores como el *Brutally Early Club*, iniciado por Hans Ulrich Obrist y Markus Miessen (2006).

acorde a la mutación de las formas de empaquetado de contenidos, que a su vez refleja los nuevos hábitos de lectura vinculados a la electrónica. Lo que fue un ámbito de socialización densa y experimentación de saberes se ha ido convirtiendo en un proceso racionalizado cada vez más dedicado a la administración de la competitividad. Aunque los expertos hablan de competencias, lo que la especialización de la edición procura es una estandarización de su calidad, la «abaratán» y la *de-socializabilizan*, sometiéndola a los parámetros provenientes de la ingeniería empresarial.

La transformación insoslayable de la industria editorial podría hacernos pensar que el editor contemporáneo poco tiene que ver con aquellos perfiles polifacéticos de los primeros editores como Aldo Manuzio, capaz de desenvolverse e innovar en ámbitos tan dispares (AA.VV., 2015:169). Pero lo cierto es que el editor de arquitectura continúa aún involucrado en un desempeño multifacético: en muchos casos no llega a desprenderse de los aspectos creativos de diseño y la producción editorial; de forma aún más significativa ha comenzado a absorber competencias relacionadas con la mediación cultural, un ámbito que hoy se ensancha a un ritmo vertiginoso a la vez que el mundo de la electrónica se reafirma con un desenfreno salvaje. En las primeras décadas del s. XXI, la vastedad y velocidad de los cambios vinculados al enorme desarrollo urbano con la globalización de la economía y la transversalidad intrínseca de las muchas y complejas problemáticas asociadas al urbanismo y la arquitectura produjo un auténtico estallido de los asuntos de interés relacionados con estas materias. El género de lo publicable (y de lo imaginable) en materia de arquitectura se amplió enormemente a la vez que la mediación cultural en arquitectura experimentaba un gran impulso. Esta coyuntura demanda diferentes intensidades y modalidades de mediación, de modo que los vehículos y agentes culturales se multiplicaron y los formatos culturales orientados al corto plazo como las bienales, exposiciones, foros, congresos o seminarios, vieron un gran desarrollo.

A la vez que los modos de conocimiento que usualmente asociamos a los libros se transfieren a otros vehículos culturales y a otras formas de mediación, asistimos a un ensanchamiento de los lugares en los que se produce el pensamiento, la crítica y los intercambios culturales. Con la cultura del evento –cuya componente presencial resulta, por otra parte, estratégica en un mundo tendente hacia la *virtualización* de los intercambios y contactos intelectuales– la transferencia del pensamiento y el conocimiento se proyecta fuera del ámbito académico. El alcance de este proceso ha sido tal que podemos hablar incluso de una transformación radical de las formas en que la cultura de arquitectura es producida, desplazada a un ecosistema en el que participan una multiplicidad de agentes, vehículos e intereses³³. Dada la facilidad y velocidad de los intercambios, este fenómeno de ensanchamiento está influenciado por la lógica del entrecruzamiento, y se produce lo que Sloterdijk llama «mediamática»: la hibridación de los distintos géneros mediáticos o cooperación entre aparatos culturales (Sloterdijk, 2008). Este proceso es particularmente intenso en arquitectura, en la medida en que ella misma es concebida como *media*. Justo en el filo del nuevo milenio, el arquitecto holandés Rem Koolhaas nos decía en su aceptación del Premio Pritzker que la arquitectura es «una metáfora omnipresente que se ha convertido en un agente de control para todo lo que necesita concepto, estructura, organización, entidad y forma» y «un camino para reflexionar sobre cualquier tema, desde el más político al más práctico» (AA.VV., 2015:169), anticipando de algún modo el desarrollo de formatos híbridos como las instalaciones efímeras que interpretan situaciones y fragmentos del mundo material en el marco de bienales y otros eventos.

La expansión de la mediación cultural, unida al desarrollo de Internet y los nuevos medios, conlleva pues un proceso de hibridación que va en dirección contraria a la fragmentación que requiere la ingeniería de la industria. La edición independiente en arquitectura nos habla de una mutación orgánica desde el experto en un oficio compacto y nítidamente acotado hacia una forma de mediación cultural híbrida y exploratoria, que toma ventaja de la nueva posición que ocupan el editor y el arquitecto como agentes intermediarios que se ejercitan en múltiples ámbitos. Es más, debido a que su sector se halla inmerso en una profunda transformación, el quehacer del editor involucra áreas de conocimiento dispares y muchas veces advenedizas. Más que un experto en el sentido de dominar un oficio, el editor se convierte

³³ En los últimos años esta temática ha sido objeto de diferentes seminarios y congresos. Ver, por ejemplo, el Seminario Internacional Mapping Architectural Criticism organizado por la Universidad de Rennes 2 y la Universidad de Bolonia. Ver <http://mac.hypotheses.org/>.

en un diletante en relación con los instrumentos y procedimientos que ha de manejar, cuyos secretos aún no conoce, obligado a experimentar y *re-imaginar* tanto las técnicas como su propio perfil profesional y empresarial. En estas coordinadas se mueven las iniciativas editoriales recientes de muy diferente perfil que antes mencionábamos. Tenemos líneas editoriales como la de Puente Editores que, estando muy definida, se amplifica por la sombra virtual que le confiere la actividad diversa del propio editor, mientras que otras editoriales como Fabulatorio³⁴ y Recolectores Urbanos desdoblán su identidad en proyectos paralelos de servicios y producción que se refuerzan mutuamente. Otros sellos han buscado construir una identidad más compleja alrededor de esta situación, reinventando la misma definición de práctica editorial; este es el caso de Dpr-Barcelona y Vibok Works, ambas apoyadas en un núcleo temático definitorio que se proyecta hacia diversos desempeños: la investigación, la crítica, la escritura y el comisariado nutren los proyectos de edición en un sentido convencional³⁵.

Este rico paisaje editorial nos habla del arquitecto-editor de arquitectura como un agente cultural que deambula creativamente por una multitud de actividades, de la escritura al diseño, la traducción, la crítica, la comunicación o el comisariado y a menudo se aventura a explorar sus intersticios. Como no podía ser de otra forma, surge en paralelo una intensa exploración en términos de soportes, formatos, herramientas y fórmulas editoriales. Encontramos junto a las revitalizadas colecciones de libros de bolsillo nuevas fórmulas editoriales como las que se sirven de Internet como soporte (Vibok Works o 24H de Dpr³⁶). Los editores de arquitectura se afanan en convertir libros y revistas en exposiciones (Vibok Works, Dpr), editan a través del diseño gráfico (Fabulatorio), renuevan la «hoja volante» como espacio colectivo de discusión y de crítica (Fulcrum³⁷), imaginan nuevos protocolos basados en la cultura del comentario (Hipo-Tesis³⁸) o hacen de un catálogo editorial una nueva forma de manifiesto (Dpr, Puente Editores). No es difícil reconocer en esta dinámica aquella vocación exploratoria, creativa y aglutinadora con la que el humanismo marcó el territorio de la edición en la cultura renacentista. La misma arquitectura, que también se perfiló como profesión en el clima humanista del s. XVI, participa de este carácter polimorfo³⁹, de modo que es casi inmediato trazar un vínculo entre la convergencia de edición y arquitectura y la existencia de una cierta resistencia a la fragmentación y la especialización como dinámica hegemónica. Esta actitud desprejuiciada e inventiva enlaza también de lleno con los experimentos editoriales de las vanguardias del s. XX, cuyo legado recuperan y revitalizan. Como sugiere Hito Steyerl evocando la escena fílmica que cierra *Cinema Paradiso* (1988), la edición es «un beso que se desplaza a través de cortes»⁴⁰ (Steyerl y Berardi, 2014:200-201).

V. La edición como ensayo

Estas reflexiones invitan a considerar desde otro punto de vista la cultura del libro de arquitectura que emerge en el umbral del s. XIX al XX. La inmersión en el diseño y la producción editorial que en este momento protagonizan diversos arquitectos, además de impulsar el libro de arquitectura como género literario, están trabajando en contra de esa distinción de los roles y fragmentación del oficio que acompaña a la industria editorial desde hace doscientos años. Visto de esta forma, lo que arquitectos como Le Corbusier en *Vers une Architecture* (1923) o Sigfried Giedion en *Befreites Wohnen* (1926) podrían haber estado haciendo, aunque no de forma premeditada, es testar las posibilidades que la especialización de la industria editorial estaba cancelando, esto es, alternativas a la colección y al catálogo como fórmula privilegiada para la cultura de la edición independiente. La edición para la arquitectura no es solo un lugar para experimentar o guardar la memoria de las pruebas, es en sí el objeto del ensayo.

³⁴ <http://fabulatorio.org/>.

³⁵ Una ruta a través de estos y otros proyectos contemporáneos de edición independiente, la ofrece el proyecto *Editor Talks*, desarrollado por quien escribe estas líneas junto a Davide T. Ferrando, siguiendo la línea de proyectos de difusión e investigación sobre las revistas de arquitectura como los de Colomina, Redstone y Parnell. *Editor Talks* extiende su foco de las revistas a los libros y a otras fórmulas editoriales surgidas con el advenimiento de las tecnologías de la comunicación. Ver <http://www.zeroundicipiu.it/category/columns/editor-talks/>.

³⁶ <http://www.dpr-barcelona.com/index.php?/ongoing/24h/>.

³⁷ <http://fulcrum.aaschool.ac.uk/>.

³⁸ <http://www.hipo-tesis.eu/>.

³⁹ Anthony Vidler, por ejemplo, asegura que la arquitectura no es una disciplina, sino un conjunto de disciplinas, en plural (Vidler, 2013).

⁴⁰ La escena en cuestión es el cierre de *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore. Gracias a Uriel Fogué por descubrirme este libro.

Si hay algo que distingue aquellas ediciones con las que el libro de arquitectura emerge como género es el predominio de la imagen técnica⁴¹, que a partir de la segunda mitad del s. XX sustituye al dibujo como instrumento privilegiado para la comunicación de la arquitectura. Un grupo de libros en particular, singulares porque en ellos intervienen arquitectos, se afana en explorar las posibilidades discursivas de la imagen. Podríamos hablar incluso de una fórmula editorial precisa, que allí llamaremos «ensayo visual» en su doble sentido de prueba experimental y género literario didáctico. Su enérgico desarrollo en arquitectura invita a considerarlo como un subgénero dentro del libro de arquitectura⁴². A diferencia de los primeros libros basados en fotografías de arquitectura, como los libros de viajes (Perich, 2015:46-50), el ensayo visual entiende de otro modo la imagen técnica: esta ya no es dato o representación, sino vehículo de ideas. Esto es lo que separa libros como *Excursions Daguerriennes* de Noël Marie Paymal (1841), uno de los ejemplos más tempranos de adaptación de las técnicas y estilos fotográficos a la comunicación de la arquitectura, de otros como *Vers une Architecture*. Si la colección de imágenes es en el primero una sucesión de «ventanas al mundo» que muestran motivos arquitectónicos autónomos con toda la veracidad posible, las más de 200 imágenes cuidadosamente seleccionadas por Le Corbusier de su propia obra y otras que consideró importantes se organizan como mecanismo de creación semántica, con el objeto de ofrecer un discurso paralelo al texto a través de las ilustraciones –así lo quiso publicitar Le Corbusier (De Smet, 2007)–, a través, por ejemplo, del diálogo didáctico entre imágenes presentadas en paralelo o, si miramos el conjunto, la inclusión de la arquitectura en el imaginario en torno a la máquina. Los libros de la Bauhaus también usan la imagen técnica para reconfigurar los imaginarios, de modo que estos sirvan de vehículos de las ideas de la escuela: en *Bauhausbauten Dessau* (1930) las fotografías expresionistas de Lux Feininger, centradas en detalles, efectos de luces y formas, dejan de ser un elemento descriptivo o documental para adquirir valor expresivo. Este modelo también lo seguirá Le Corbusier en algunos de sus libros artísticos publicados después de la II Guerra Mundial, tal es el caso de *Ronchamp* (1957).

Buena parte de las ediciones de arquitectura del s. XX van a explorar ese uso creativo de la fotografía como elemento con capacidad discursiva y no sólo ilustración del texto o instrumento de representación. *Architecture without Architects* de Rudofsky (1964), *Complejidad y contradicción en la arquitectura* de Robert Venturi (1966-1977), *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* de Reyner Banham (1971), *Learning from Las Vegas* de Venturi, Scott-Brown e Izenour (1972), *Autobiografía científica* de Rossi (1981) o *Morphology: City Metaphors* de Oswald Mathias Ungers (1982) son algunos de los libros más destacados que hacen un sugestivo y personal uso de la imagen como motor discursivo. Recorriendo un camino diferente al de sus predecesores, la monografía *S, M, L, XL* (1995), dedicada al trabajo de OMA cuando el estudio contaba con 20 años de recorrido profesional, da un giro al ensayo visual. En una cascada de casi 1400 páginas, los textos y los elementos gráficos –plantas, secciones e imágenes que mezclan alta y baja cultura– tienen en este volumen un peso equivalente, conformando una suerte de textura inmersiva. El murmullo visual que atraviesa el libro ha sido interpretado por Kathy Waghorn como un intento de ofrecer una imagen de esa condición «genérica» de la ciudad que Koolhaas explora en dos de los ensayos publicados en el libro (Waghorn, 2008); otros autores, como Verónica Meléndez, han visto en él un anticipo visionario de la experiencia de navegación por Internet: una travesía acelerada y caótica a través de fragmentos inconexos (Meléndez Voloria, 2015). Para Koolhaas, el libro como metáfora visual es una expresión de las condiciones de existencia material para la arquitectura de fin de siglo y, en efecto, parece anticipar el espacio electrónico como una nueva forma de contexto para el proyecto. Algo similar ocurre con *La domesticidad en guerra* de Beatriz Colomina (2006), en el que un espectacular despliegue de unas 500 imágenes de archivo, la mayoría inéditas, se hilvanan en ocho casos de estudio y sucesivos capítulos. Escrito durante el desarrollo de los enfrentamientos bélicos en Medio Oriente en la década de los 90, el tema tratado es la integración de los espacios domésticos a los pulsos de la guerra a través de relaciones simbólicas activadas por la arquitectura y transferidas a la cultura a través de las imágenes⁴³.

⁴¹ Tavares (2016) estudia cómo los libros de arquitectura basados en imágenes de la segunda mitad del s. XIX ya exploraron técnicas de reproducción como la litografía y la cromolitografía antes de la fotografía a color, realizando el contenido y la eficacia de las imágenes reproducidas y llegando a alterar algunas de sus características, con importantes consecuencias para la arquitectura y las artes visuales.

⁴² Ariadna Perich (2015) se ha referido al «ensayo visual» en arquitectura en un sentido diferente: como procedimiento crítico metodológico para condensar y canalizar intereses personales, sintetizados en un documento que aspira a la universalidad recopilando, compilando y componiendo información. Este documento puede ser una publicación, pero no necesariamente.

⁴³ Jácome Moreno (2012) subraya que las imágenes seleccionadas por Colomina «son elementos que arman el modelo visual de la cultura de guerra, depositarias de un saber cuya intencionalidad se define y se dirige a influir directamente en la realidad».

Ambas ediciones anticipan algunas fórmulas editoriales –que podríamos llamar experimentales, en cuanto no se ajustan a las ideas de eficacia y viabilidad económica– con las que diversos arquitectos están explorando, con Internet como trasfondo, las posibilidades y lagunas de la cultura tecnográfica⁴⁴. En ellas no sólo la presentación, composición y organización son decisivas, también lo son los procesos. Esa imaginación tecnológica que, siguiendo al crítico cultural Andreas Huyssen, había penetrado a comienzos del s. XX en el núcleo del objeto artístico mediante las técnicas del collage, ensamblaje y montaje, utilizadas primeramente por los constructivistas, quienes las habían llevado de la arquitectura al libro, del espacio a la página (De Laurentis, Huyssen y Woodward, 1980), parece hoy transferirse a los procesos y las formas de práctica. Una muestra de ello lo ofrece el protocolo editorial de la mencionada revista de arquitectura *HipoTesis* (España), inspirada en la cultura del comentario en Internet⁴⁵. En una convocatoria abierta al público, los editores seleccionan 13 propuestas a cuyos autores requieren, en una segunda fase, comentar «a ciegas» cuatro de los textos de los otros autores seleccionados; estos obtendrán a su vez cuatro comentarios de su propio texto. De forma interesante, los primeros libros de viajes que precedieron a los ensayos visuales también se apoyan en procesos similares. En su recorrido a través de la arquitectura de cuatro continentes, *Excursions Daguerriennes* compilaba fotografías aportadas por múltiples viajeros (Tavares, 2016:50). Los proyectos en las redes expresan esa dimensión colectiva de la construcción del conocimiento que encontramos de forma más explícita en las revistas y sellos independientes como «lugar».

Desde la aparición de Facebook en 2007, las redes sociales han ofrecido un espacio de ensayo para la edición experimental en arquitectura. Diversos proyectos se apropian de estos entornos –descritos por el sociólogo Aras Özgün como los bulevares *hausmannianos* de Internet (cit. en Tollmann, 2011)– como canal y soporte de publicaciones, de forma similar a los dazibao de la China Imperial, periódicos manuscritos y pegados como carteles en la fábrica de la ciudad⁴⁶. Uno de los primeros ejemplos lo ofrece *Unfacebook* de Vibok Works (2013)⁴⁷, proyecto que plantea la construcción colectiva de un libro en tiempo real utilizando las herramientas con las que viene equipado el entorno pre-maquetado de la red social Facebook, dotándolas así de un nuevo uso y significado (Álvarez, 2014). El álbum de fotos se usa como colector que empaqueta en unidades narrativas superiores los contenidos discretos volcados por múltiples colaboradores: una suerte de encuadernado digital que se opone a la atomización y fragmentación que caracteriza el flujo continuo de contenidos en estos entornos. La yuxtaposición de texto e imagen en el modo de presentación «teatro», similar a un pase de diapositivas, se asemeja a ese paseo a través las páginas de un libro que encontramos en muchos de los ensayos visuales de arquitectos del s. XX. Cada diapositiva se usa para presentar un par formado por una imagen y una cita, de distinta procedencia y autoría, aportado por *micro-editores* invitados a reflexionar sobre un tema común: la propia «arquitectura» del espacio electrónico. Cada invitado da un título a su par, *re-significándolo* así dentro del contexto temático propuesto. *Unfacebook* busca así la construcción colectiva de una expresión visual para el problema tratado: un imaginario crítico de la red social, y por extensión Internet, capaz de poner a prueba su visión idealizada como espacio democrático.

Con una notable vivacidad e igualmente centrada en las imágenes, la plataforma Socks también podría ser vista como una suerte de *meta-ensayo* visual escrito en tiempo real en el espacio electrónico⁴⁸. Con enorme habilidad para reconocer y hacer valer conexiones ocultas entre los más variados contenidos, los arquitectos Fosco Lucarelli y Mariabruna Fabrizi ofrecen en *Socks* una propuesta imaginativa para la promoción del pensamiento crítico alrededor de las imágenes, con una significativa aportación al mundo de las ideas arquitectónicas. Proveniente de disciplinas espaciales muy diversas –arquitectura, arte, diseño gráfico, cine, animación–, el imaginario visual de *Socks* invita a percibir las imágenes de arquitectura en función de una historia cultural y no como documentos que dan cuenta de los hechos

⁴⁴ Gracias a Davide T. Ferrando por las apasionadas conversaciones sobre los aspectos más escondidos de este fascinante mundo.

⁴⁵ Fundada por Francisco G. Triviño, Fernando Nieto y Katerina Psegiannaki, esta publicación se puede consultar y descargar gratuitamente en <http://www.hipo-tesis.eu>. Otro proyecto editorial desarrollado por arquitectos y basado en la cultura del comentario es #24H de Dpr-Barcelona (2011), que reúne 24 horas de mensajes en Twitter con el trasfondo del 15M.

⁴⁶ *Dazibao* significa literalmente «periódico de grandes letras». Eran redactados por un ciudadano común con un tema político o moral y pegados en muros para ser leídos por el público. Esta fórmula, también usada por los romanos y Lissitzky y los constructivistas, fue adoptada por Joseph Grima en el proyecto editorial experimental *The New City Reader* (2010-2011) (Varnelis, 2011).

⁴⁷ <http://alvarezpaula.com/en/unfacebook.html>.

⁴⁸ <http://socks-studio.com>.

constructivos. Como ya hiciera Le Corbusier, siguiendo a Colomina, estos arquitectos-editores comprenden los medios y las imágenes como una nueva forma de «contexto» para la producción arquitectónica. Sus entradas en el blog están diseñadas para dotar a los contenidos de una suerte de aparato crítico similar al que usa Wikipedia. *Socks* reúne así el ensayo visual de los arquitectos y la colección como sección a través de la cultura, una suerte de paisaje cultural que el editor articula al encadenar imágenes o escritos. Bragado dice que la función del editor es la de servir de canal para la imaginación colectiva, y Lucarelli y Fabrizi definen *Socks* en términos similares: «un itinerario no-lineal a través de territorios distantes de la imaginación humana». Si el editor de una colección escribe a través de los libros que publica, aquí las unidades de escritura serían las imágenes.

Estos modelos, por otra parte, no generan nuevos contenidos, sino que rebuscan y reordenan contenidos disponibles y a la deriva en Internet. Precisamente Calasso ha recuperado la memoria de un episodio singular que refuerza esta idea, la Librería de los Escritores (1918-1922), iniciada por un grupo de intelectuales en la Rusia de la Revolución bolchevique. Estando cerradas las imprentas por tiempo indeterminado y con la inflación provocando un incremento progresivo de los precios, «un grupo de escritores decidió lanzarse a la empresa aparentemente insensata de abrir una, que permitiera a los libros, y sobre todo a ciertos libros, seguir *circulando*». Calasso cuenta cómo este lugar, que no producía libros nuevos, funcionaba como un doble de una editorial: «se trataba de brindar hospitalidad y hacer circular los numerosísimos libros –a veces valiosos, otras comunes, con frecuencia tomos sueltos, pero como sea destinados a estar desperdigados– que el naufragio de la historia hacía arribar al mostrador de su negocio. Era importante mantener con vida ciertos gestos: continuar tratando esos objetos rectangulares de papel, hojearlos, ordenarlos, hablar de ellos, leerlos en los recesos entre una tarea y otra, en fin, pasarlos a otros. Era importante constituir y mantener un orden, una forma: reducido a su expresión mínima e irrenunciable, este es justamente el arte de la edición» (Calasso, 2014:37-38). Pronto se convirtió, en la única librería en Moscú y en toda Rusia en la que cualquier persona podía adquirir un libro burlando la censura.

Recuperar contenidos ocultos y encontrar el modo de *re-significarlos* y ponerlos en valor es una tarea de urgencia y criticidad. A las fórmulas editoriales como el catálogo y las colecciones con las que los sellos editoriales más relevantes del s. XX emprendieron esta labor, la arquitectura ha aportado una fórmula alternativa, el ensayo visual. Con él ofrece otro modelo, de técnicas específicas, para desplegar la edición en el s. XXI, especialmente útil ante la apabullante inmersión en paisajes de datos e imágenes indiferenciadas. Dado que, siguiendo a autores como Sadin, la electrónica se ha adherido a los sujetos, los fenómenos y las cosas como estrato constitutivo de la experiencia, el mundo material por completo se nos muestra como contenido, como paisaje-contexto sobre el que la edición puede ejercitarse como forma, como exigencia, como lugar, como ensayo, como ensamblaje y como lógica antagonista. Si a las puertas del milenio Koolhaas presagiaba con audacia que la arquitectura iba a convertirse en una metáfora para los modos efectivos y posibles en los que el mundo se organiza, un camino hacia el conocimiento, hoy es la edición la que ofrece un horizonte descriptivo y propositivo para la lógica operativa de los modos de intervención crítica en el mundo. Aquí se nos abre otro problema y otra aventura: ¿cómo cambiarían los proyectos, las intervenciones y las construcciones arquitectónicas si fueran examinadas a través de la lente de la edición?

95

49 Esta idea, que testé primeramente en la investigación *Editar la arquitectura, editar la realidad* con la que obtuve el DEA en 2008, está en el centro de mi investigación doctoral en curso: *Ensamblajes heterogéneos, la edición como herramienta cognitiva y proyectual para la arquitectura en el umbral del s. XXI*.

Bibliografía

- AA. VV. (2015). *Premios Pritzker, discursos de aceptación, 1979-2015*. Madrid, España: Fundación Arquia.
- Álvarez, P. V. (2014). Unfacebook. En AA.VV. (Eds.) *The Future's Not What It Used to Be* (pp.242-245). Estambul, Turquía: Istanbul Design Biennial.
- Bloch, S. (1985). The book stripped bare. En Joan Lyons (ed) *Artists' books: A critical anthology and source-book*, Visual Studies Workshop Press, Nueva York, Estados Unidos, pp. 133-147.
- Bragado, M. «La función creativa del editor», *7ª Jornadas de Bibliotecas Infantiles, Juveniles y Escolares. Literatura para cambiar el siglo*. Salamanca 24, 25 y 26 de junio de 1999, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Brown, D. S. (1968). Little Magazines in Architecture and Urbanism. *Journal of the American Institute of Planners*, 34-4, pp. 223-233.
- Calasso, R. (2014). *La marca del editor*. Madrid, España: Anagrama.
- Carmo, M. (2001). *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*. Cambridge, EE.UU.: MIT Press.
- Colomina, B. (1994). *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, EE.UU.: MIT press.
- Colomina, B. (2010). *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X*. Nueva York, EE.UU., y Barcelona, España: Actar.
- De Lauretis, T., Huyssen, A., y Woodward, K. M. (Eds.). (1980). *The Technological Imagination: Theories and Fictions*. vol. 3. Madison, Wisconsin, Estados Unidos: Coda Press.
- De Smet, C. (2007). *Vers une architecture du livre. Le Corbusier, édition et mise en pages, 1912-1965*. Baden, Suiza: Lars Müller Publishers
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D. F., México, Editorial Trillas
- Han, B. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona, España: Herder Editorial.
- Horkheimer, M., y Adorno, T. W. «The culture industry: Enlightenment as mass deception» en *Media and cultural studies: Keywords*, 2001. pp. 71-101.
- Jácome Moreno, Cristóbal Andrés. «La domesticidad en guerra, de Beatriz Colomina», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, agosto, 2012. pp. 189-190.
- Jameson, Fredric. «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism», en *Postmodernism: A Reader*, 1993.
- Kelly, Kevin. «Scan this book!», *The New York Times*, 14 mayo 2006. Accesible en: <http://www.nytimes.com/2006/05/14/magazine/14publishing.html>
- Leach, N. (1997a). *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Marzo Magno, A. (2016). *Los primeros editores*. Barcelona, España: Malpaso Ediciones.
- McLeod, Mary. «Architecture and politics in the Reagan era: from postmodernism to deconstructivism», en Hays, Michael (ed.) *Architecture theory since 1968*, 2000.
- Meléndez Valoria, Verónica. «Gestión intelectual de las prácticas comunicativas en arquitectura: S, M, L, XL, el gran evento» Tesis Doctoral, 2015.
- Parnell, S. (2012). AR's and AD's Post-war Editorial Policies: The Making of Modern Architecture in Britain. *The Journal of Architecture*, 17-5, 763-775.
- Perich, Ariadana. «El ensayo visual como método crítico en arquitectura», *International Conference on Architectural Design & Criticism*, 2015, p. 948-958.
- Sadin, E. (2017). *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Buenos Aires, República Argentina: Caja Negra.
- Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América: Cahiers du CRICCAL*, 9-1, 9-16.
- Sloterdijk, P. (2008). Actio in Distans. On the Tele-Rational Formation Ways of the World. *Nómadas*, (28), 22-33.
- Sloterdijk, P. (2014). *En el mundo interior del capital: para una teoría filosófica de la globalización*. vol. 57. Barcelona, España: Siruela.
- Steyerl, H., y Berardi, F. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, República Argentina: Caja Negra.
- Tavares, A., y Zardini, M. (2016). *The Anatomy of the Architectural Book*. Ciudad, País: Canadian Centre for Architecture.
- Tollmann, Vera. «The Terror of Positivity. An Interview with the Philosopher and Media Theorist Byung-Chul Han», *Springer*, 4, 2011. Accesible en: <https://www.springer.at/en/2011/4/der-terror-der-positivitat/>
- Varnelis, K. (2011). In Pursuit of Architecture Fiction. *Town Planning and Architecture*, 35-1, 18-20.
- Vidler, A. (2011). *Historias del presente inmediato*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Vidler, A. (2013). Taking Stock: Architecture 2013. *Log*, (28), 12-20.
- Waghorn, K. «New places and architectural representation: Muf and Koolhaas meet in the Generic City», en *Conference Power and Place*, Wellington, 2008.

LA GESTIÓN CULTURAL EN LOS COLEGIOS DE ARQUITECTOS BALANCE DE TRECE AÑOS ENTRE DOS SIGLOS

Ricardo Hernández Soriano

Universidad de Granada

rhernandez@ugr.es

Recibido: 22/02/2017 | Aceptado: 01/02/2018

97

THE CULTURAL MANAGEMENT OF THE CHAMBERS OF ARCHITECTS. A THIRTEEN-YEAR ASSESSMENT, BETWEEN TWO CENTURIES.

ABSTRACT: This text presents a needed assessment of thirteen years of cultural management in the Official Chamber of Architects of Granada. A task long postponed by the maelstrom of a convulsive age, permanent professional and educational challenges, not enough time for a reasoned and reflexive analysis, as well as the nostalgic contemplation of the irreparable loss of the social importance of these institutions. The cultural management approach carried out over the course of those years provided an attentive and inquisitive look at the national architectural scene from stand points that belonged to fields beyond the professional realm. It took a stance that was committed to the local culture, in order to spread and enhance the courageous examples that knew how to interpret the possibilities of transformation of the existing reality through the contemporary architecture.

KEYWORDS: cultural management, cultural politics, chamber of architects, COAGR, architecture magazines, conferences

RESUMEN: El texto constituye el balance necesario de trece años de gestión cultural en el Colegio de Arquitectos de Granada, aplazado por la vorágine de una época convulsa, de permanentes retos profesionales y docentes, sin tiempo para el análisis razonado y reflexivo y expresado desde la contemplación nostálgica de la irremediable pérdida de peso social de los Colegios. La gestión cultural desarrollada añadió una mirada atenta y curiosa al panorama arquitectónico nacional desde ámbitos no exclusivamente profesionales y adoptó una postura comprometida con la cultura local para difundir y potenciar los valerosos ejemplos que supieron interpretar las posibilidades de transformación de la realidad existente a través de la arquitectura contemporánea.

PALABRAS CLAVE: gestión cultural, política cultural, colegios de arquitectos, COAGR, revistas arquitectura, conferencias



Entre 1994 y 2007 tuve el privilegio de dirigir la política cultural del Colegio de Arquitectos de Granada, promoviendo una prolífica actividad que se desarrolló, incansable, entre los años de superación de la depresión que sucedió a los eventos de 1992 y la gran crisis del sector inmobiliario y financiero. Época marcada por el cambio de siglo, el desmembramiento de los Colegios de Arquitectos andaluces en ocho Colegios provinciales, los abundantes recursos disponibles durante los años del *boom* inmobiliario y la abrupta llegada de la era digital, y que quedó truncada súbitamente con una crisis anunciada que dejó atribulada a la profesión de arquitecto. Los Colegios quedaron relegados a un papel social irrelevante agravado por una situación económica de supervivencia que obligó al desmantelamiento de una maquinaria burocrática sobredimensionada en los años de bonanza.

El presente texto constituye el balance necesario de trece años de gestión cultural, aplazado por la vorágine de una época convulsa, de permanentes retos profesionales y docentes, sin tiempo para el análisis razonado y reflexivo y expresado desde la contemplación nostálgica de la irremediable pérdida de peso social de los Colegios¹. La crisis y una preocupante indolencia intelectual han tirado por la borda la frenética actividad cultural del Colegio de Arquitectos de Granada. En el futuro más inmediato, los Colegios deberán revisar sus objetivos fundamentales, proponiendo una adaptación inteligente de los limitados recursos para garantizar el reciclado de los arquitectos a nuevos campos de trabajo, para evitar el intrusismo profesional y para entender la internacionalización como una alternativa necesaria para afrontar los retos de futuro. Pero estas reflexiones quizá deban ser objeto de otro balance pendiente.

Antecedentes

Los Colegios de Arquitectos, durante los últimos años de la dictadura y los primeros de la transición, habían tenido una presencia permanente en la discusión en torno a los problemas culturales y sociales de la arquitectura. Además, la elección de los órganos colegiales ya contemplaba la democracia y la representación antes de que se instaurara en la propia sociedad española. La consulta de la hemeroteca y biblioteca del Colegio me permitió comprobar cómo a través de sus actividades y publicaciones colegiales se reflejaban tanto las preocupaciones y los éxitos de la profesión como el compromiso activo en la consecución de objetivos urbanos de interés general.

Por un lado, los Colegios se implicaron en los problemas urbanos con una nueva y generosa dimensión cívica de la profesión, conviviendo y complementándose con movimientos vecinales y organizaciones de activa implicación urbana; en Granada, fueron destacables los posicionamientos críticos en asuntos tan sensibles como la prolongación de la Gran

¹ Parte de los contenidos del presente artículo fueron objeto de la ponencia «Comunicar la arquitectura contemporánea», que pronuncié en noviembre de 2013 dentro del curso del Centro Mediterráneo de la Universidad de Granada «Comunicar la arquitectura: entre el papel y la era digital», dirigido por Juan Calatrava y Ángel Gijón, donde se debatió en torno a la importancia de las revistas de arquitectura en la formación del arquitecto.

Vía a través del barrio de San Matías en los años setenta o la propuesta de alternativas a la aprobación del trazado de la circunvalación de Granada por parte del Ministerio de Obras Públicas en 1986. Las campañas electorales para las elecciones municipales no podían eludir debates organizados en las sedes colegiales entre los candidatos a la alcaldía para discutir sobre modelos de ciudad, entendiendo la ciudad como el verdadero lugar donde se expresa la arquitectura. La sociedad civil y sus representantes políticos respetaban, valoraban y temían la opinión cualificada de los Colegios, instituciones donde confluyeron estos esfuerzos profesionales de cultura pedagógica de lo urbano para forjar un nuevo entendimiento global de la ciudad, reforzado por el ya referido asesoramiento profesional a asociaciones vecinales.

Y por otro lado, los Colegios funcionaron como dinamizadores sociales y como centros de fomento de la arquitectura de calidad: el Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental ya había dado ejemplo mediante el concurso de construcción de su sede en el casco histórico sevillano, en el que un jurado formado por Aldo Rossi, José Antonio Coderch, Peña Ganchegui, García de Paredes y Rafael Moneo otorgó en 1976 el primer premio a la brillante propuesta de los arquitectos madrileños Gabriel Ruiz Cabrero y Enrique Perea. Años después, el Colegio de Andalucía Oriental promueve sobre la casa de los Zayas la nueva sede colegial, donde un proyecto de Rafael Soler y Francisco Martínez resultó vencedor tras una deliberación que reunió a Sáenz de Oíza, Álvaro Siza y Antonio Cruz en 1991. César Ruiz Larrea levantó la sede colegial en el casco histórico de Gijón, el estudio Cano Lasso amplió la de Málaga, Rafael Moneo construyó el Colegio de Arquitectos de Tarragona..., convirtiendo las sedes colegiales en auténticas declaraciones de intenciones por la exigente composición de los jurados y por el compromiso urbano que adquirieron los emplazamientos elegidos, resueltos con modélica materialidad, riqueza de contenidos e implantación urbana.

Los últimos años ochenta y primeros noventa van a significar un cambio radical de este panorama. La aparente normalización de la situación política y las favorables expectativas económicas exigieron una nueva situación en la que el Colegio de Arquitectos de Granada consiguió convertirse en un centro difusor y productor de conocimiento. Desde la gestión cultural del Colegio nos propusimos evitar que a la conquista social que supuso la diversificación y expansión de la cultura correspondiera necesariamente la pérdida de peso del protagonismo que, en este campo, el Colegio había llevado a cabo en épocas anteriores.

La gestión de la cultura

En 1994, la arquitectura española gozaba de un prestigio y un reconocimiento internacional que trascendió el ámbito profesional, provocando que nuestra arquitectura de autor se exhibiese en los suplementos semanales de los diarios de máxima tirada nacional. Aún quedaba lejos el efecto globalizador que internet produciría sobre la difusión de la arquitectura, por lo que entendimos la programación cultural como el acercamiento directo a los actores más destacados de todo el panorama arquitectónico nacional. Bajo la activa y comprometida presidencia de Javier Fernández en la entonces Delegación en Granada del Colegio de Arqui-

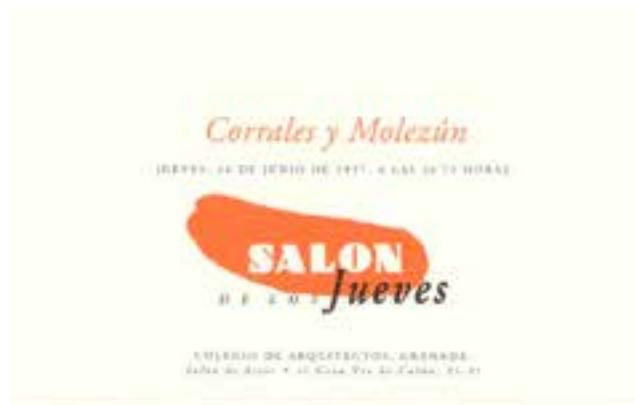


Figura 1: Tarjetón anunciador del Salón de los Jueves, diseñado en 1995 por Valentín Albardíaz, que modificaba el color base de texto y mancheta para los distintos conferenciantes. Hasta 2004, la difusión se realizaba exclusivamente mediante correo postal.

tectos de Andalucía Oriental y la posterior continuidad bajo el decanato de Ángel Gijón, se propuso un intenso ritmo de conferencias con fuerte eco ciudadano, aglutinadas en torno a un ciclo identificado por los arquitectos granadinos como un lugar de encuentro colectivo; el Salón de los Jueves acogió, en una exigente dinámica quincenal agrupada temáticamente, desde los grandes maestros que rescataron la modernidad en los oscuros tiempos de la dictadura hasta los arquitectos recién titulados que, a través de los concursos de arquitectura, daban forma a los equipamientos y a las nuevas instituciones de la democracia². El progresivo aumento del número de estudiantes de la recién nacida Escuela de Arquitectura de Granada provocó que el Salón de los Jueves anticipase y normalizase el desembarco de alumnos al colectivo profesional, a la vez que alejó a muchos arquitectos de su propia institución, reconvertidos en improvisados docentes.

Fue una sucesión de conferencias integradas en discursos generacionales y conceptuales entrelazados, cuando la información únicamente se difundía a través de libros y revistas, cuando la red aún no protagonizaba la transmisión del conocimiento y cuando las conferencias no cruzaban el planeta en tiempo real. Los rasgos faciales de los arquitectos no recorrían los circuitos inasibles de la red, de tal forma que acudir al aeropuerto a recoger un invitado era una aventura que exigía unas improvisadas competencias de fisonomista para identificar de un golpe de vista un vestuario y un modo de uso singularizados inequívocamente en la admirada profesión de arquitecto.

Arquitectura periférica

A esa necesidad de conocimiento contribuía la sensación de aislamiento vinculada a la condición periférica de Granada. Su ubicación al margen de las rutas convencionales de difusión de la arquitectura había generado una modernidad huérfana de maestros, únicamente atenuada por la presencia de José María García de Paredes, relacionado profesionalmente con Granada por vínculos familiares. Se

—

² Las conferencias del Salón de los Jueves se encuentran depositadas en la biblioteca del Colegio de Arquitectos de Granada. Muchas de ellas se pueden visualizar desde el acceso web a la filmoteca de la Fundación Arquia.

propuso conocer la trayectoria desarrollada por arquitectos en ámbitos periféricos equivalentes para poner en valor y difundir los esfuerzos de conquista de la modernidad en culturas carentes de una sociedad que demandase otros productos urbanos. En la medida en que se divulgasen estas arquitecturas aceptadas en realidades geográficas similares, se podría empezar a asumir socialmente la demanda de la arquitectura contemporánea con rasgos identitarios propios como posible solución al destino de nuestra ciudad.

En esa línea, se organizó un ciclo de conferencias donde fueron invitados arquitectos provenientes de otras realidades periféricas alejadas del foco centralizador de Madrid. A Granada acudieron arquitectos de otras comunidades que, nutridas por profesionales de la propia región, descubrieron una vocación docente con la creación de las diversas Escuelas de arquitectura periféricas, empezaron a recibir encargos de las nuevas administraciones autonómicas y construyeron en sus propias regiones, concentrando voluntades y argumentando líneas doctrinales equivalentes.

El primer foco de interés fue Galicia, por su capacidad para potenciar los valores naturales de una región y por entender las posibilidades de futuro de una arquitectura propia surgida tras el nacimiento de la Escuela de Arquitectura de La Coruña. Esa feliz continuidad entre lo rural y lo urbano, entre lo natural y lo construido, nos permitió conocer la obra de César Portela, poética, elemental y rotunda, con esquemas tipológicos contundentes y una acertada relación entre naturaleza y materialidad.

Patxi Mangado comenzaba su carrera profesional cuando expuso la potencia de las dos capitales autonómicas vasco-navarras, Vitoria y Pamplona, como ámbito de trabajo de una joven generación de arquitectos que entendieron el rigor constructivo y la atención al entorno como argumentos de partida, enriqueciéndose de la importación de arquitectos foráneos que definieron el papel de Bilbao en el norte de España.

José María Montaner ilustró en torno a la brillante arquitectura catalana de los años ochenta y noventa donde, frente a periodos históricos aglutinados en torno a movimientos culturales (modernismo, Gatepac, Grupo R), una generación de arquitectos alcanzó la madurez profesional nutriéndose



Figuras 2, 3, 4 y 5: Diversas adaptaciones del diseño del tarjetón Salón de los Jueves para su difusión como imagen adjunta de correo electrónico.

100

de una potente iniciativa pública con encargos selectivos de prestigio internacional, pero con mayor cohesión profesional y social que formal o arquitectónica. Desde Levante, Javier García Solera repasó su ya brillante trayectoria con una obra geométrica y sobria, surgida de una preocupación por los criterios formales de la arquitectura concebidos desde la construcción.

Finalmente, Ramón de Torres informó acerca de la situación en Andalucía tras la poética racional que las grandes inversiones públicas generaron en torno al núcleo de la Escuela de Sevilla, para centrarse en la fuerza interna que iba surgiendo en los distintos núcleos provinciales del panorama arquitectónico andaluz.

Un lugar para los maestros

Pero, al margen de la visión periférica, se hacía preciso tomar el pulso al debate disciplinar nacional, centrado en la inevitable bipolaridad Madrid-Barcelona. A finales de los noventa parecía que, superado el momento de Barcelona en que se combinaron sistemas productivos tradicionales con una sensibilidad vanguardista de diseño, los arquitectos catalanes parecieron instalarse en fórmulas eficaces, aunque se vieron superadas por el liderazgo conceptual de las nuevas generaciones de arquitectos madrileños derivado de la mayor ambición intelectual complementada por una brillante inquietud editorial.

En Barcelona, a través de la obra de Carmen Pinós, recién separada de Enric Miralles, recorrimos sus juegos de composiciones dinámicas, perspectivas cambiantes, a veces inestables, compendio de arquitectura, escultura y paisaje. A la vez que conocimos a Josep Llinás, con una arquitectura

sobria, mezcla de racionalidad e intuición, José Luis Mateo, con su interés por la materia, especialmente en Holanda, ese laboratorio urbano experimental donde desarrollaba entonces su trabajo, y finalmente a un grupo joven de Olot, RCR Arquitectos, con una arquitectura a la vez reductiva y expansiva reflejada a través de una exactitud abstracta basada en el interés por el detalle y en el despojamiento formal. Desde Madrid, Enrique Sobejano adelantó sus primeros encargos patrimoniales antes del despegue definitivo de su carrera, Tuñón y Mansilla presentaron sus obras museísticas, fruto de una brillante actividad vinculada a los concursos públicos, Iñaki Ábalos mostró sus obras iniciales concebidas desde una concepción cosmopolita de la periferia y Eduardo Arroyo enseñó una arquitectura nueva y revulsiva por los espacios, estructuras, formas y soluciones que propuso tras regresar de su estancia en el estudio de Rem Koolhaas.

Se planteó la integración entrelazada de las conferencias del Salón de los Jueves para que expresasen íntegramente la riqueza derivada de los matices culturales y profesionales, abarcando todo el espectro generacional de la profesión. El interés por el debate disciplinar se quiso hacer extensible también a los maestros de la posguerra, centrado en torno a los trasvases culturales entre Madrid y Barcelona y a los protagonistas directos del rescate de la modernidad arquitectónica cuando cronológicamente les hubiese correspondido heredarla. Oriol Bohigas mostró el resultado de los concursos realizados en su estudio, consecuencia de su prolífica actividad profesional combinada con la labor docente y de gestión pública, en los que la reflexión disciplinar aparecía presente a pesar de los fallos desfavorables. Óscar Tusquets mostró su inagotable universo creativo a través de la envidiable independencia personal que lo ha desvinculado tradicionalmente de las tendencias y las modas.



Figuras 6 y 7: Diseños de Valentín Albardíaz para el ciclo *En torno a la vivienda* (1996-1997) y para la presentación del nuevo PGOU a cargo del Alcalde de Granada, José Moratalla (mayo de 2000)



Figura 8: Cartel anunciador de la conferencia de Juan Navarro Baldeweg y exposición *Una caja de resonancia*, organizada en 2007 por el Colegio de Arquitectos de Granada en la Capilla del Palacio de Carlos V.

Desde Madrid, Rafael de La-Hoz visitó el Salón de los Jueves como representante de una generación de arquitectos notables que durante los años cincuenta y sesenta, con limitados medios económicos, supieron dar una visión ejemplar a su arquitectura, vinculando los principios del movimiento moderno y de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX a los caracteres locales a que obligaban encargos muy dispares en el espacio y muy concentrados en el tiempo. José Antonio Corrales dio un repaso a una obra racional, discreta y optimista desde los inicios vinculados al pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas en 1958. La personalidad arrolladora de Fernando Higueras permitió reconocer una obra más adaptada a su sensibilidad que a los dictados de la modernidad, con un estilo que identificaba construcción y estructura, mientras que Rafael Moneo reflejó a través de imágenes de la recién concluida catedral de Los Ángeles su confianza en la gran cantidad de territorios que aún queda por explorar con ayuda de la arquitectura. Antonio Lamela repasó su trayectoria, desde sus evocadoras arquitecturas de los años cincuenta hasta la tranquila monumentalidad de la nueva terminal de Barajas.

Arquitectura en centros históricos

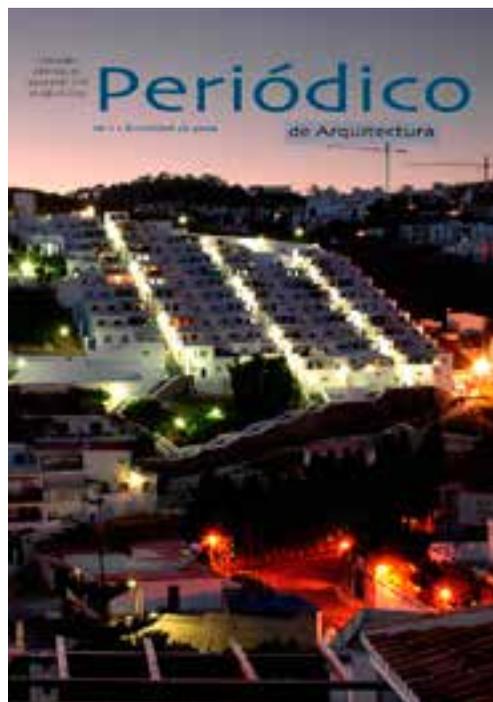
La polémica desatada en torno a la construcción del edificio Zaida por Álvaro Siza puso en evidencia la necesidad de llevar a cabo una labor de pedagogía social que permitiese entender la arquitectura contemporánea como un eslabón más que añadir al ciclo vital del proceso de crecimiento de las ciudades históricas. En los años noventa aún parecía imposible levantar edificios en el viejo conjunto histórico de Granada sin alterar los arraigados mecanismos de equilibrio morfológico o social que lo sustenta, en entornos donde hacer arquitectura es, más que en ningún otro caso, hacer

ciudad. La generosa y didáctica actitud de Álvaro Siza hacia la sociedad granadina dotó al colectivo del necesario rearme moral para afrontar los problemas que generaba la inserción de piezas nuevas en viejas ciudades.

Consentida a duras penas la modernidad en la periferia a partir del *cubo* de Campo Baeza, se hacía necesario un ciclo que mostrase cómo las viejas ciudades históricas podían encontrar el equilibrio cultural gracias a la contribución de la arquitectura contemporánea. Desde sus personales universos creativos, la ciudad fue asimilando discursos que expresaban el respeto a la memoria y la capacidad de Elías Torres para activar los entornos históricos añadiendo interesantes alicientes, las experiencias en torno al proyecto urbano como nueva cultura de intervención en las ciudades a cargo de Manuel de Solá-Morales, los valores de permeabilidad y de adaptación de nuevos usos a viejos edificios que Jordi Garcés ejemplificó en los nuevos recorridos urbanos creados en el Museo Picasso, o la obra personal y emotiva en las intervenciones patrimoniales de Manuel Gallego. Desde Madrid, se comprobó el uso reflexivo de recursos muy diversos con oficio, calidad técnica y simpleza de elementos figurativos de Víctor López Cotelo (dos años antes de que ganase el concurso para la adaptación del Hospital Militar a Escuela de Arquitectura) o la exploración independiente desde otras disciplinas de nuevas formas de interpretación de la realidad de Juan Navarro Baldeweg.

Xerardo Estévez, arquitecto, siendo aún alcalde de Santiago de Compostela, explicó el complejo proceso de gestión que permitió que, mil años después, los mejores arquitectos volvieran a Santiago garantizando la convivencia de la arquitectura contemporánea con una política activa de rehabilitación que consiguió fijar la población residente del conjunto histó-

En esta página **Figura 9**: Portada del *Periódico de Arquitectura* 7, con diseño gráfico de Valentin Albardíaz y foto de Javier Algarra del Poblado de pescadores de Almuñécar de Rafael de La-Hoz. En la siguiente página **Figuras 10 y 11**: Portadas de los últimos números del *Periódico de Arquitectura*, con diseño gráfico de Enrique Molina Campos.



rico para lograr el difícil equilibrio entre historia y progreso. José Ángel Cuerda, alcalde de Vitoria, también nos trasladó las claves por las que la capital vasca fue capaz de impulsar gran diversidad de iniciativas modernas que forjaron un ejemplo de convivencia cívica garante de la cohesión de la vida ciudadana.

En torno a la vivienda

La política de vivienda desarrollada por la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía a través de los sucesivos planes de vivienda demostró una gran variedad territorial en su implantación, pero cierto ensimismamiento formal y falta de atención al proyecto residencial, en otra época campo de experimentación, al reflejar mejor que ningún otro los nuevos principios como materia prima de reflexión. Se propuso un ciclo que incidiese en los aspectos olvidados en el proyecto arquitectónico sobre ingeniería social y en los avances sobre los modos de vida que pudiesen suponer cambios para la cultura arquitectónica.

El ciclo arrancó con una visión más literaria de Quetglas en torno al concepto de habitar en el siglo XX; Txatxo Sabater adelantó la previsible capacidad de reacción de la disciplina frente a los nuevos modelos residenciales de cara a los retos del siglo XXI. Carlos Martí propugnó reducir la insalvable distancia entre la ciudad en que vivimos y la cultura urbana que hemos logrado adquirir y, finalmente, Javier Frechilla, José Ramón Sierra y Javier Carvajal debatieron en torno a la fluidez, los ambientes intercambiables y el nuevo lugar de la vivienda en los centros históricos y en el conjunto de la sociedad.

Guía de Arquitectura

Si bien las conferencias y debates eran foros abiertos a la ciudad, con amplia difusión en los medios de comunicación

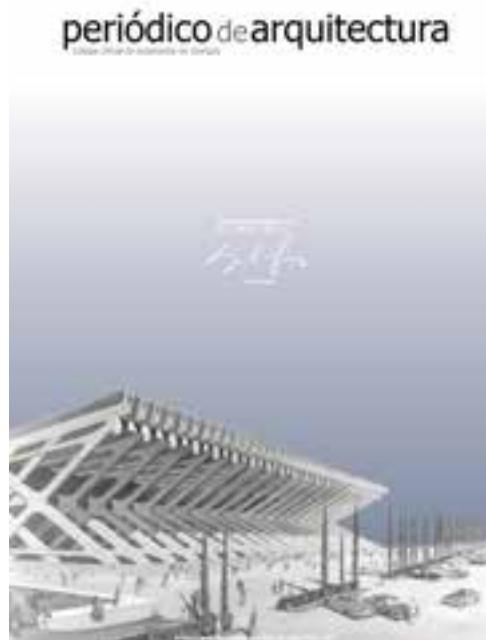
locales y entrevistas personales a los protagonistas, entendíamos que la divulgación de las actividades tenía que saltar de la rotativa de los diarios a la imprenta con el objetivo de aumentar su rentabilidad cultural.

Y, fruto de la activa colaboración con las instituciones, el Colegio de Arquitectos editó en 1996, junto con la Dirección General de Arquitectura de la Junta de Andalucía, la *Guía de Arquitectura de Granada*, publicación de gran valor por la recopilación de los edificios más representativos de la ciudad, desde sus orígenes hasta la fecha, y por el brillante análisis de acercamiento al entendimiento histórico de la ciudad. La guía fue redactada por Eduardo Martín y Nicolás Torices.

Para propiciar un campo de debate ajeno a la visión endogámica de la profesión, entendimos la *Guía de Arquitectura* como una excusa para debatir en torno al carácter mutante de las ciudades y la interacción de factores ajenos a la arquitectura que podrían deslegitimar cualquier catalogación en el futuro, ya que la arquitectura, por sí sola, es incapaz de explicar la línea evolutiva en las ciudades. Un ciclo de conferencias que inauguró Luis Fernández-Galiano dio paso a sendos debates en torno a la ciudad y su evolución a cargo de Antón Capitel y Manuel Gausa, para culminar con visiones menos viciadas por léxicos profesionales. En esa línea, Francisco Jarauta suscitó la reflexión del valor de la transformación y la permanencia en las ciudades, mientras que la aportación narrativa del escritor Vicente Molina Foix permitió cerrar el ciclo desde la aplicación de su vocación intelectual que combina novela, arte y cine a la crítica de las costumbres que dan cuerpo a nuestras ciudades.

El Periódico de Arquitectura

Y desde esta nueva vocación editorial, si bien el Salón de los Jueves permitió una toma de contacto directa con los



actores que protagonizaron dos brillantes décadas de la arquitectura española, parecía necesaria una publicación periódica como medio de expresión profesional promovido por el Colegio, que pudiese trascender la mera comunicación administrativa con los colegiados para incidir en la formación cultural del arquitecto. Se partía de la experiencia de *Periferia*, publicación editada por los Colegios andaluces, canarios y extremeño, y de *AQ*, del Colegio de Andalucía Oriental pero que, disuelta la estructura colegial, se hizo preciso reconducir para encauzar la transmisión de información desde parámetros más próximos a la realidad granadina.

Además, el cambio radical que se produjo en el panorama de los medios de comunicación profesional durante los años noventa, con la aparición de revistas promovidas por grupos culturales y editoriales, exigía resituar la reflexión sobre la específica contribución profesional a los problemas culturales y sociales de la práctica de la arquitectura en Granada, haciendo de la especificidad contextual su razón de ser para ocupar un territorio vacante en el saturado panorama de la difusión profesional. Las exigencias de los contenidos no debían olvidar el cumplimiento estricto de una periodicidad semestral y la propuesta de un producto editorial de gran calidad técnica y gráfica.

El repaso a las editoriales de estos *periódicos*, con cierta perspectiva temporal, permite comprobar cómo se formulaban enunciados básicos que asumían el compromiso social y el liderazgo cultural en los temas que afectaban al futuro de la ciudad; las editoriales pretendían evitar la burocratización de los Colegios, el desvío de la cultura urbana y arquitectónica hacia la marginalidad y la reclusión de la profesión en el corporativismo.

El *Periódico de Arquitectura*, que consiguió publicar once números, surgió como una necesidad objetiva alejada del

carácter competitivo de las revistas de arquitectura al uso y acabó consolidada como referente entre el colectivo. Desde su origen, la publicación colegial evitó convertirse en uno de esos instrumentos que parecen empobrecernos, fomentando la competencia, eludiendo ser el objetivo final del ansia de publicar de los arquitectos granadinos que fomentase esa felicidad fugaz que parece agotarse con la aparición del siguiente número.

No pretendía suplantar la profusión de revistas de arquitectura que entonces inundaban nuestros estudios; resuelta la crítica nacional e internacional, el *Periódico*, sin trascender nuestro ámbito territorial y limitándose a su área de influencia, se dedicó al rastreo de nuestros referentes, al afán por descubrir a los maestros silenciosos y esforzados que se incorporaron al discurso de la ciudad de manera callada y casi ausente, a las primeras obras construidas de los arquitectos surgidos de la Escuela de Granada, a la difusión de las realizaciones premiadas en ámbitos nacionales o internacionales, a las arquitecturas simbólicas que Siza, Campo Baeza y Ferrater construían en la ciudad y a la visibilidad de los concursos de arquitectura.

Planos inéditos, obras desconocidas..., el *Periódico* publicó el Poblado de Pescadores de Almuñécar y la Escuela de Teología de Rafael de La-Hoz y Gerardo Olivares, la casa de Hermenegildo Lanz, las obras granadinas de Fernando Higuera y Antonio Miró, el Colegio Mayor Albaicín de López de Asiáin, los proyectos granadinos no construidos de Miguel Fisac y el Centro de Formación de Ogíjares de Fray Coello de Portugal. Lugares comunes de encuentro, orígenes de nuestra modernidad..., áreas de certezas frente al convulso y contradictorio principio de siglo que nos permitieron rescatar el pasado como método de conocimiento para interpretar el presente y valorar los retos futuros.



Figura 12: Tarjetón anunciador de la visita guiada de Alberto Campo Baeza a la por entonces nueva sede de la Caja General de Ahorros de Granada.

Nominaciones de Arquitectura

Las Nominaciones de Arquitectura surgieron con el propósito de incentivar las propuestas que incidiesen favorablemente en el ámbito urbano de Granada y que por su calidad contribuyesen a la mejora del espacio habitable, estimularsen la labor profesional y potenciasen un estado de opinión arquitectónico que hiciese posible el progreso y la razón en el discurrir cotidiano de nuestro entorno. Para que tuviesen el eco social perseguido, se implicó a todas las instituciones que tuviesen que ver con la realidad construida, tanto públicas (Ayuntamiento, Diputación y Junta de Andalucía, a través de sus respectivas empresas públicas) como privadas (Colegio de Arquitectos Técnicos y Asociación Provincial de Promotores y Constructores), en el patrocinio de unos premios que debían extender sus reconocimientos al ámbito arquitectónico, urbanístico, cultural y a la innovación tecnológica, para lograr una visión de la ciudad, de la arquitectura y de los arquitectos más próxima al gran público y, además, enormemente identificada con la profesión. Grandes creadores vinculados a Granada, García de Paredes, José Guerrero, Gallego Burín y Val del Omar dieron nombre a cada Nominación; la imagen fue una estatuilla creada por el escultor valenciano Miquel Navarro expresamente para el Colegio de Arquitectos.

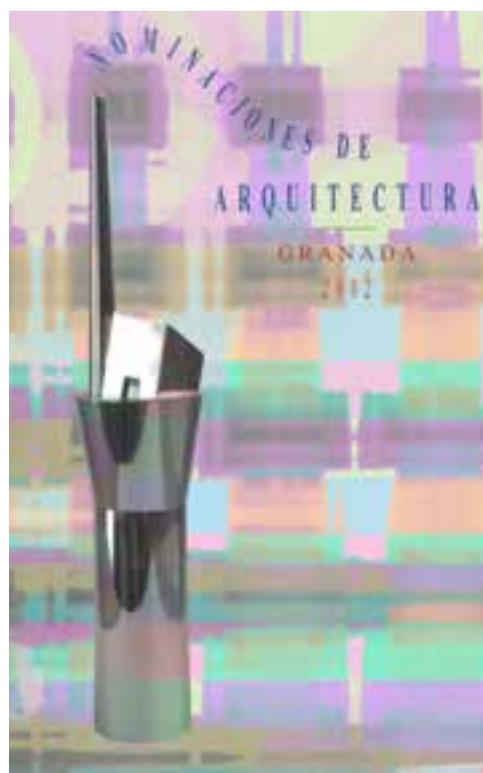
Las obras presentadas a cada una de las cuatro ediciones organizadas permitieron chequear la calidad de las propuestas presentadas, pulsar el dinamismo de la ciudad y la creciente influencia de la Escuela de Arquitectura y detectar cómo fue basculando el peso disciplinar desde la ciudad nueva hacia la ciudad consolidada. En la primera edición de

1996 se premió la Estación de Autobuses, realizándose la entrega en el propio edificio, que se encontraba concluido pero aún sin ocupar debido al rechazo ciudadano por el traslado de las instalaciones desde el camino de Ronda.

Las siguientes Nominaciones, a Alberto Campo Baeza por la sede de la Caja General de Ahorros de Granada y a Álvaro Siza por el edificio Zaida, permitieron generar la necesaria pedagogía social para explicar dos obras incomprendidas y para entender las razones que, ya fuese desde la periferia o desde el casco histórico, justificaban la trascendencia del espacio arquitectónico, de la materia y de la contemporaneidad sobre el futuro de la ciudad. El amplio patrocinio de las Nominaciones y la concesión de premios a la actividad cultural y a la labor urbana (fueron premiados el Parque de las Ciencias, el Festival Internacional de Música y Danza, el Área de Cultura de la Diputación de Granada y la Orquesta Ciudad de Granada) implicó a todo el tejido ideológico de la ciudad y superó la visión exclusivamente profesional de los premios, extendiendo su trascendencia por todos los ámbitos de la sociedad.

Los talleres de rehabilitación

Resultado del prestigio adquirido por la institución durante estos trece años de gestión cultural fue la colaboración con las administraciones públicas mediante la suscripción de acuerdos puntuales. La benéfica repercusión social de las Nominaciones y la *Guía de Arquitectura* culminaron con un convenio con la Consejería de Obras Públicas de la Junta de Andalucía para la organización de unos Talleres de Rehabilitación en el Bajo Albaicín, dentro de un Programa Europeo



Figuras 13 y 14: Entrega por parte del Alcalde de Granada José Torres Hurtado del Premio José María García de Paredes a Álvaro Siza el 15 de diciembre de 2005. A la derecha, estatuilla de Miquel Navarro en la portada del *Periódico de Arquitectura 3*.

de Desarrollo Regional que involucró a otros territorios como Galicia, Amave, Umbria, Malta y Tracia. La labor didáctica realizada años atrás culminó con una ambiciosa programación extendida durante diez meses que permitió mejorar la cualificación de arquitectos recién titulados para abordar los criterios de recuperación de los centros históricos y para la creación de una bolsa de trabajo; los talleres permitieron la realización de ejercicios prácticos sobre soporte edificatorio, garantizando el acercamiento y el contacto con la realidad construida de Granada bajo la tutela de cuatro tutores de reconocido prestigio. Manuel de las Casas, Jordi Garcés, José Ramón Sierra y Ramón de Torres tutelaron los trabajos, desde los levantamientos hasta el proceso de análisis de lo existente, proponiendo las posibilidades de transformación desde el proyecto arquitectónico y la necesidad de entender las ciudades como organismos vivos sujetos a los dictados del tiempo.

Epílogo

Arquitectura en la cima fue el nombre que Miquel Navarro dio a la estatuilla que diseñó en 1996 expresamente para las Nominaciones de Arquitectura. Una esbelta chimenea y el volumen esquemático de una casa emergen de una exacta intersección geométrica entre un cono truncado y un cilindro; simbolismo que tiene que ver con la potencia del eje vertical, con la creación, con el mundo de las ideas y con la poética de la ciudad contemporánea. Si sus complejas instalaciones urbanas obligan a una reflexión sobre los conceptos de repetición, orden y límites, la estatuilla, extraída de la convivencia de piezas, añade la inquietud en torno a la escala humana y a la confluencia de lo real y lo mental y no

acaba de aclarar su posicionamiento acerca de la dialéctica entre arquitectura y escultura.

Aquel mismo año, Francesc Catalá Roca visitó el Salón de los Jueves consciente de que abordaba el último viaje de su vida; el que fuese fotógrafo de la modernidad arquitectónica catalana rehusó el avión para decidir realizar hasta Granada un tránsito dilatado en coche acompañado de su hijo Martín, también fotógrafo, recreando los paisajes españoles que recorrió en su Vespa medio siglo antes. En 1998 falleció en Barcelona, dejando constancia de este viaje en la biografía autorizada que se publicó con motivo de una exposición retrospectiva celebrada en La Pedrera en 2011. Me confesó que tenía preparado un libro de fotografías de Nueva York y que había dado instrucciones para que se publicase en 2020, porque calculaba que hasta entonces no habríamos conseguido aprender a leer los libros exclusivamente a través de las imágenes.

En un mundo absolutamente concebido desde la imagen, resulta sorprendente la predicción visionaria de Catalá Roca; ya sea desde su capacidad para educar la mirada, ya desde la metáfora de Miquel Navarro del rascacielos en la exaltación de lo vertical, Nueva York puede ser explicado simultáneamente por dos creadores que interpretan sus trabajos desde la voluntad de subrayar y potenciar, nunca de suplantar, la arquitectura.

Lectura de la realidad, interpretación del paisaje contemporáneo, capacidad para mostrar ciudades de un modo nuevo y sorprendente..., tres desafíos que resumen trece intensos años. La gestión cultural desarrollada en el Colegio de Ar-

quitectos de Granada añadió una mirada atenta y curiosa al panorama arquitectónico nacional desde ámbitos no exclusivamente profesionales y adoptó una postura comprometida con la cultura local para difundir y potenciar los valerosos ejemplos que supieron interpretar las posibilidades de transformación de la realidad existente a través de la arquitectura contemporánea.

Bibliografía

- Mateo, J. L. (1981). Quaderns: la recuperación de la revista colegial. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, (144), 1.
- Morales, J. (1992). Epílogos. Las revistas de arquitectura de los ochenta en España. *Arquitectos*, (126), 38-43.
- Plans, S. (2011). *Catalá Roca*. Barcelona, España: Obra Social Cataluña Caixa.
- Sáenz de Oíza, F.J. (1959). Perspectivas de una revista española de Arquitectura. *Arquitectura*, (3), 3-10.
- Segre, R. (1998). Lecturas paralelas. De *Casabella-continuitat a Arquitectura Viva*. *Arquitectura Viva*, (60), 63-65.
- Quetglas, J. (1997). *Escritos colegiales*. Barcelona, España: Actar.

ANATOMÍA DOMÉSTICA DE LA CIUDAD. DISECCIÓN DE «MÍNIMOS Y MÁXIMOS» EN LA REVISTA *ARQUITECTURA*

Amelia Vilaplana

Arquitecto. Máster en Teoría Crítica y Estudios Museísticos. Programa de Estudios Independientes del MACBA

ameliavilaplana@gmail.com

Recibido: 13/12/2017 | Aceptado: 20/02/2018

107

DOMESTIC ANATOMY OF THE CITY. DISSECTION OF "MÍNIMOS Y MÁXIMOS" WITHIN THE MAGAZINE *ARQUITECTURA*

ABSTRACT: This paper aims to revisit Eulàlia Grau's piece «Mínimos y máximos» («Minimums and Maximums»), published in 1977 in the 204-205 issue of *Arquitectura*. This publication inaugurates the new era of the COAM's journal. It is conceived as a helpful document to set the course of Spanish architecture after the dictatorship and to fill the gap left by Modern Architecture.

«Mínimos y máximos» exposes six houses previously selected from six different neighborhoods around Barcelona, by showing photographs of their interiors and conversations with their inhabitants.

Applying Beatriz Colomina studies on architecture magazines and taking into account the influence of technological breakthroughs in the architectural culture, this paper will analyze how *Arquitectura* uses Eulàlia Grau's work to point at the domestic interiors as the matrix where the urban construction is generated. «Mínimos y máximos» analyzed in the context of *Arquitectura* journal, becomes as a testing ground for the construction of the new city. The editorial practice shifts as an experimental method for the architectural and urban project, and for political and social construction.

KEYWORDS: *Arquitectura* magazine, Eulàlia Grau, Barcelona, «Minimums and Maximums»

RESUMEN: Este artículo analiza la obra de Eulàlia Grau «Mínimos y máximos», situada en el contexto de su publicación en 1977 en el número 204-205 de *Arquitectura*, revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM). Este volumen es el primero de la etapa postfranquista del COAM y se concibe como un documento que debe ayudar a reenfoque el rumbo de la arquitectura tras la dictadura y ante el vacío dejado por la arquitectura moderna.

Los editores de la revista utilizan el proyecto en el que Grau expone el interior de seis viviendas situadas en distintas zonas de la ciudad para mostrar a sus lectores una nueva forma de entender la ciudad.

Apoyándonos en los estudios de Beatriz Colomina sobre la arquitectura como medio de comunicación de masas y considerando la influencia de los cambios tecnológicos en el pensamiento arquitectónico, analizaremos cómo la revista, a través de «Mínimos y máximos», presenta los espacios domésticos como la matriz donde se gesta, de manera oculta, la realidad urbana. Asimismo, constataremos que la revista de arquitectura aparece como un espacio arquitectónico interior, campo de pruebas para la construcción de una nueva ciudad para una nueva época.

PALABRAS CLAVE: revista *Arquitectura*, Eulàlia Grau, Barcelona, «Mínimos y máximos»



Introducción. El 'beso arquitectónico' entre «Mínimos y máximos» y *Arquitectura*

Durante el verano de 1977, los arquitectos madrileños recibieron en sus casas el primer número de la nueva revista *Arquitectura*, publicación periódica del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)¹. Al oírla, encontraron en sus páginas centrales «Mínimos y máximos», un singular artículo de investigación firmado por Eulàlia Grau. «Mínimos y máximos», impreso sobre las páginas centrales del número 204-205 de *Arquitectura*, forma una de esas confluencias que Sylvia Lavin (2011) define como *kissing architecture* y que podríamos traducir por 'beso arquitectónico' o 'arquitectura del beso': las dos superficies se unen en gesto transformador y revolucionario que libera a la arquitectura de su viejo drama. ¿Qué drama? En este caso, para los arquitectos del *non-design* y para Eulàlia, el drama de la disciplina biopolítica impuesta en la vida cotidiana a través de los objetos domésticos²; para los editores del número 204-205, el drama de la desaparición de la arquitectura moderna y el vacío que ésta ha dejado; para Loos —y, por consiguiente, para la cultura contemporánea—, el melodrama de la vida doméstica, a imagen del cual se diseñan los salones de las viviendas³; y, para la dirección del COAM, el drama político de la España del siglo XX, traducido a la construcción urbana. El beso provoca el encuentro entre la historia convulsa de la revista *Arquitectura* y, por lo tanto, de la cultura arquitectónica contemporánea en España y las historias privadas que narran los interiores domésticos. En este encuentro de la historia de la arquitectura y de sus pequeñas historias domésticas, se inicia una investigación casi policiaca, donde se inspeccionan las viviendas como escenarios de un crimen. Se realizarán, incluso, pruebas médicas sobre el terreno.

El número 204-205 de la revista *Arquitectura* es un rompecabezas diseñado para retar al lector. Sus páginas recogen un *collage* donde se yuxtaponen una sucesión de piezas sueltas: fragmentos de artículos antiguos, artículos inéditos, titulares, fotografías, portadas y cartas del editor. Los editores han arrancado antiguas páginas de la revista, las han recortado y han escrito anotaciones sueltas. Este material encuadrado es el que ofrecen al lector para que lo reordene mentalmente, en la intimidad de su casa, dedicándole el tiempo que este ejercicio requiere. El fin de este juego de archivo es desmontar la historia de la arquitectura que la revista ha escrito en sus propias páginas para reescribir una historia alternativa.

1 La metodología de este artículo se apoya en: Colomina, B. (2006). *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.; Preciado, B. (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la Guerra Fría*. Barcelona, España: Anagrama, S.A. Ediciones; Colomina, B., y Buckley, C. (Eds.), (2010). *Clip, Stamp, Fold: the Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*. Nueva York, EE.UU.: Actar Ediciones.

2 Superstudio desarrolla uno de los textos claves del *non-design* en: Superstudio. (2003). «Destruction, Metamorphosis and Reconstruction of the Object». En Lang, P. y Menking, W. (Eds.), *Superstudio. Life Without Objects* (pp. 210-211). Milán, Italia: Skira.

3 Beatriz Colomina argumenta el concepto de melodrama de la vida doméstica en relación al diseño de los espacios domésticos interiores de Adolf Loos en: Colomina, B. (2010). *Publicidad y privacidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia, España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, Observatorio del Diseño y la Arquitectura de la Región de Murcia.

La confección del número 204-205 ha sido, más que nunca, un trabajo creativo de edición. Edición y *collage* aparecen como medios de construcción: permiten montar la revista, revisar la cultura arquitectónica y construir al lector. Las discontinuidades y los huecos dejados por el *collage* le obligan a investigar y a sacar sus propias conclusiones. El lector, que es el arquitecto en este caso, se ve forzado a comportarse como un detective que tiene que explorar, primero y a modo de entrenamiento, el interior de la revista y, luego, el interior de los espacios arquitectónicos.

El artículo de Eulàlia, como eco de las premisas de la revista, presenta un estudio sobre la ciudad. El análisis se inicia con la visita a una serie de viviendas distribuidas por los distintos barrios de Barcelona. Eulàlia se acerca a la ciudad a través del reconocimiento de los interiores de las viviendas que se han levantado en sus distintos barrios. Para darle forma a la investigación, aplica al montaje del proyecto la técnica del *collage*, habitual en sus obras y que aquí se revela como un modo de edición arquitectónica.

Reconstruyendo la arquitectura de la revista *Arquitectura*

El número que el lector tiene entre las manos es el ganador del concurso que en 1976 convocó el COAM para elegir al equipo redactor que dirigiría la revista en su nueva era. «La Guerra Civil resulta tan calamitosa para España como para *Arquitectura*», explica en una nota el equipo director saliente (Jaén, Linazasoro y de Miguel, 1977:4). Los años de la dictadura son años de crisis para el Colegio y para la revista. La revista está encorsetada y esclerotizada, la rígida postura que ha tenido que adoptar sólo le permite mirar en la dirección que señala el Ministerio de Gobernación, ente responsable de marcar su línea editorial. La revista toma el nombre de *Revista Nacional de Arquitectura* y reproduce en sus páginas una arquitectura que corresponde con la sociedad que se está construyendo desde el régimen. Su interior, sin embargo, está en ebullición y los editoriales a lo largo de los años 70 revelan un creciente conflicto interno.

Nuestro quehacer en la revista nos ha hecho entrar conscientemente [...] en el fenómeno humano que encierra nuestra profesión, la necesidad de responsabilizarnos e hipersensibilizarnos [...] conocer ideologías y voluntades que intuimos son en la ultimidad la verdadera razón de nuestra arquitectura, de las cuales los edificios no son más que impuras esclerotizadas respuestas [...] nuestra arquitectura está viva, más aún diría que está en carne viva. (Editorial, 1974:2)

En el año 1975, el caparazón eclosiona y aparece el excepcional número 0.0.⁴. Ante la esclerosis, el número 0.0. proclama: «¡Hágase bichito!». La revista, en un ejercicio de introspección, mira hacia sus adentros, se disecciona y ofrece a la sociedad una radiografía de su interior o, para ser más precisos, una resonancia: es un número hablado que transcribe conversaciones entre las personas que trabajan en el Colegio. Se puede, incluso, obtener una versión en *cassette*. El Colegio da el primer paso hacia una arquitectura que muestra sus entrañas. A partir de ahí, hay que trabajar. La arquitectura ya no debe preocuparse por las fachadas,

4 Sobre el número 0.0. de *Arquitectura*: Vilaplana, A. (2017). *Urban Sonographies: A Feminist Art Work and the Transformation of Architectural Culture in the Infosphere*. *Field* (7), 65-76.



Figura 1: Arquitectura n. 0.0., 1975

sino por lo que sucede dentro: «Ahora haga usted lo mismo, conviértase en bichito» (Equipo 0.0., 1975:s.n.).

Los años siguientes ponen en marcha, paulatinamente, la revista hacia su nuevo rumbo y aportan, incluso, unas pautas de ejercicio para que el lector se adapte al ritmo del cambio. La revista es un recortable que se puede perforar, doblar y encuadernar. *Arquitectura* siente los síntomas de la esclerosis producida por la conjunción de la cultura de la arquitectura moderna y la coyuntura política. La diagnostica, la explora, detecta la calcificación exterior, pero encuentra el bichito que se esconde dentro, lo saca y pauta una cura gimnástica. Es una terapia y un entrenamiento para la formación del nuevo arquitecto.

La respuesta oficial a la llamada de «hágase bichito» llega dos años después con el número ganador del concurso para la nueva revista. Este ejemplar incluye, muy estratégicamente, el artículo «Mínimos y máximos», una réplica dilatada en el tiempo a la editorial de 1974.

Hacia una arquitectura. Cita a ciegas de los francotiradores con Le Corbusier

El equipo ganador y que dirigirá la revista en su nueva era está formado por Jerónimo Junquera, Estanislao Pérez Pita y Ángel Fernández Alba. Como sorpresa encontramos entre los créditos a Martha Thorne, encargada de crear un resumen en inglés de la revista, que se incluye en la última página. Martha Thorne es hoy la directora del premio Pritzker, equivalente al Nobel de la arquitectura.

‘Dirigir’ adquiere en el contexto de este número –que se publica en plena transición política del Colegio– el sentido de guiar, de mostrar un camino. La revista marca el rumbo hacia una nueva cultura de la arquitectura española, y lo hace emulando el modo en el que Le Corbusier nos dirigía hacia la arquitectura moderna en *Vers une architecture*. Como prueba de ello, en la página 26, encontramos un artículo dedicado a la presentación de la publicación de Le Corbusier. Le Corbusier colocaba la imagen de la cubierta de un trasatlántico en la portada de su libro. En la esquina superior de la portada, se usa como sello una imagen del Club Náutico de San Sebastián, edificio de *estilo buque*, cuya geometría asemeja su volumen a la cubierta de un barco atracado en el puerto. El uso del barco como arquitectura y de la arquitectura diseñada como barco inicia un juego de paralelismos, simetrías y asimetrías en el diálogo que el número 204-205 establece con la arquitectura moderna.

El volumen se organiza en dos partes. La primera da título al número, «La revista de arquitectura 1918-1936», y, a través de un minucioso trabajo de archivo y un creativo tratamiento editorial, revisa la historia de la revista en sus primeros 18 años. Es el único periodo de su historia que reconoce –en el sentido de identificar y de volver a dar a conocer–. Los años posteriores fueron otra cosa: la *Revista Nacional de Arquitectura*. La segunda parte presenta una selección de trabajos nuevos que actúan como faros hacia dónde dirigirse. El periodo intermedio ha sido amputado. La revista edita su historia para construir la nueva arquitectura.



Figuras 2 y 3: Portada y páginas interiores de *Arquitectura* n. 204-205, 1977



Figuras 4 y 5: páginas interiores de *Arquitectura* n. 204-205, 1977



Figura 6: Portada de *Vers une Architecture*, Le Corbusier, 1923

El lector se enfrenta a diferentes vacíos: el vacío del periodo borrado, el vacío en torno a los recortes y el vacío y la confusión que ha dejado la arquitectura moderna y a los que señala el editorial del número. Dónde están los indicios con los que trabajar, cómo es la ciudad que hemos heredado, desde dónde vamos a construir el futuro.

El lector tendrá que construir su casilla de salida a través de los eslóganes que le ofrecen «Vers une architecture», «Des yeux qui ne voient pas», «Eso no es arquitectura», «Vamos a no hacer arquitectura», «Life in your head», y los trabajos de los llamados francotiradores que presenta la revista en la segunda mitad. Estos son proyectos concretos de autores que, ante la batalla de la arquitectura, no crean grandes teorías, no forman parte de un grupo –la revista evita alinearse con teorías grandilocuentes ya fijadas–, sino que a través de proyectos concretos abordan una problemática con precisión. Uno de estos francotiradores es Eulàlia Grau.

«Mínimos y máximos»

«Mínimos y máximos» aparece en las páginas centrales del volumen. Es la parte más interior pero, también, es la que queda más expuesta cuando el lector abre el volumen por la mitad. Ocupa el lugar de las entrañas que aparecen al diseccionar la revista, al diseccionar la arquitectura. Esta posición estratégica anuncia que vamos a encontrar la arquitectura en carne viva.

En la introducción, Eulàlia presenta el estudio como una investigación sobre la ciudad contemporánea entendida como fenómeno global, como producto de la sociedad occidental a finales de los 70. «La ciudad que se ha convertido en un monstruo» (Grau, 1977:65) ha quedado despojada de su humanidad.

Eulàlia desarrolla su estudio a través de un análisis muy concreto que realiza en Barcelona, la ciudad donde vive desde su regreso de Italia. Después de estudiar en Barcelona, la artista se traslada a Milán para realizar unas prácticas de diseño en Olivetti. Allí trabaja con el equipo de Ettore Sottsass. En ese momento, Sottsass colabora, además, regularmente con la revista *Casabella* que se ha convertido, desde 1973 y bajo la dirección de Mendini, en la bandera de la arquitectura radical italiana y del *non-design*. Los arquitectos que se alinean en esta corriente son críticos con la arquitectura moderna (que se suelen personificar en la figura de Le Corbusier). Ante el falso utilitarismo y racionalismo que proclama, entrevén una manipulación a través del diseño. En este contexto, proclaman la destrucción del objeto.

Desde una perspectiva próxima al *non-design*, Eulàlia describe la ciudad no como trazado de vías, ordenación de espacios, sino como generador de ciudadanos concretos. «Las ciudades han de servir [...] para alojar y reproducir [...]», nos dice Eulàlia (1977:65) en la introducción de «Mínimos y máximos».

La ciudad es un útero que produce a sus habitantes, definidos como obreros o consumidores en el texto de Grau. Se concibe como producción y consumo, pero no como producción de bienes, sino como producción de sí misma. La ciudad construye la subjetividad de los individuos que



Figura 7: Fotografía del mueble de Wiels Mobler diseñado por Sidse Werner y Leif Alring, publicada en el n. 36 de *Hogares Modernos*.

necesita para mantenerse y reproducirse. La vivienda es un molde para la producción de subjetividad. El barrio, el mero resultado de la acumulación de estos moldes (viviendas), y la zonificación de la ciudad, un proceso industrial de distribución de sus centros de producción.

Esta concepción de la ciudad, aparentemente, poco tiene que ver con el concepto de perspectiva en la ciudad barroca, con la idea de ciudad como vía de comunicación, con la cual se piensa el ensanche, o con la ciudad moderna que se proclama en la *Carta de Atenas*, pero debe entenderse como el negativo de estas construcciones. Si, en *Vers une Architecture*, Le Corbusier definía el paseo arquitectónico como el descubrimiento de los volúmenes bajo la luz, Eulàlia hace el paseo contrario y observa lo que se encierra en la oscuridad de esos volúmenes: «Los barrios serán en el mejor de los casos un conjunto de huecos donde deben encajarse las personas» (Grau, 1977:65).

Este ejercicio de revisión de la realidad desde el interior puede observarse en toda la trayectoria de Eulàlia Grau. A través de las *Etnografías* de Eulàlia, podemos observar las casas de la clase media por las mirillas de sus puertas. Esta obra presenta un estudio de la sociedad, realizado desde de los medios de comunicación. A través de recortes de revistas, periódicos y catálogos comerciales, especialmente de decoración y objetos de menaje, Eulàlia analiza los mecanismos que estructuran y ordenan la vida cotidiana, disecciona la realidad. Reconstruye los interiores reordenando las imágenes recortadas en un *collage*⁵.

El estudio de la ciudad, para Eulàlia, se centra en la exploración de los interiores, esos huecos que quedan ocultos en el paseo arquitectónico.

⁵ Sobre las *Etnografías* como paisajes interiores y su relación con la arquitectura: Vilaplana A. (2015). «Eulàlia Grau /vs/ los arquitectos soldado [...]». En Álvarez Lombardero, N. (Ed.), *Arquitectas. Redefiniendo la profesión* (pp. 309-322). Sevilla, España: Recolectores Urbanos Editorial.

Hágase bichito

En 1977, aparecen en el campo de la medicina dos nuevas técnicas de imagen que revolucionarán la forma en la que miramos y entendemos nuestro entorno. La imagen que Paul Lauterbur había tomado del interior de un pequeño molusco cerrado, encontrado por su hija frente a su casa, en la orilla de la playa de Long Island, dio la vuelta a la forma de percibir el mundo. Entre 1973 y 1977, se desarrolla en el campo de la medicina una nueva técnica de imagen que cambiará la forma de mirar los cuerpos: la resonancia magnética nuclear (RMN). Las imágenes obtenidas con los aparatos de RMN muestran, por primera vez, las partes blandas contenidas dentro de un organismo cerrado. Si con la radiografía podíamos ver el esqueleto oculto bajo la carne, ahora podemos observar el cerebro oculto dentro del cráneo. Lo blando se pone en primer plano, desplazando el interés que históricamente se centra en estudiar lo sólido, lo rígido y lo estructural, considerado como lo verdadero y lo propio dentro del campo de la arquitectura.

Esta técnica permite volver la mirada hacia el interior de un modo que hasta ahora había sido imposible. Si en los años 60 la tecnología parecía desarrollarse en la búsqueda hacia lo lejano y lo exterior, en la conquista del espacio, a finales de los 70, este movimiento se invierte. La búsqueda del *innerspace* compite con la del *outerspace*. *The Power of Ten*, el vídeo que en 1977 confeccionan los Eames para IBM, parte de una escena de picnic en la que una pareja comparte un almuerzo sentada en el césped. La cámara sube y se aleja, saliendo de la atmósfera e iniciando un viaje espacial, para luego invertir el recorrido y acabar penetrando el cuerpo de uno de los campistas. Las imágenes muestran cómo el interior de su cuerpo es un territorio de estudio, comparable al espacio exterior.

La estética de la resonancia invade las páginas de las revistas de arquitectura y decoración, la imagen del hogar moderno se construye con muebles que reproducen la forma de la nueva máquina de habitar. Pero las implicaciones de este cambio de mirada y su influencia en la cultura arquitectónica van mucho más lejos de los formalismos.



Figura 8: Raymond Damadian presentando su primera máquina de resonancia magnética en 1977. Fuente: El Mundo.es

Beatriz Colomina nos enseña que la arquitectura no sólo se ha representado a lo largo de los siglos como un cuerpo sometido a un estudio clínico, sino que toda la concepción del edificio ha cambiado con cada avance médico. Si, como dice Colomina (2010), el impacto de la tecnología de los rayos X es evidente en la obra de muchos arquitectos de principios del XX, no es difícil pensar que las nuevas tecnologías de imagen sacudirán el pensamiento arquitectónico a finales de siglo.

Un apartamento es un «molde vital», afirma la revista *Hogares Modernos* en un artículo titulado «Lectura de un piso de Ricardo Bofill»:

Un piso corresponde a un molde vital. Normalmente las vidas de los que lo habitan se adaptan a ese molde y no a la inversa. La distribución del espacio ya está acordada cuando el inquilino cruza la puerta por primera vez. Y esta distribución corresponde a una estructura idealizada de cómo ha de ser la vida de sus habitantes. (s.a., 1969:s.n.)

Dándole la vuelta al enunciado y como explica Paul B. Preciado en *Pornotopía* (2010:17): «para cultivar el alma hay que diseñar un hábitat del cuerpo: crear un conjunto de prácticas capaces de funcionar como hábitos del cuerpo».

El desarrollo de la ecografía uterina, precisamente, el mismo año (1977) y su empleo, a partir de esta fecha, para seguir las primeras semanas de gestación aumentan la fascinación y dan un nuevo giro de tuerca a la forma de concebir el espacio interior. Más que un molde que imprime repetidas veces una forma fija, el espacio interior es un espacio de gestación, de construcción y de producción de significado. La técnica de exploración de la ecografía a base de ondas sonoras es significativa. El sonido y, por extensión, el habla serán modos de explorar los espacios que nos estaban velados.

Las paredes hablan

«Mínimos y máximos» presenta un estudio de Barcelona, realizado a través del análisis de seis barrios de la ciudad. Se articula en seis epígrafes: Sector Casco Antiguo (Distrito V), San Vicenç del Horts (Barcelona), Sector Maresme (Distrito X), Sector Calvo Sotelo (Distrito XI), Ametlla (Barcelona) y Sector Sarrià (Distrito III). Bajo cada título, el lector encuentra con sorpresa una serie de fotografías de interiores domésticos, acompañadas por las transcripciones de unas conversaciones.

Bajo los epígrafes que identifican cada barrio, no hay planos de situación, ni de la ciudad; tampoco hay imágenes de las calles o de los espacios públicos. El artículo no utiliza ningún lenguaje gráfico propio del urbanismo. Las únicas indicaciones que encontramos son más cercanas a unas notas policiales que a unas leyendas de arquitectura: «transcripción de la grabación efectuada en el Maresme (20-6-77)» (Grau, 1977:71).

Las fotografías que ilustran cada zona resultan confusas a primera vista. No tienen leyenda aclaratoria que las sitúe, que indique lo que representan o en qué estancia nos encontramos. Muchas de estas imágenes están impresas con poca nitidez, con un contraste marcado que hace perder matices y definición. Lo que vemos no son las cuidadas fotografías de interiores arquitectónicos, que muestran las revistas de

interiorismo, son pruebas médicas realizadas al edificio. Eulàlia nos presenta las resonancias y ecografías que ha tomado –usando sus palabras– de esos huecos.

Para obtener las imágenes de «Mínimos y máximos», Eulàlia ha visitado los barrios de Barcelona, grabadora en mano y acompañada por un fotógrafo. Consigue entrar en las viviendas más acomodadas con el pretexto de estar realizando un reportaje para una revista de arquitectura. Los dueños, halagados con la falsa expectativa de que sus casas lucirán en una revista de decoración, aceptan la intrusión. Eulàlia se infiltra igual que lo hacía Jack el Decorador para la revista *Hogares Modernos*. En los años 70, Jack el Decorador (*alter ego* de Manuel Vázquez Montalbán) se infiltra en los nuevos locales que se abren en España: es un inspector de la decoración europea. La andadura de Jack comienza el día que su camino se cruza con el de Le Courboisier (caricaturización de Le Corbusier) y lo recluta para el cuerpo de agentes secretos en defensa de los objetos inertes. Si Le Corbusier nos anima a la *promenade architecturale* (paseo arquitectónico), Le Courboisier incita a Jack a recorrer el mundo a través de sus espacios interiores. Hace falta ser un agente secreto: en los interiores hay que infiltrarse, no se exponen, a la espera de ser fotografiados.

Una vez dentro, Eulàlia interroga los espacios interiores para arrancarles su historia⁶. Las transcripciones no corresponden a una entrevista. No encontramos la voz del entrevistado respondiendo a preguntas planteadas por un reportero. El texto, escrito con pautas formales similares a un guion teatral, da sólo réplica a los habitantes de las viviendas visitadas. Es la voz de la vivienda, del melodrama de la vida doméstica de Loos –recordemos que el arquitecto diseña gran parte de sus interiores como palcos de teatros desde donde contemplar la dramática representación de la vida en el hogar–.

El artículo aporta seis casos de estudio documentados con dieciocho fotografías (tres por vivienda) y tres transcripciones. Sólo tienen voz las viviendas que encierran un conflicto, el resto quedan en silencio, por el momento.

La casa narra su biografía, la palabra es terapéutica. Sylvia Lavin (2007) explica en *Form Follows Libido* la peculiar aportación de Richard Neutra a la arquitectura moderna, utilizando el proceso de diseño de la casa como una terapia psicoanalítica para sus clientes/pacientes.

La vivienda del casco antiguo está en ruinas y la familia vive en ella esperando ser realojada. Mientras tanto, a través de las grietas del forjado, ven la luz de la pensión que se encuentra bajo ellos. Las fotografías del interior de la casa se contraponen a las del hotel del distrito XI. En San Vicenç dels Horts, un hombre y una mujer denuncian la falta de agua corriente, no sabemos si no pueden pagarla o si faltan las redes de abastecimiento. Las fotografías muestran la colada, la cisterna rota y el comedor. Enfrentadas, en la página derecha, vemos fotografías de la reforma de un baño y una cocina de Sarrià.

⁶ Para más información sobre los interiores como escenas de un crimen: Colomina, B. (2006). *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.

El caso más singular es, posiblemente, el de la vivienda del Maresme. Esta zona fue edificada con cierta velocidad entre los años 60 y 70, sobre una zona rústica, y en gran parte con promociones de viviendas sociales. Las viviendas eran, a menudo, de buena calidad y ofrecían comodidades. El barrio, sin embargo, por la velocidad de la construcción e incluso por la ideología con la que se crea, carece de equipamientos públicos. La vivienda habla a través de varias voces, varios habitantes: el piso acoge a una comuna formada por distintas parejas. No están casados, no creen en el matrimonio. No distribuyen el trabajo doméstico según las normas convencionales que lo descargan sobre las mujeres. Quien no tiene un trabajo económicamente productivo fuera de la comuna trabaja dentro. Los roles fluctúan según las circunstancias de cada uno. La casa no es sólo una vivienda. Algunos de ellos son abogados y han montado una oficina que da asistencia a trabajadores con pocos recursos. Han remodelado la vivienda para este fin, improvisando un despacho y con muebles autoconstruidos. Este caso contrasta con los demás. No corresponde a un tipo, sino a una mutación dentro de un tipo. Eulàlia introduce el germen de cambio dentro de su estudio.

En este mismo barrio se encuentran las conocidas viviendas del Congreso Episcopal. Gregorio, Obispo de Barcelona (1972), explica cómo las viviendas contribuyen a modelar la vida y la psicología del habitante. Los edificios se construyeron ante la alarmante falta de vivienda en los años posteriores a la Guerra Civil. Las casas se distribuían entre artesanos, profesionales, empleados, técnicos y obreros. Un porcentaje estaba reservado a las parejas que querían formar matrimonio. Las viviendas debían proporcionar estabilidad y facilitar la descendencia numerosa. Daban un sentido de continuidad a los niños y un sentido del deber a la mujer.

La compartimentación del espacio era una herramienta para alcanzar la higiene moral. La falta de vivienda llevaba al hacinamiento y el hacinamiento llevaba a la promiscuidad (Vilarrubias, 1963).

El hogar debía ser agradable. Flores y cortinas debían contribuir a crear una atmósfera de bienestar, como la que crean las flores en el claustro de un convento, explicaban. Aunque si poseía demasiadas comodidades y distracciones, podía apartar a la familia que se quedaba pasando la tarde del domingo en casa de las actividades parroquiales. La presencia de huertos era favorable, pero había que calibrar su dimensión para que el cuidado que de ellos hacía el hombre durante las tardes no bajara su productividad en el trabajo al día siguiente. La vivienda actuaba como molde tanto más cuanto que el espacio exterior público era inexistente o estaba bajo el control del Estado o de la Iglesia. En estos barrios, el único espacio público era la plaza del templo parroquial. Los cines y espacios de espectáculos debían quedar alejados: «el afán por divertirse hace que familias pobres gasten dinero en espectáculos cuando deberían gastarlo en comida» (Gregorio, 1972:78). La misma configuración de los bloques, con planta en forma de aspa, permitía la ventilación y el soleamiento pero no creaba espacios exteriores.

La maquetación de «Mínimos y máximos» es tan elocuente como su contenido. Al girar la página de introducción, el



lector descubre las viviendas visitadas por Eulàlia, las encuentra como quien abre una puerta y entra en una casa. El artículo se extiende en seis páginas dispuestas en tres pliegos. Cada página se divide en tres columnas. Las fotografías quedan a la izquierda y el texto en las columnas central y derecha. En cada pliego tenemos, en la página izquierda, una casa que corresponde a los mínimos y, en la derecha, una que corresponde a los máximos. Los barrios y las imágenes que los ilustran quedan dispuestos por pares opuestos. El texto, sin embargo, no sigue la misma disciplina. El artículo incluye tres transcripciones para los seis casos de estudio. Todas empiezan bajo su epígrafe, pero el espacio de una página les es insuficiente, por lo que rebosan hasta la página de la derecha, llenando un capítulo que no les corresponde. En varios casos, el texto, incluso, está cortado y continúa en otra página. Con esta hábil maniobra, textos e imágenes se mezclan deconstruyendo los binomios iniciales, expresión de la diferencia de clase. La estrategia de edición/*collage* del texto permite que el artículo acabe con las palabras pronunciadas por Ajo Pascual: «todo se tiene que tratar. Lo principal es quitarnos los prejuicios (con los) que nos han educado» (Grau, 1977:71). El molde se rompe.

114



Las viviendas y su biografía

Las últimas páginas de «Mínimos y máximos» reservan otra sorpresa, un último golpe de efecto, para el lector de *Arquitectura*. Valbina es la viuda de Diego Navarro, el protagonista de un trágico suceso de la época. La casa de Sant Vicenç dels Horts es la casa donde vivía con su familia. «Mínimos y máximos» es la evolución de una investigación en la que Eulàlia lleva un año trabajando. Empieza siguiendo un conflicto social y político a través de las noticias publicadas en la prensa y acaba rastreando la casa del protagonista para obtener la información que no encuentra en los medios de comunicación.



El origen de «Mínimos y máximos» se remonta a un proyecto que Eulàlia titula *Inventemos también nosotros*. Bajo este título, expone el llamado «caso Diego Navarro» que conmocionó la opinión pública, pero que la prensa nunca llegó a tratar con profundidad. Como explica Teresa Grandas (2013) en el catálogo *May no he pintat angels daurats*, Diego Navarro era un obrero en paro y padre de una familia numerosa. Navarro resultó herido durante una manifestación y detenido tras ella. La historia acaba trágicamente con el suicidio de Navarro en la cárcel. Eulàlia reúne la información que recopila de diferentes medios de comunicación y la contrapone a la información que se publica sobre otro caso de corrupción, el caso Matesa, por el cual el empresario Juan Vilá Reyes fue encarcelado y luego absuelto. La contraposición de la información relativa a las dos noticias pone de manifiesto la poca información que se ha dado sobre el caso de Diego Navarro. Eulàlia va a visitar la casa de Navarro, la examina a conciencia, la fotografía, la graba en video y entrevista a su viuda. Arranca de las paredes una de las historias no conocidas de la ciudad.



Figuras 9-12: «Mínimos y máximos» de Eulàlia Grau, publicado en el n. 204-205 de *Arquitectura*, 1977

Eulàlia edita la información recopilada y monta un pequeño libro que titula *Vivendes... Vivendes (Viviendas... Viviendas)*, donde muestra una veintena de fotografías del interior de la casa y una transcripción de la conversación. Las contraponen a una serie de fotografías que realiza en una vivienda de Sarrià. El libro es autoeditado y no se distribuye por ninguna



Figuras 13-15: *Vivendes... Vivendes* de Eulàlia Grau, 1976. Catálogo *Mai no he pintat angel daurats*, MACBA 2013

editorial, pero Eulàlia deja ejemplares camuflados entre los libros que se exponen en los estantes de arquitectura de varias librerías de Barcelona. La historia oculta de la ciudad espera escondida para quien la quiera descubrir.

Conclusión

La revista *Arquitectura* abre su nueva etapa con la publicación del número 204-205. Este primer volumen se lanza con la intención de empezar a pensar una nueva arquitectura que ayude a construir la ciudad en la nueva etapa política, cultural y social. Con la inclusión de «Mínimos y máximos», la revista apunta al espacio interior doméstico como foco de atención en el estudio urbano. El espacio interior ha sido visibilizado por las innovaciones tecnológicas –que a mediados de los años 70 aportan nuevas técnicas de imagen para explorar el interior del cuerpo humano– y puesto en el punto de mira del interés social.

Si el interior doméstico es el espacio donde se gesta la vida urbana, el interior de la revista es también un espacio de creación arquitectónica. La edición es la estrategia que uti-

lizan tanto Eulàlia Grau como *Arquitectura* para modelar el espacio arquitectónico. Esta coincidencia permite el diálogo entre el trabajo de la artista, los editores y los lectores de la revista.

La edición como herramienta de la arquitectura moderna es una técnica heredada de Le Corbusier (Colomina, 2010a). La manera en la que Eulàlia recopila, recorta y monta los collages reproduce la forma en la que el arquitecto preparaba los números de *L'Esprit Nouveau*⁷.

Eulàlia Grau y *Arquitectura* usan procesos de producción similares a los de Le Corbusier para poner en cuestión la arquitectura moderna, para revisar la historia, para, en otras palabras, construir el futuro analizando y editando el pasado y el presente. La edición se convierte en un método experimental para el proyecto arquitectónico, urbano, político y social.

⁷ Sobre los procesos de edición de Le Corbusier y del *collage* de Eulàlia Grau: Vilaplana A. (2015). «Eulàlia Grau /vs/ los arquitectos soldado [...]». En Álvarez Lombardero, N. (Ed.), *Arquitectas. Redefiniendo la profesión* (pp. 309-322). Sevilla, España: Recolectores Urbanos Editorial.



Figura 16: Publicación de algunas *Etnografías* de Eulàlia Grau en *Cosabella*, 1975

Bibliografía

- Carandell, J. M (1974). En torno a los montajes. *Etnografía*, (2), p. 4.
- Colomina, B. (2006). *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.
- Colomina, B. (2010). *Publicidad y privacidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia, España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, Observatorio del Diseño y la Arquitectura de la Región de Murcia.
- Colomina, B., y Buckley, C. (Eds.). (2010). *Clip, Stamp, Fold: the Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*. Nueva York, EE.UU.: Actar Ediciones.
- Editorial. (1974). *Arquitectura*, (85), p. 2.
- Equipo 0.0. (1975). *Arquitectura*, (196-197)
- Grandas, T. (2013). «Eulàlia, no podien ser ni àngels ni daurats». En Mari, B., y Grandas, T. (Dir.), *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats* (pp. 11-32). Barcelona, España: MACBA.
- Grau, E. (1977). Mínimos y máximos. *Arquitectura*, (204-205), pp. 65-71.
- Lavin, S. (2007). *Form Follows Libido. Architecture and Richard Neutra in a Psychoanalytic Culture*. Massachusetts, EE.UU.: MIT Press.
- Lavin, S. (2011). *Kissing Architecture*. New Jersey, EE.UU.: Princeton University Press.
- Le Corbusier (1925). *Urbanisme*. París, Francia: Ed. Crès.
- Lectura de un piso de Ricardo Bofill. (1969). *Hogares Modernos*, (n).
- Mondrego, G. (1972). *Viviendas del Congreso Eucarístico [1952-1971]: entidad benéfico-constructora*. Barcelona, España: Casulleras Ediciones.
- Preciado, B. (2008). *Testo Yonki*. Madrid, España: Espasa Calpe S.A.
- Preciado, B. (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la Guerra Fría*. Barcelona, España: Anagrama, S.A. Ediciones.
- Roma, V., y de la Nuez, I. (Eds.). (2008). *Jack el Decorador/ Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona, España: DeBolsillo.
- Serrano, C. (1974). Una conferencia titulada Kitsch Colle. *Etnografía*, (2), pp. 8-9.
- Superstudio. (2003). «Destruction, Metamorphosis and Reconstruction of the Object». En Lang, p. y Menking, W. (Eds.), *Superstudio. Life Without Objects*, pp. 210-211.
- Vilaplana A. (2015). «Eulàlia Grau /vs/ los arquitectos soldado [...]». En Álvarez Lombardero, N. (ed.). *Arquitectas. Redefiniendo la profesión* (pp. 309-322). Sevilla, España: Recolectores Urbanos Editorial.
- Vilaplana, A. (2017). Urban Sonographies: A Feminist Art Work and the Transformation of Architectural Culture in the Infosphere. *Field* (7), pp. 65-76.
- Vilarrubias, F. A. (1963). *Influencia decisiva de la vivienda en la familia y su desarrollo humano y social*. Barcelona, España: s.n.

COLECCIONAR ARQUITECTURA

10 COLECCIONES DE LA EDITORIAL GUSTAVO GILI

Moisés Puente

RESUMEN: Los libros que versan sobre arquitectura suponen un género específico dentro del mundo editorial. Gustavo Gili construyó un proyecto ejemplar de publicaciones en el que lo teórico y lo visual formaban una unidad constituyendo un entramado de edición que se estableció como modelo de trabajo para este tipo de ensayos. Moisés Puente, editor en Gustavo Gili, presenta en este texto en forma de fichas, las colecciones de arquitectura publicadas por la editorial a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. El artículo se inicia con la serie «Arquitectura y crítica» para cerrarse con la revista 2G. Se hace una reseña de autores y diseñadores que aparecen junto a las imágenes de las emblemáticas portadas de los libros en un estudio que se realiza por primera vez y que constituye un valioso documento historiográfico.

PALABRAS CLAVE: Gustavo Gili, editorial, libros, arquitectura, teoría, crítica, siglo XX

COLLECTING ARCHITECTURE. 10 COLLECTIONS OF GUSTAVO GILI PUBLISHING HOUSE

ABSTRACT: Books dealing with architecture are a specific genre within the publishing world. Gustavo Gili put together an exemplary editorial project, in which theory and design created a unitary framework of publications that was established as a working model for this type of essays. Moisés Puente, editor at Gustavo Gili, presents this text as a record of files with the most relevant architecture collections published by GG throughout the second half of the 20th century. The article begins with the series *Architecture and criticism* and closes with the magazine 2G. A review of authors and designers is presented along with images of the emblematic covers of these books, a study that has been carried out for the first time and that constitutes a valuable historiographic document.

KEYWORDS: Gustavo Gili, editorial, books, architecture, theory, criticism, 20th century



Colección: f. Conjunto ordenado de cosas, por lo común de una misma clase y reunidas por su especial interés o valor.

Diccionario de la Real Academia Española

Desde que Gustau Gili Roig fundara en 1902 la Editorial Gustavo Gili, su catálogo ha ido incluyendo todo tipo de temáticas: desde libros de temática religiosa a manuales técnicos, de literatura a libros de arte, de obra gráfica original a libros infantiles... Con el tiempo, la editorial dejó de ser generalista para especializarse en libros relacionados con la cultura visual —arquitectura, diseño, arte y fotografía— de los que ha sido un referente durante décadas. Aunque el catálogo de la editorial ya había abordado anteriormente el campo de la arquitectura —sobre todo a través de la traducción de manuales alemanes, como el famoso título *Arte de proyectar la arquitectura* de Ernst Neufert, vigente en el catálogo actual—, no fue hasta la década de 1970 cuando la especialización en arquitectura se hizo efectiva, convirtiendo a esta editorial en un referente indiscutible de la bibliografía especializada en arquitectura en lengua castellana.

Desde entonces, la Editorial Gustavo Gili se ha convertido en líder indiscutible en la disciplina en lengua castellana, incluyendo en el catálogo traducciones de los más importantes títulos de teoría y crítica, historia y monografías de arquitectos, y gran parte de este prestigio ganado se debe a las numerosas colecciones que han ido articulando su catálogo.

Agrupar diversos títulos en una colección tiene dos ventajas principales. Por un lado, al editor le sirve para agrupar y relacionar títulos de procedencia diversa y dispersa que, ya sea por temática o por mera intuición, permiten ordenar y clasificar ciertos temas en el catálogo, al tiempo que presenta una especie de subsello

dentro de la editorial que, tanto por imagen como por discurso, intenta fidelizar cierto tipo de lectores. Por otro lado, y aunque no siempre son conscientes de ello, los lectores se enfrentan a un conocimiento ordenado en una serie de colecciones que atraen a diferente tipo de público que, con el tiempo, acaba fiándose del criterio de selección de cada una de las colecciones.

Desde que en 1969 arrancara la primera colección «Arquitectura y crítica», la Editorial Gustavo Gili no ha cesado en insistir sobre la importancia de las colecciones como «bolsas ordenadas» de conocimiento dentro de su catálogo. De las 23 colecciones que ha tenido la editorial en su larga trayectoria, se presentan aquí diez de las más importantes, todas ellas publicadas o iniciadas durante el siglo pasado. Algunas de ellas tuvieron una larga vida y una importancia vital en la disciplina, otras se solaparon en el tiempo e incluso llegaron a competir entre sí, otras se abandonaron para dar paso a nuevas colecciones con contenidos actualizados, algunas se han convertido en objeto de culto y de coleccionismo con el paso del tiempo, y otras no tuvieron tanto éxito y desaparecieron en pocos años, incapaces, quizás, de crear un corpus claro de conocimiento o de crear un interés en el público. Sin embargo, todas ellas han contribuido a conformar un imaginario en los estudiantes de arquitectura y en los arquitectos de habla hispana de estas últimas cinco décadas, un rico y robusto imaginario del que difícilmente han podido escaparse. ¡Larga vida a las colecciones!

Moisés Puente

Arquitectura y crítica, 1969-1981

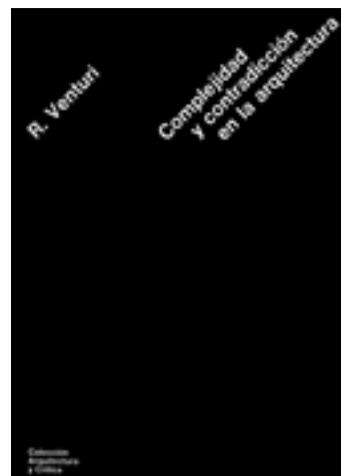
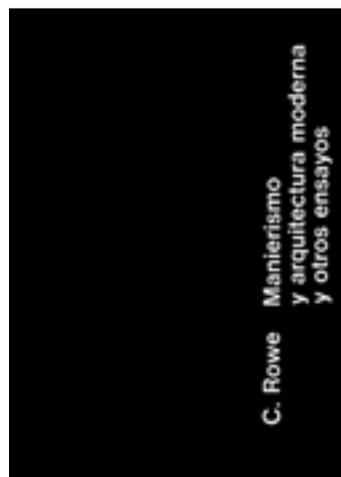
Dirigida por Ignasi de Solà-Morales

Autores publicados: Alan Coulquhoun, Giorgio Grassi, Vittorio Gregotti, Philip Johnson, Le Corbusier, El Lissitzki, Adolf Loos, Kevin Lynch, Hannes Meyer, Charles Moore + George Allen, Nikolaus Pevsner, Colin Rowe, Joseph Rykwert, John Summerson, Manfredo Tafuri, Robert Venturi, etc.

La madre de las colecciones de arquitectura de la editorial, su extensa selección de títulos recogía traducciones de los protagonistas del movimiento moderno, que, junto a textos de revisión histórica y de discusión metodológica, contribuyó a la teoría y a la discusión disciplinar de la arquitectura durante la década de 1970. Sus autores abarcaban desde los protagonistas de las vanguardias de la modernidad en arquitectura (El Lissitzki, Adolf Loos, Le Corbusier, Hannes Meyer), pasando por el debate disciplinar italiano de las décadas de 1960 y 1970 (Aldo Rossi, Manfredo Tafuri, Vittorio Gregotti, Giorgio Grassi) hasta la revisión de la modernidad procedente de Estados Unidos (Philip Johnson, Charles Moore o Robert Venturi) o la historiografía británica (Joseph Rykwert, John Summerson o Nikolaus Pevsner). La importancia y la variedad de los títulos de la colección hicieron que esta colección se diversificara en otras más tardías, algunas de las cuales recogieron algunos de estos mismos títulos.







Ciencia urbanística, 1970-1980

Dirigida por Manuel de Solà-Morales

Autores publicados: Carlo Aymonino, Giuseppe Campos Venturi, Paolo Ceccareli, Friedrich Engels, Marino Follin, Hans Mausbach, Franco Mancuso, Ludovico Quaroni, Leonard Reissman, Paul D. Spreiregen, Wilbur R. Thompson, etc.

Esta colección, paralela en el tiempo y en los temas a «Arquitectura y crítica», pero centrada en el ámbito de la urbanística, recogía las teorías contemporáneas de aquello que, desde el Laboratorio de Urbanismo de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, Manuel de Solà-Morales —director tanto de esta colección como del citado laboratorio— intentaba proponer como un cuerpo de conocimiento específico, la «ciencia urbanística» independiente de la práctica arquitectónica.

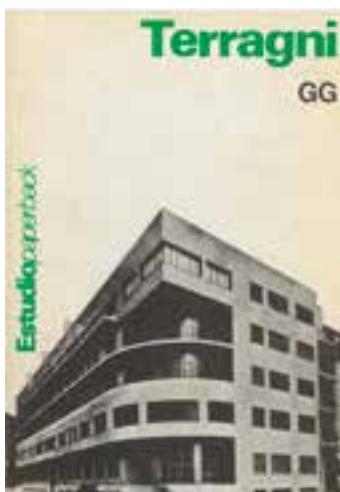
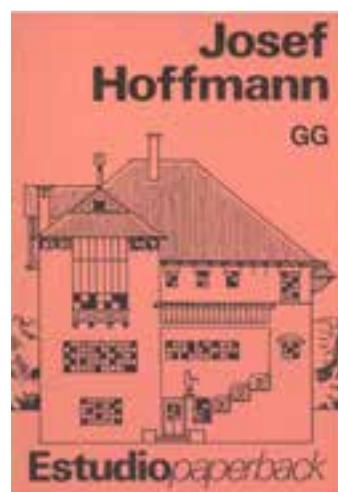
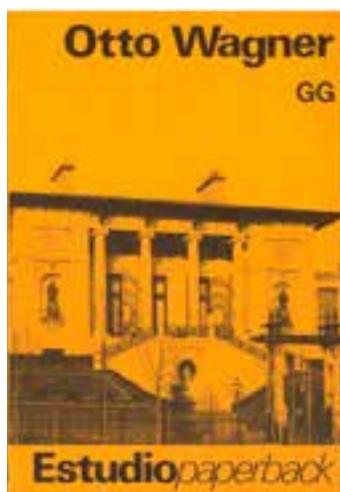


EstudioPaperback, 1973-1987 + Obras y proyectos, 1989-1998

Diseño gráfico: QuimNolla (Obras y proyectos)

Arquitectos publicados: Alvar Aalto, Tadao Ando, Ricardo Bofill + Taller de Arquitectura, Mario Botta, Jan Duiker, Norman Foster, Josef Hoffmann, Antoni Gaudí, Eileen Gray, Walter Gropius, Arne Jacobsen, Louis I. Kahn, Le Corbusier, Richard Meier, Erich Mendelshon, Mies van der Rohe, Oscar Niemeyer, Pier Luigi Nervi, Aldo Rossi, Carlo Scarpa, Rudolf M. Schindler, Josep Lluís Sert, Alison y Peter Smithson, Kenzo Tange, Giuseppe Terragni, Jørn Utzon, Venturi, Scott Brown and Associates; Otto Wagner y Frank Lloyd Wright

La primera etapa de la colección, EstudioPaperback, publicaba ediciones bilingües castellano/portugués en coedición con la editorial italiana Zanichelli y la suiza Artemis (cuyo fondo editorial compró posteriormente Birkhäuser). Se trataba de recopilaciones de la obra (más o menos) completa de los arquitectos protagonistas del movimiento moderno, o de sus precursores, presentados en un formato de bolsillo y a precio muy económico. Con la apuesta de la editorial por el mercado en inglés en la década de 1990, esta colección cambió de nombre a «Obras y proyectos», se publicó en una edición bilingüe castellano/inglés y recogía tanto títulos de otras editoriales internacionales (Artemis, Birkhäuser, O10, etc.) como de producción propia. Ambas colecciones servían a los lectores como una excelente introducción al arquitecto en cuestión, y pertenecen al imaginario colectivo de varias generaciones de arquitectos, que, como estudiantes, pudieron tener acceso a las obras completas de los arquitectos modernos más importantes a un precio muy asequible. Esta colección recibió el Premio a la Excelencia en la Publicación Internacional de Libros de Arquitectura concedido por el American Institute of Architects (AIA) en 1990.

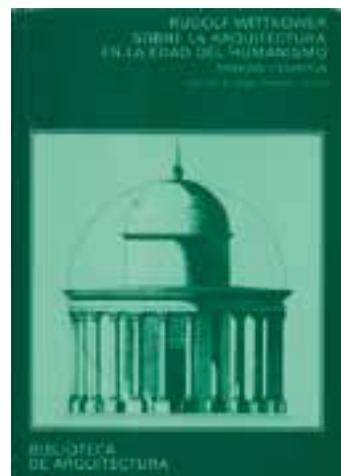
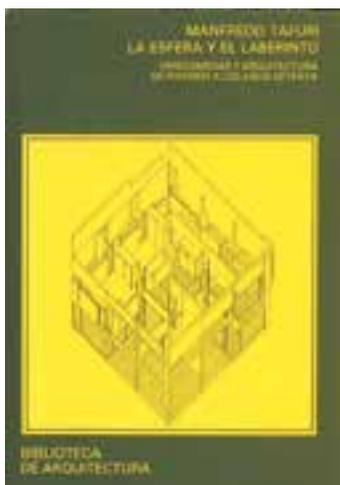
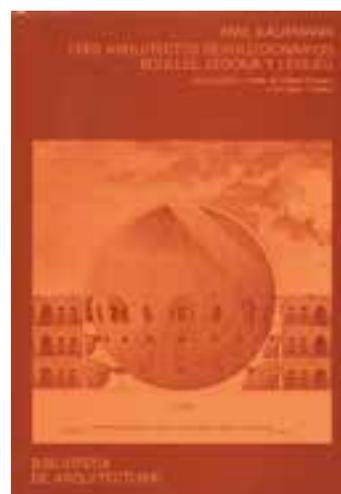


Biblioteca de arquitectura, 1974-1984

Dirigida por Ignasi de Solà-Morales

Autores publicados: AC/GATEPAC, Leonardo Benevolo, Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, Mario Manieri Elia y Manfredo Tafuri; George + Christine Collins, Emil Kaufmann, Sigfried Giedion, Nikolaus Pevsner, Joseph Rykwert, Camilo Sitte, Manfredo Tafuri, Fernando de Terán, Raymond Unwin, Hans W. Winkler y Rudolf Wittkower

En cierto sentido, esta colección ampliaba parte de la labor iniciada por la colección «Arquitectura y crítica», pero centrándose en las obras magnas de la historia de la arquitectura del siglo XX, obras de autores como Emil Kaufmann, Rudolf Wittkower, Nikolaus Pevsner, Leonardo Benevolo, Sigfried Giedion o Manfredo Tafuri. Sus voluminosos títulos formaron el corpus disciplinar principal sobre la materia durante muchos años.

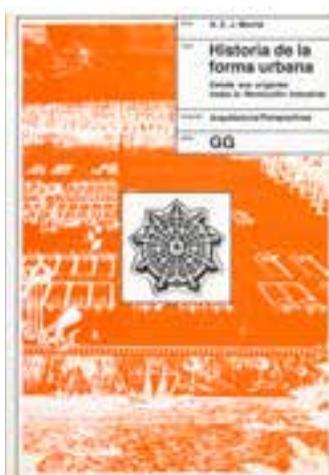
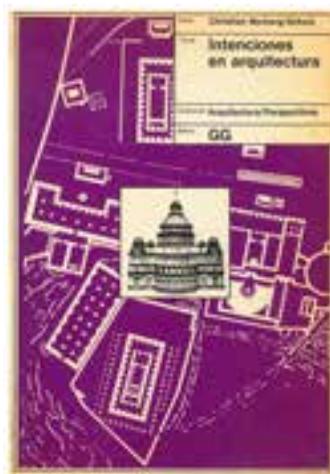
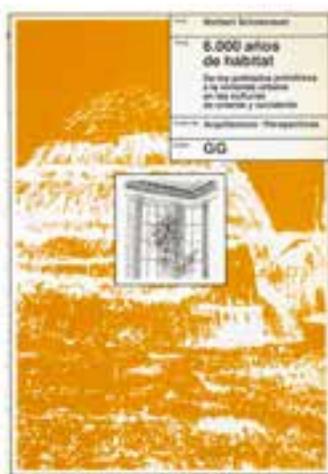
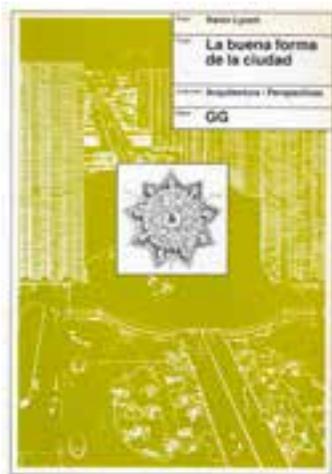


Arquitectura/Perspectivas, 1976-1989

Dirigida por Ignasi de Solà-Morales

Autores publicados: Christopher Alexander, Rudolf Arnheim, Geoffrey H. Baker, Roger H. Clark, Edmund Goltzamt, N. J. Habraken, Alexander Klein, José Ignacio Linazasoro, Kevin Lynch, Charles Moore, A. E. J. Morris, Christian Norberg-Schulz, Aldo Rossi, Paolo Sica, etc.

«Arquitectura/Perspectivas» recoge el testigo de la colección «Arquitectura y crítica» y lo amplía en un abanico amplio de estudios que van desde la percepción, el análisis de determinados arquitectos, la historia y la teoría del urbanismo, o las nuevas teorías y la crítica procedentes en su mayoría de los entornos académicos estadounidenses e italianos.



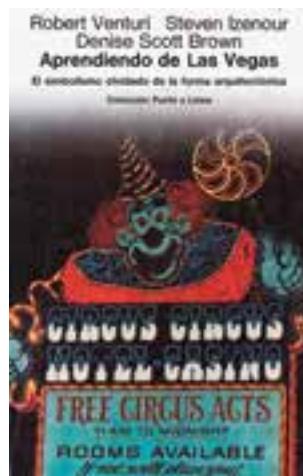
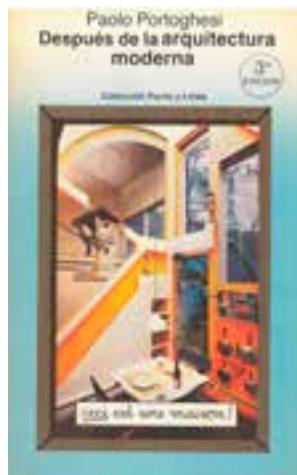
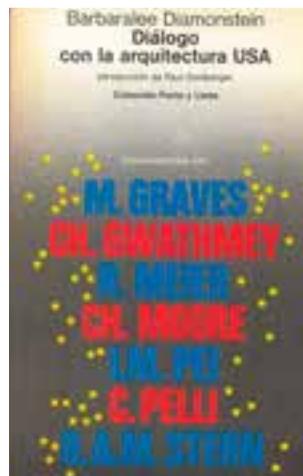
Punto y línea, 1976-1985

Comité editorial: Ignasi de Solà-Morales, Román Gubern, Albert RàfolsCasamada, Tomàs Llorens e Yves Zimmermann

Diseño gráfico: Estudio Zimmermann

Autores publicados: Christopher Alexander, Giulio Carlo Argan, Étienne-Louis Boullé, Yona Friedman, Fernando García Mercadal, Sigfried Giedion, Emil Kaufmann, Kevin Lynch, Mario Manieri Elia, Paolo Portoguesi, Aldo Rossi, John Summerson, Liselotte + O. M. Ungers, Robert Venturi, etc.

La colección mítica «Punto y línea» recogía títulos de autores mayoritariamente extranjeros de las más diversas disciplinas —arte, arquitectura, diseño, fotografía, comunicación visual, semiótica, medios audiovisuales, etc.—, que, en el caso de la arquitectura, también incluía algunas reediciones de títulos que aparecieron en la colección «Arquitectura y crítica». Los títulos de arquitectura abarcan temáticas de actualidad disciplinar, historia de la arquitectura, teoría arquitectónica contemporánea o propuestas proyectuales, y muchos de los títulos han llegado a ser verdaderos clásicos de la bibliografía de la arquitectura de las últimas cuatro décadas.

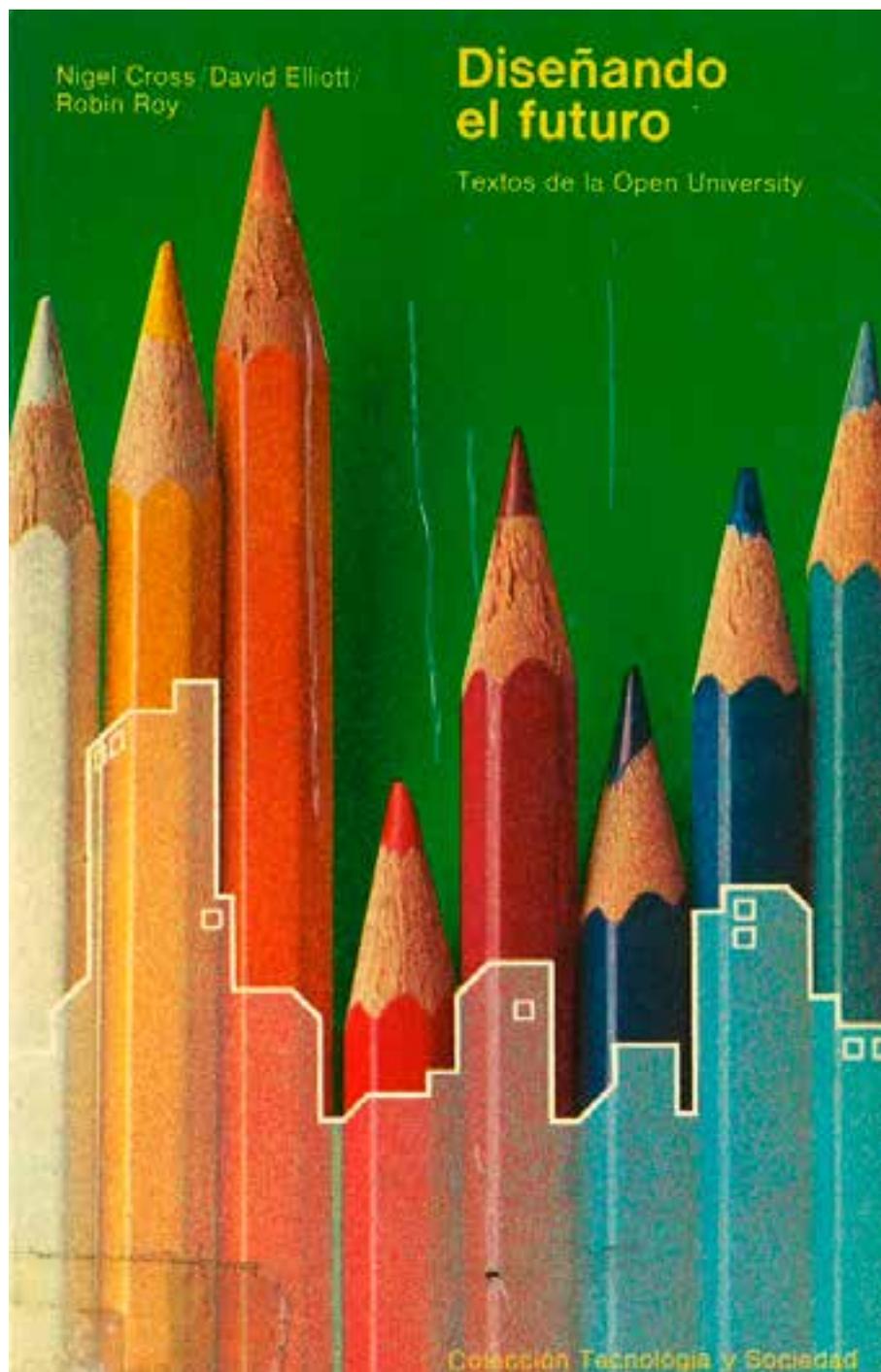


Tecnología y sociedad, 1978-1980

Director de la colección: Ignacio Paricio

Autores publicados: Murray Bookchin, Duncan Davies, David Elliot, Sigfried Giedion, André Gorz, David Morris, Arnold Pacey, Nathan Rosenberg, etc.

Después de una serie de colecciones centradas en la historia y la crítica de la arquitectura y en pleno debate por una redefinición de la disciplina tras las crisis tardomoderna y posmoderna, «Tecnología y sociedad» proponía títulos que reflexionaban acerca del papel que la arquitectura y la tecnología desempeñaban en la sociedad, desde el clásico libro de Sigfried Giedion *La mecanización toma el mando* —título que más tarde pasaría a la colección «Punto y línea»— a los primeros estudios sobre participación y ecología o reflexiones sobre el futuro de la tecnología.

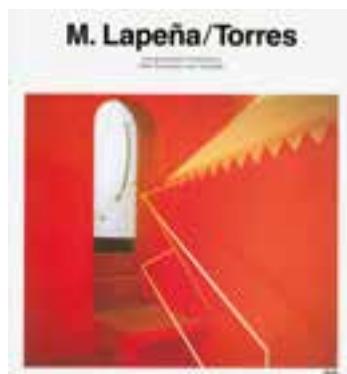
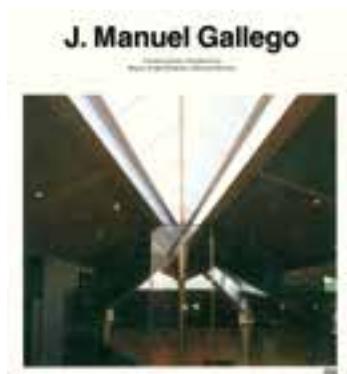
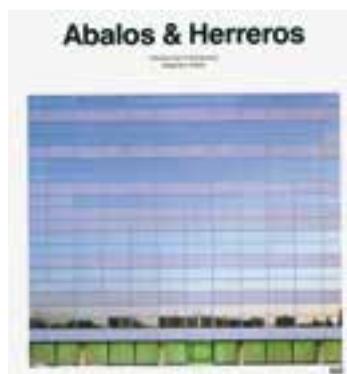


Catálogos de arquitectura contemporánea, 1987-1999

Dirigida por Xavier Güell

Arquitectos publicados: Ábalos&Herreros, David Chipperfield, Cruz y Ortiz, AurelioGalfetti, Herzog & de Meuron, WaroKishi, Hans Kollhoff, Francisco Mangado, Eduardo Souto de Moura, Torres/Martínez Lapeña, TEN arquitectos, Francesco Venezia, etc

El tipo de libro de arquitectura protagonista en la década de 1990 fue indiscutiblemente la monografía de estudios de arquitectura. Además de publicar diversas monografías de los más importantes arquitectos del momento, la Editorial Gustavo Gili creó «Catálogos de arquitectura contemporánea», una colección de libros modestos, en edición bilingüe castellano/inglés, en blanco y negro que colocaba en el punto de mira las mejores prácticas emergentes de la arquitectura mundial. En una edición bilingüe castellano/inglés, y con casi cuarenta títulos, los libros de esta colección supondrían la primera monografía de los estudios de arquitectura, muchos de los cuales son hoy protagonistas del panorama de la arquitectura contemporánea mundial.



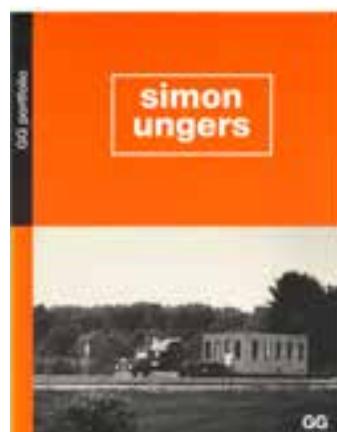
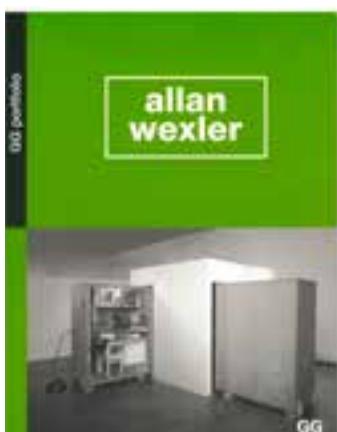
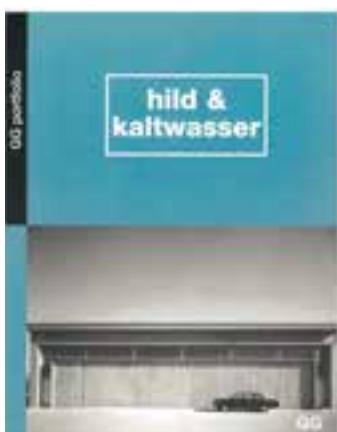
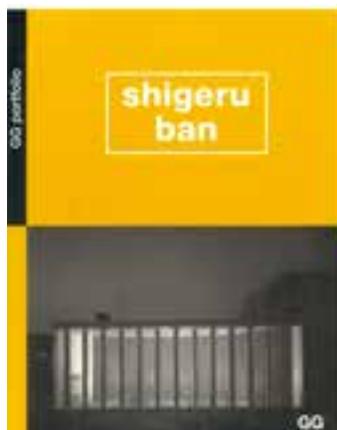
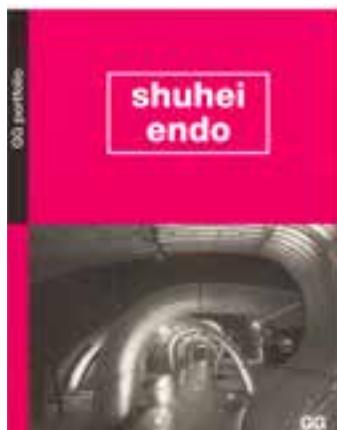
GG Portofolio, 1997-1999

Dirigida por Gustau Gili Galfetti

Diseño gráfico: Eulàlia Coma

Arquitectos publicados: ShigeruBan, ShueiEndo, Hild&Kaltwasser, MathiasKlotz, SimonUngers y Allan Wexler

En una línea similar a la de la colección «Catálogos de Arquitectura Contemporánea», pero recogiendo estudios aún más emergentes, «GG Portfolio» es una colección de monografías de arquitectura en edición bilingüe castellano/inglés que apuntaba a perfiles muy jóvenes que intentaban explorar los márgenes disciplinares de la arquitectura hacia campos como la decoración, la instalación artística o la arquitectura de emergencia. Paralela en el tiempo a la revista 2G, finalmente los posibles estudios de arquitectura de esta colección acabaron integrándose en la revista.



2G. Revista Internacional de Arquitectura, 1997-2015

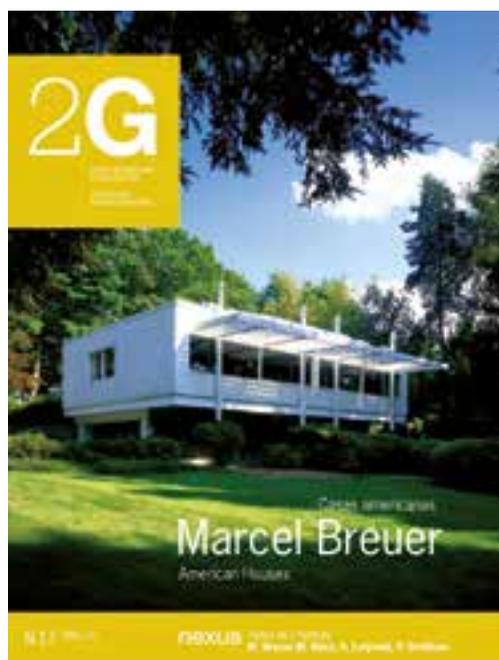
Dirigida por Mònica Gili Galfetti

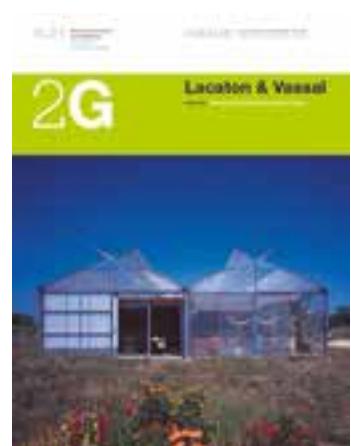
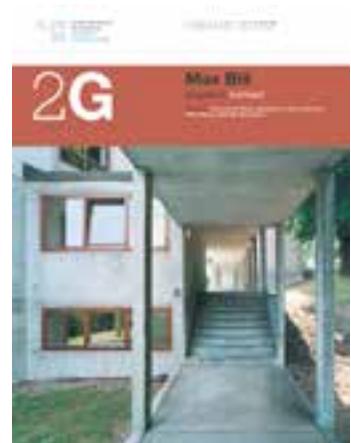
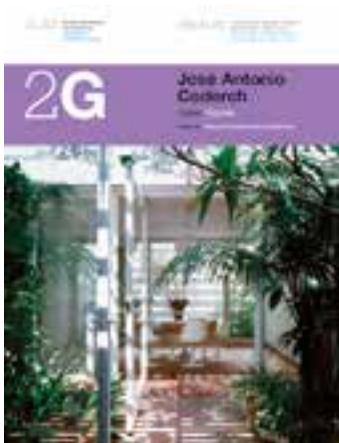
Editores: Xavier Güell, Guim Costa, Lluís Ortega, Anna Puyuelo y Moisés Puente

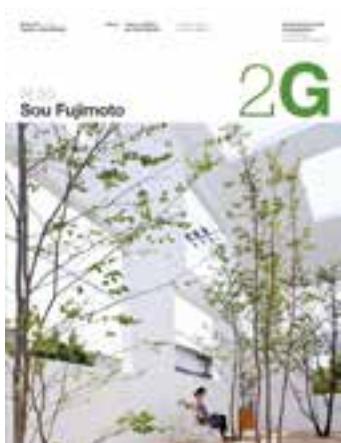
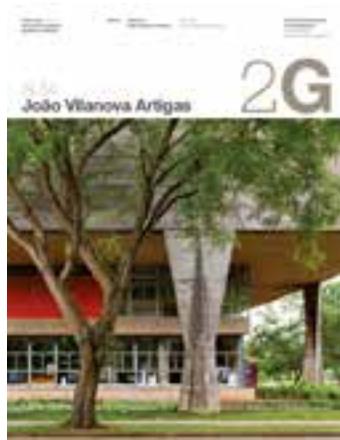
Diseño gráfico: Pintó Fabregat

Arquitectos publicados: Ábalos&Herrerros, Aires Mateus, Max Bill, Lina Bo Bardi, Marcel Breuer, David Chipperfield, José Antonio Coderch, Sou Fujimoto, Arne Jacobsen, Lacaton & Vassal, Langarita Navarro, Mansilla + Tuñón, Mies van der Rohe, Office Kersten Geers David Van Severen, Valerio Olgiati, Pezo von Ellrichshausen, Sergison Bates, Smiljan Radic, Gerrit Th. Rietveld, Rudolf M. Schindler, Kazuo Shinohara, Eduardo Souto de Moura, João Vilanova Artigas, etc.

Recogiendo en parte el testigo de la colección «Catálogos de arquitectura contemporánea», 2G fue un proyecto de una gran ambición internacional que publicaba trimestralmente, en una edición bilingüe castellano/inglés, monografías de estudios de arquitectura emergentes de todo el mundo. Aunque en sus inicios tuvo una vocación más de revista e incluía números dedicados a temas de actualidad, pronto se convirtió en una colección de referencia internacional de monografías de estudios de arquitectura. Gran parte del éxito internacional de 2G se debe al descubrimiento de talentos internacionales que se alternaban con revisiones de importantes arquitectos de la modernidad, un tanto olvidados por el mundo editorial, en números, casi siempre dobles, que revisaba sus obras con nuevas fotografías y escritos críticos. En la mayoría de las ocasiones, 2G ha sido la primera monografía de ámbito internacional y la responsable de dar a conocer buena parte de los protagonistas de la arquitectura de estos últimos años. Después de 72 números publicados, en 2016 la editorial alemana Verlag der Buchhandlung Walther König ha recogido el testigo de la revista, que actualmente la publica solo en inglés bajo la dirección de Moisés Puente, centrándose en estudios de arquitectura contemporánea como Studio Anne Holtrop, Harquitectes, Amunt o Bruther.









Carta di non identità. Stalker, 1999. Cortesia Archivo Stalker.

FRANCESCO CARERI

Entrevista realizada por David Arredondo Garrido
en Roma, 28 febrero 2017

INTERVIEW WITH FRANCESCO CARERI

ABSTRACT: Francesco Careri is a professor of Urban Planning at the Dipartimento di Architettura of the Università degli Studi Roma Tre. His book *Walkscapes*, published by Gustavo Gili in 2002, provided a brand-new look at landscape, laying the foundations for the understanding of walking as an aesthetic practice. With references such as Land Art and Situationism, Careri and the Stalker group (to which he has belonged to since the mid-1990s), have published their work widely, given conferences and, most importantly, gone on walks throughout the world to recognize territories from new perspectives. To wander across lesser known landscapes, to climb walls, to cross wire fences, to trip or to get injured... become tools to experience, through one's own body, an urban reality which cannot be grasped by means of books and theories. Through his Laboratory of Civic Arts, he proposes, along with his students, this free and unprejudiced way of reading and understanding the cities; where there is still much to be said. In this interview, conducted in February 2017, we delve into some of these issues related to Stalker, and his work as a professor and as a writer.

KEYWORDS: Francesco Careri, *Walkscapes*, walking, aesthetic practice, civic arts

RESUMEN: Francesco Careri es profesor de Urbanismo en el Dipartimento di Architettura de la Università degli Studi Roma Tre. Su libro *Walkscapes*, editado con Gustavo Gili en 2002, supuso una nueva mirada sobre el paisaje, sentando las bases para el entendimiento del andar como una práctica estética. Teniendo como referentes al Land Art y al Situacionismo, Careri y el grupo Stalker (al que pertenece desde mediados de los años 90), han realizado numerosas publicaciones, conferencias y sobre todo caminatas por diferentes partes del mundo para reconocer el territorio desde nuevas miradas. Errar por el paisaje menos reconocido, subir muros, atravesar alambradas, tropezar, cortarse... se convierten en las herramientas con las que, a través del propio cuerpo, experimentar una realidad, la urbana, que no puede ser asimilada por medio de libros y teorías. A través de su Laboratorio de Artes Cívicas, propone junto a sus alumnos esta manera libre y desprejuiciada de leer y entender las ciudades, en donde aún queda mucho por decir. En esta entrevista, realizada en Roma en febrero de 2017, profundizamos sobre algunos de estos temas relativos a Stalker, su labor universitaria y como escritor.

PALABRAS CLAVE: Francesco Careri, *Walkscapes*, andar, prácticas artísticas, artes cívicas





[David Arredondo] Buenos días Francesco, gracias por tu disponibilidad y por las facilidades para concedernos esta entrevista en Roma. Como sabes, *Sobre. Prácticas artísticas y políticas de la edición* es una revista que se sitúa entre las cuestiones propias de la edición en arte y la arquitectura, y tus libros son una referencia para los miembros del equipo editorial. Queríamos comentar contigo una serie de cuestiones sobre *Stalker*, tu labor universitaria y tu labor como escritor de libros.

Nos interesa mucho tu concepto de «Artes Cívicas» (L.A.C. Laboratorio Arti Civiche). Lo has convertido en un curso universitario en la Università degli Studi Roma Tre en donde os situáis entre la arquitectura y el arte público. Y en donde, según escribes, «se enseña a perder tiempo para ganar espacio». ¿Cómo definirías este concepto tan sugerente de «Artes Cívicas»?

[Francesco Careri] Bueno, realmente este eslogan de «perder el tiempo para ganar el espacio» viene realmente de *Stalker*. Para adquirir una nueva perspectiva sobre lo que sucede en la ciudad hay que salir de alguna manera del sistema. Los situacionistas lo entendieron a la perfección en su momento, y lo interpretaron por medio de la aproximación lúdica a la ciudad: si vamos más allá del tiempo productivo, del útil, llegamos al tiempo lúdico, al ocio. El tiempo lúdico es perder el tiempo.

De hecho, acabamos de abrir en Roma un lugar llamado «No-working», un sitio donde no se trabaja. Un lugar para estar juntos y compartir el espacio. No tiene publicidad, ni página web, está medio oculto. Es una manera de salir de la dictadura de la utilidad. Hoy en día, salir fuera del espacio de trabajo es difícil. El teléfono, el ordenador, las redes sociales, nos hacen parte de un sistema que nos hace trabajar, que nos controla y regula nuestro tiempo continuamente.

Los arquitectos, y quizá todos, deberíamos cerrar el ordenador y salir a pasear. Sólo así estaremos libres, ligeros y podremos crear.

[DA] En muchos textos hablas de la importancia de pasear, o mejor dicho del “errar”, con ese juego de palabras tan bonito que se da en castellano y en italiano, entre el errar de equivocarse y el errar de caminar sin rumbo. Creo que se trata éste de un posicionamiento muy propio de lo creativo, del arte, pero también en muchos casos de la investigación. ¿Cómo podríamos retomar este comportamiento, este modo de actuar que parece tan natural, en un mundo en el que parece estar todo prefigurado y encorsetado?

[FC] No tengo una receta para eso. Pero podríamos decir, que lo primero es liberarse de los prejuicios, del modelo social asentado. Parece que la sociedad y las normas siempre hubieran sido así y no se pudieran cambiar. A mí me gustaría hacer la revolución... pero el mero hecho de superar los prejuicios y la cotidianeidad establecida es ya algo importante.

[DA] Si nos centramos en la acción concreta de los arquitectos sobre el espacio público, me gustaría profundizar en una idea que aparece en tus textos sobre una cierta envidia, o quizá desventaja, que los arquitectos tenemos frente a los artistas por su capacidad para crear acciones que generen curiosidad. Por su capacidad para crear sorpresa y para entrar en diálogo con los símbolos y los mitos de los lugares. ¿Cómo piensas que se podría afrontar la intervención urbana reduciendo la agresividad o la imposición, tanto física como normativa, a veces presente en el urbanismo, intentando crear significados y leer lo que hay más allá de lo físico?

[FC] Bueno, yo no entiendo de manera tan clara la diferencia entre el artista y el arquitecto. En ambas disciplinas hay un «star system», y lo que se aprende en ambas facultades



Ararat, en Campo Boario, Roma. Stalker, 2002. Cortesía Archivo Stalker.

está enfocado desde la misma perspectiva. Una enseñanza heredada de los grandes nombres, en donde se propone a los alumnos hacerse significativos; esto es, encontrar su marca o sello propio, su reconocimiento y distinción frente a los demás. Por ello, yo propongo en mis clases y en mi trabajo salirse de esa visión de autor. No me refiero al hecho de ser autor de tus obras, a reconocerlas como propias, sino al hecho de reconocerse y sentirse como un autor con nombre y marca.

Por otro lado, sí entiendo significativa la responsabilidad del arquitecto en la transformación de la ciudad. El artista también, sobre todo con el arte público y la escultura urbana, pero quizá la del arquitecto sea mayor. En este tema, yo, más allá de sentirme como el profesor, el arquitecto o el urbanista, prefiero presentarme como el poeta. Todas las demás facetas están detrás, pero adoptar el papel de poeta, el de loco, el de juglar, reduce el impacto sobre los que reciben tu trabajo. No da miedo y permite un campo de trabajo más amplio, una mayor libertad para jugar tus cartas.

Deberíamos ser capaces de despojarnos de las reglas, de sentirnos libres, ligeros, como hacen los niños. Ellos construyen sus propias reglas, que generalmente se cambian sobre la marcha. Y nosotros seguimos siendo niños hasta que morimos, aunque la educación tienda a cortarnos las alas. Quizá hagan falta cursos de «deseducación» para los estudiantes de arquitectura. De hecho, al curso de «Artes Cívicas» me hubiera gustado llamarlo curso de «ricreazione» (de recreo). Un tiempo en el que no se estudia, no se produce, se pierde el tiempo.

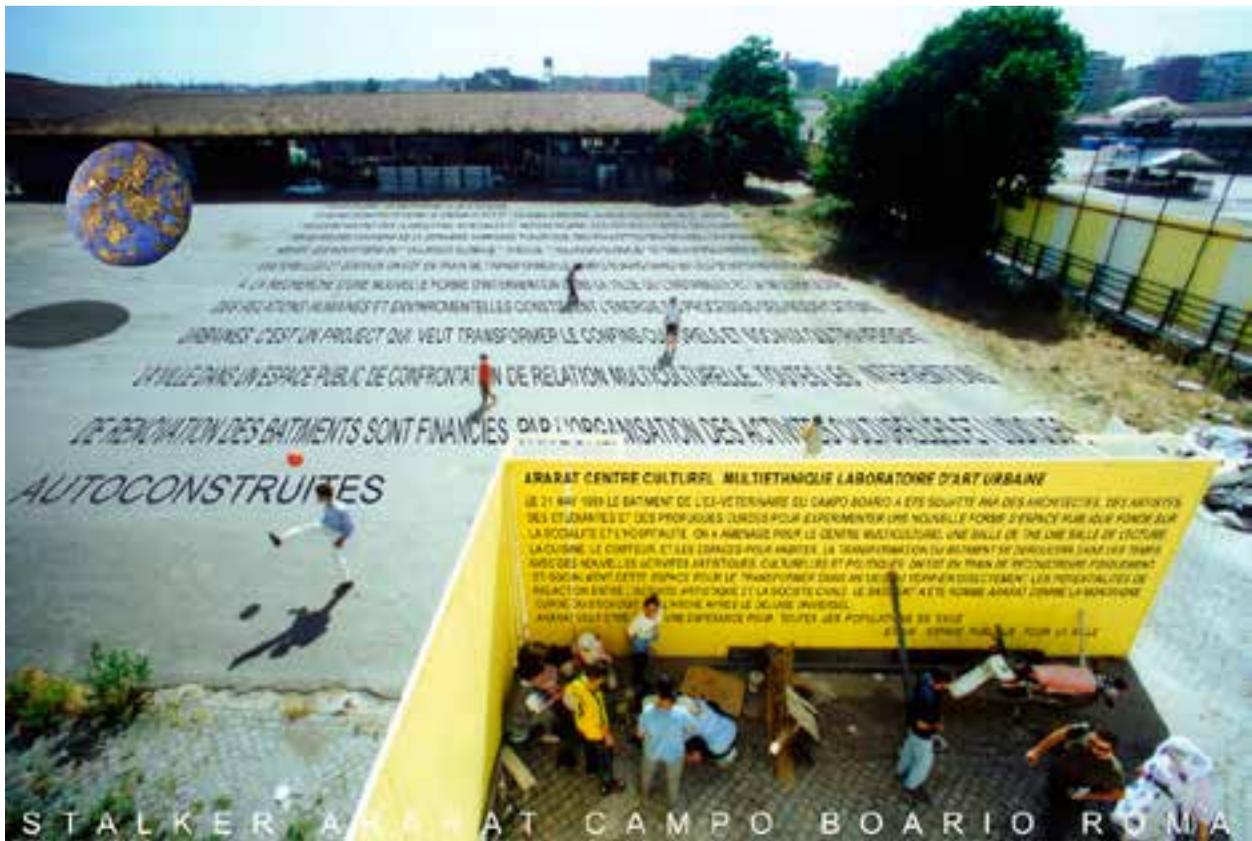
[DA] Respecto al trabajo que habéis realizado con colectivos de inmigrantes kurdos, gitanos, rumanos, etc. en estos espacios abandonados de Roma. En algunos casos habéis utilizado acciones relacionadas con la agricultura y la alimentación; como el *goulash* zingaro, el *Pranzo*

Boario, o los huertos del Orto Boario. ¿Consideras estos usos una herramienta útil para la intervención en estos espacios, como manera de enriquecer la relación ciudadana con el paisaje?

[FC] Sí, esto se refleja muy bien en el «Tríptico del Pranzo Boario» de 1999 (Careri, Romito, 2005). En él representamos uno de los almuerzos que hicimos en el Orto Boario como si fuera una de las comidas del final de los comics de Astérix. Para nosotros la comida, es decir, cocinar y comer juntos, es fundamental para un grupo. Siempre lo hemos utilizado ya que permite crear un espacio relacional, cambia los papeles establecidos, genera relaciones nuevas. Allí conectamos todos en un interés común como es la comida.

Sobre la agricultura hemos trabajado menos. Me parece un tema interesante, aunque en algunos casos preocupante. De hecho, en algunos casos, como en París recientemente, se está utilizando la construcción de huertos familiares y sociales como una manera de conquistar el espacio con un uso aceptado por la municipalidad para evitar la instalación de inmigrantes, de comunidades *rom*. Es la continua lucha de Caín y Abel por el espacio, y llama mucho la atención porque el hecho de la agricultura urbana es interesantísimo y positivo; pero en estos casos se está utilizando para formalizar y normalizar el espacio y así evitar usos indeseados por el gobierno.

[DA] Centrándonos ya en la edición, nos interesa mucho el trabajo inicial de «Archipiélago Stalker» (Stalker, 2016). Allí escribáis que el sentido de vuestros recorridos por las zonas olvidadas de Roma era conocerlas, percibir las y, cito, «representarlas sin necesidad de definir las gracias a la representación involuntaria» (Careri, 2016, p. 24). Me gustaría que aclararas esta idea de la representación difusa, involuntaria, desintencionada. ¿Cómo se materializa y ayuda a transmitir el conocimiento de un lugar?



Ararat en Campo Boario, Roma. Stalker, 1999. Cortesía Archivo Stalker.

148

[FC] Lo que se produce en Stalker es la experiencia. El «producto», aunque no me gusta mucho utilizar esta palabra, más «stalkeriano» es la propia experiencia. Puedes leer los textos, el manifiesto que escribió Lorenzo Romito en 1996 (Stalker, 2000), ver las fotos, etc. y se puede comprender la actividad hasta cierto punto. Pero eso es diferente a la experiencia.

Hace 22 años que hicimos la primera caminata, y quizá hayan caminado con nosotros cerca de 10.000 personas. De manera que hacer con nosotros una experiencia es muy fácil, hacemos como mínimo 20 o 30 caminatas al año en diferentes partes del mundo. Quienes participan en ellas sí pueden comprender plenamente en qué consisten. No es sólo caminar. Son trabajos de campo, tienen una duración concreta, y el hecho de caminar con nosotros durante un día permite comprender lo que hay más allá del texto. Hacerse heridas, saltar los muros... sólo se puede hacer con tu propio cuerpo.

En definitiva, entiendo que caminar es una manera muy fácil de transmitir un conocimiento sobre el lugar, mientras que la representación no deja de ser un subproducto, una parte de la verdad.

[DA] Entendiendo que la experiencia Stalker debe ser vivida, pero me gustaría profundizar en algunos elementos que finalmente sí han quedado reflejados en objetos editoriales. Por ejemplo, habéis definido en algún momento vuestro trabajo *Planisfero Roma* como un mapa sutil, como un esbozo. No algo científico sino psicogeográfico. Continuando con la cuestión de la representación, ¿qué

otros trabajos habéis realizado en este sentido? Cuestionando la manera de transmitir una información que, en principio, es objetiva, pero le dais la vuelta para convertirla en subjetiva.

[FC] *Planisfero Roma* se hizo con pintura acrílica sobre poliéster, una técnica que usábamos durante los años de universidad. En esta época, que coincide con el movimiento estudiantil de la *Pantera* en 1990, se cruzaron muchas energías de personas de la Facultad de Arquitectura (Università della Sapienza, Roma), que queríamos ir más allá de la obtención del título y soñábamos con cambiar el mundo.

Justo en este momento hicimos el *Giro di Roma* (FNAC, Fondo Nacional de Arte Contemporáneo de Francia), y posteriormente queríamos representarlo reflejando los llenos y los vacíos de la ciudad de Roma. Cuando dibujábamos la ciudad, sus carreteras, sus límites, etc. comprendimos que deberíamos representarla en dos colores, sin profundizar en los detalles. Lo importante era marcar los llenos y los vacíos para reflejar, de manera clara, que íbamos a recorrer los vacíos para ver la ciudad desde fuera.

En este momento estaba con nosotros el astrofísico Francesco Sylos Labini y nos hablaba del universo fractal y de las nuevas geometrías, por lo que pensamos hacer el mapa como si fuera una especie de galaxia. Con un fondo oscuro en el que aparecían clústeres de acumulación de materia en el espacio. Sin entrar en quién hizo el plano, sí puedo decirte que estas decisiones fueron un proceso colectivo. El resultado nos sorprendió, porque aportaba incluso más de lo que pretendíamos, era muy potente. Daba la sensación de ser el



Tríptico del Pranzo Boario, Roma. Fotografía Romolo Ottaviani. Cortesía Archivo Stalker.

mapa de un explorador de lo desconocido.

Yo lo entiendo como una invitación a ser «degni di ciò che accade» (dignos de lo que sucede) (Stalker, 1996). En ese momento nos estaban enseñando en la Facultad de Arquitectura cómo leer y entender la ciudad. Aldo Rossi (1966) había sentado las bases de cómo teníamos que interpretar la ciudad y, prácticamente, no se podía decir nada fuera del discurso oficial de los años 60-80. Pero nosotros queríamos ser dignos de lo que pasaba en nuestra ciudad, de la ciudad en que vivíamos realmente. Para nosotros la ciudad sigue siendo un lugar de exploración, no está todo dicho ni estudiado.

En resumen, sobre la representación, te puedo decir que no hemos estado nunca en contra de reflejar nuestras acciones. Producimos mapas, fotografías, instalaciones. Las hemos

hecho en museos y centros culturales, pero siempre como subproducto de la experiencia. Quizá las actividades más coherentes que hemos hecho han sido las proyecciones cenitales de fotografías y vídeos sobre planos en mesas, en donde todo se mezclaba. Estos vídeos no se editan ni paran, sino que se graba todo el recorrido (los primeros vídeos de Stalker duran 6 o 7 horas). Es decir, que no tienen una narrativa, sino que funcionan como un registro. Aldo (Innocenzi) apenas miraba lo que se iba grabando en la cámara de vídeo; Romolo (Ottaviani) hacía fotografías con gran angular; y Lorenzo (Romito) escribía y hacía fotos en blanco y negro. De ahí lo de la representación involuntaria. El territorio se iba representando conforme sucedían los hechos con la mínima intervención sobre el resultado.

[DA] Finalmente te quería preguntar algo de tu faceta como escritor. Tu libro *Walkscapes* (Careri, 2002) se ha convertido ya, al menos en España, en un clásico contemporáneo para arquitectos y artistas que trabajan en el espacio público. ¿Pensabas que podría llegar a tener tan buena aceptación?

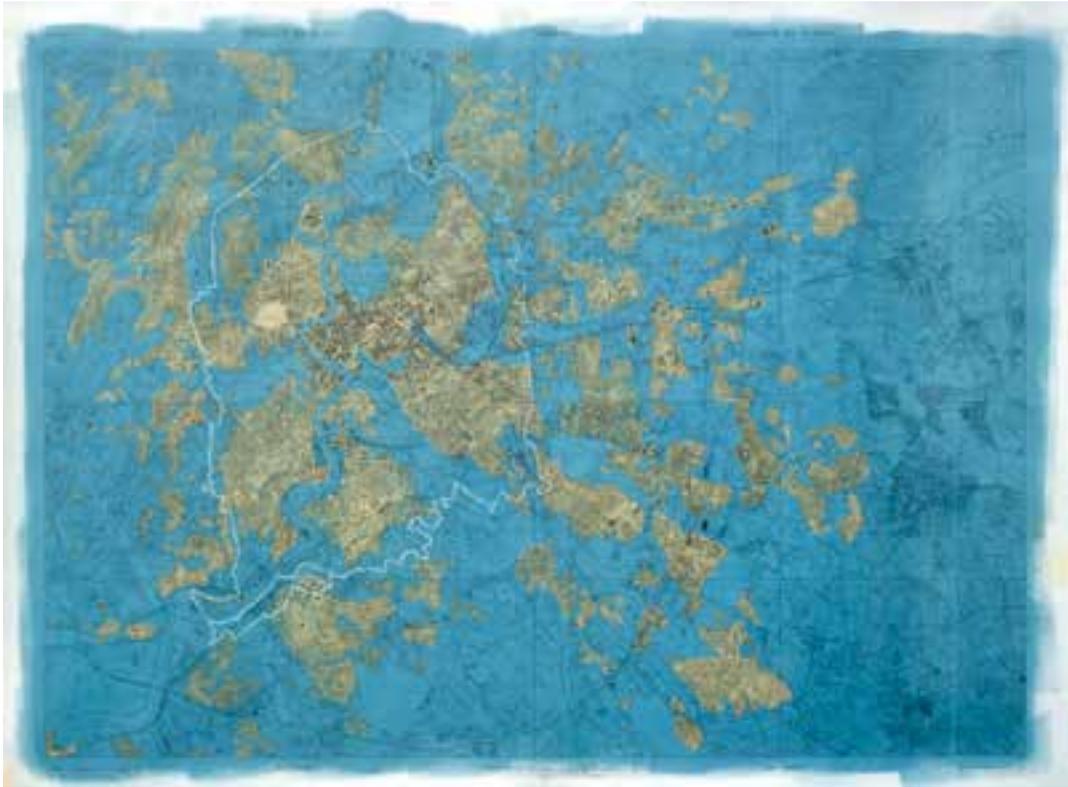
[FC] Sinceramente no pensaba que pudiera ser interesante para nadie. Quizá llegó en un momento en el que se podían comprender estas cosas. Yo era un apasionado de Land Art, Lorenzo lo era más del situacionismo. Y precisamente a mediados de los noventa llegaron la exposición de Constant en Barcelona en 1996 (Andreotti et al. 1996) y la edición del gran libro del Land Art de Gilles Tiberghien (1995). Eran temas que estaban en el aire, que interesaban a alguna gente, y yo lo que hice fue conectarlos a través de la historia del caminar.

Además, en ese momento también me interesaba dar un golpe sobre la mesa respecto al imaginario del dadaísmo radical y antiartístico que estaba presente en las vanguardias de los 60-70. Superstudio y Archigram habían utilizado el nomadismo desde un discurso académico y muy disciplinar. Pero yo entendía que era importante reivindicar la figura de Constant, ya que realmente era el padre de las vanguardias italianas de los 70, pero nadie lo decía.

Te cuento, como curiosidad, que Constant me dijo que Michael Webb y Ron Herron de Archigram estuvieron en la primera conferencia de Constant en Londres. Luego le publicaron *New Babylon* en su revista y lo tuvieron como referente. Pero pienso que el peor enemigo de Constant ha sido Rem Koolhaas. Le robó su lenguaje lúdico para construir una máscara de capitalismo, y esto Constant no lo podía soportar. Una vez me dijo: “me copió las formas y no entendió el significado”.

[DA] Volviendo a la edición y para cerrar, me gustaría que nos hablaras de las editoriales con las que has trabajado. Te has movido entre algunas más independientes y otras de gran repercusión. ¿Has encontrado diferencias significativas en el trato, la libertad de elección de temas, materiales, ediciones, etc. entre las grandes y las independientes?

[FC] He tenido relación con muchas editoriales pequeñas y con Gustavo Gili. Y tengo que confesar que la mejor relación ha sido con estos últimos. La libertad y facilidades que me han dado no las he encontrado en otros sitios. Aunque



Planisfero Roma, Documento original. Pintura acrílica sobre polyester. Stalker, 1995. Cortesía Archivo Stalker.



Planisfero Roma. Documento editado en formato esférico. Stalker, 1995. Cortesía Archivo Stalker.

quizá no hayan comprendido bien la importancia de Stalker. Empezaron conmigo y quieren mantener esa relación con «Francesco Careri escritor», pero a mí me gustaría hacer algo desde Stalker con Gustavo Gili. Lo he propuesto alguna vez, pero nunca ha cuajado, no comprendo por qué.

[DA] Gracias por tu tiempo Francesco.

Bibliografía citada

Andreotti, Libero, et al. (1996), *Situacionistas: arte, política, urbanismo. Situationists: art, politics, urbanism*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Careri, Francesco (2002), *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

Careri, Francesco y Romito, Lorenzo (2005), «Stalker and the Big Game at Campo Boario», en Peter Blundell Jones, Doina Petrescu, y Jeremy Till (eds.), *Architecture and participation*. London; New York: Spon Press, 2005. pp. 227-34.

Careri, Francesco (2016) *Pasear, detenerse*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Rossi, Aldo (1966). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

Stalker (2016), «Archipiélago Stalker, 1996», en Careri, Francesco. *Pasear, detenerse*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 11-12.

Stalker (2000), *A Travers les Territoires Actuels / Attraverso i Territori Attuali*, Paris: Jean Michel Place.

Tiberghien, Gilles A. (1995), *Land Art*. London: Art Data.

ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA

Entrevista realizada por Isabel Tejada Martín
en Murcia, 2006

INTERVIEW WITH ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA

ABSTRACT: Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1937) received the National Plastic Arts Award in 2007 and the Velázquez Plastic Arts Award in 2015. His artistic practice relates to the ideas of situation and reality, rather than to the production of objects. His artwork ranges from proposals that may well become artistic merchandise, to the dematerialization of pieces, therefore producing experiences instead of works of art.

This interview revolves around the idea that creating a museum or an art collection produces an inevitable change in the absolute meaning of the work of art, because this process implies a re-edition of the context in which it was generated.

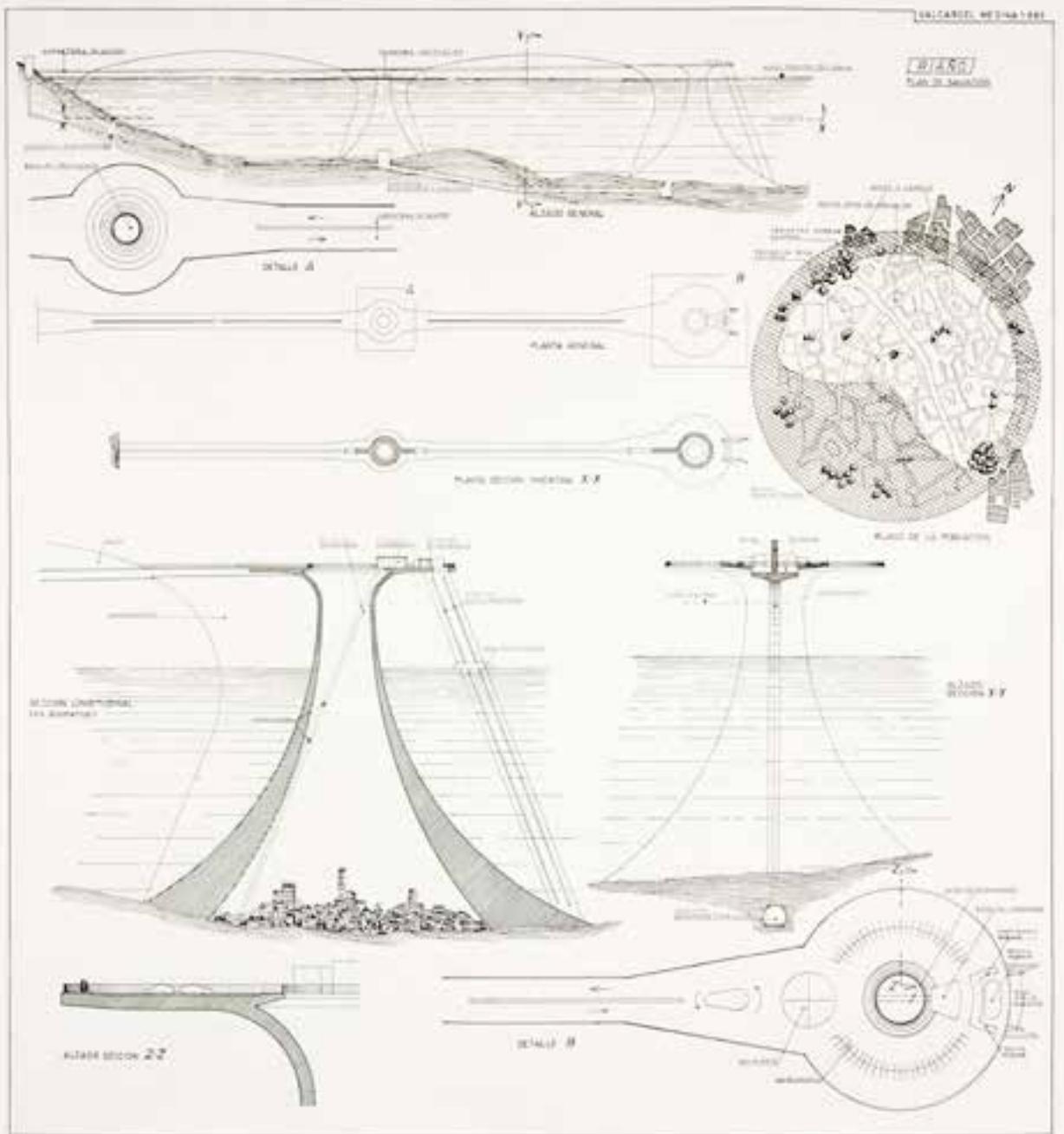
KEYWORDS: Isidoro Valcárcel Medina, artistic object, museification, exhibition, re-edition, reification.

RESUMEN: Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1937) es Premio Nacional de Artes Plásticas en 2007 y Premio Velázquez de Artes Plásticas en 2015. Su práctica artística se desenvuelve dentro de parámetros más relacionados con las situaciones y lo real que con la producción de objetos, evolucionando desde propuestas que bien pudieran convertirse en mercancías artísticas hasta una desmaterialización que deviene no tanto en obra sino en experiencia.

La entrevista discurre a partir del argumento que sugiere que durante el proceso de museificación o de colección de una obra de arte se produce indefectiblemente una modificación de su significado absoluto, en tanto que ese proceso implica una re-edición del contexto en que se generó.

PALABRAS CLAVE: Isidoro Valcárcel Medina, objeto artístico, museificación, exposición, re-edición, cosificación.





154

Figura 1: Isidoro Valcárcle-Medina. *Ría de Medina*. Proyecto Arquitecturas prematuras (1984-1992).

Resulta llamativo lo poco que se ha escrito en referencia al cambio de estatus de los objetos artísticos modernos y contemporáneos. Es algo que, sin embargo, ha sido profusamente reflexionado y tratado desde Foucault y Malraux hasta Pomian, en el caso de este último sus trabajos respecto a la capacidad que dichos objetos tienen de ser semióforos son impagables. El ejemplo más claro se produce con la aparición del coleccionismo italiano en el Renacimiento pero, sobre todo, con la profusión de galerías de pinturas que se generaron en Europa durante el siglo XVII, galerías que, sin duda, son el antecedente de los actuales museos. En ese momento se construyó el concepto de arte como se coleccionó, conservó o contempló desde finales del siglo XVIII, es decir, entendido cada objeto como un ente autónomo ajeno a su contexto original de producción pero, sobre todo, a su función primigenia, fuera esta devocional, alegórica, representativa, ritual, etc.

Como diría Malraux, una virgen dolorosa dejaba de serlo para convertirse en un *tiziano*, un lavatorio pasaba a ser un *tintoretto*, etc. Y lo que es más, de ser objetos diseñados y pensados para un espacio específico (un oratorio, una sala de recepciones, una galería genealógica de retratos, etc), estas obras eran arrancadas de su entorno, un entorno que les daba sentido y que ellas connotaban, para pasar a ser albergadas en espacios diseñados específicamente para la contemplación de arte. Las obras se convirtieron mayoritariamente en objetos portátiles que pasaban de una mano a otra. La reflexión es sencilla si nos hacemos la siguiente pregunta: ¿Han visto en alguna ocasión a alguien rezar delante de la *Anunciación* de Fra Angelico en el Museo del Prado? La respuesta es no. Incluso, esta voracidad contemplativa ha llegado a los propios espacios religiosos. Piensen cuántos de los visitantes que se paran delante de la *Santa Teresa* de Bernini en la romana capilla Cornaro son en realidad feligreses. Paradójicamente resulta más común encontrar a usuarios meditando ante la serie *Seagram* de Rothko en la Tate Modern de Londres.

Estas cuestiones aparentemente no deberían trasladarse al ámbito de lo moderno y contemporáneo ya que la mayor parte de las obras generadas desde finales del siglo XIX conocían en el momento de su producción su función contemplativa y ya ponían los acentos en los discursos formales, metalingüísticos y, en ocasiones, políticos; los autores y autoras sabían que su fin es pasar de mano en mano, de una colección a otra e incluso acabar en las salas o almacenes de un museo. Sin embargo, hemos asistido desde el siglo XX hasta hoy a fórmulas que han supuesto forzados cambios de estatus en los objetos. Esto ha sido menos común con los cuadros de caballete o con las esculturas de peana, pero ha supuesto un auténtico desbarajuste, por no decir un desastre, en lo que respecta a obras de carácter instalativo, performativas, conceptuales, etc, ya que con la desaparición de sus contextos originales de exposición, presentación o manifestación, con la entrada en las colecciones de museos o privadas, muchas de ellas han perdido mucho más que su contexto temporal o espacial, han perdido su sentido e, incluso su formalización original, cuando no han pasado a convertirse en otra cosa: por ejemplo, los restos de muchas performances de Beuys se presentan hoy como esculturas o instalaciones en muchos museos.

La tesis doctoral que defendimos en 2009 en la UPV¹ (bajo la dirección de los doctores Carrillo Castillo y Domènech Ibáñez), analizaba esta cuestión en importantes obras de las vanguardias históricas, desde *Fountain* de Duchamp hasta *Guernica* de Picasso. También contamos con una publicación centrada exclusivamente en el caso de las neovanguardias nacidas en los años 60 y 70 que bajo el título *El montaje expositivo como traducción*², se publicó en 2006.

Durante la elaboración de este segundo ensayo hice entrevistas a muchos artistas con preguntas similares a las que ofrezco en este documento que aquí publicamos con Isidoro Valcárcel-Medina, hasta hoy inédito, y que se llevó a cabo con la intención de desvelar la opinión de los artistas respecto a la transformación de sus trabajos durante el proceso de museificación o de colección.

Isabel Tejada

1 Tejada Martín, I. (2009). *De la exposición a la re-exposición: desplazamientos semánticos de la obra de arte de las vanguardias históricas en su proceso de museificación. De la insurrección a la vuelta al orden*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
2 Tejada Martín, I. (2006). *El montaje expositivo como traducción: fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*. Madrid: Trama editorial.

1

[Isabel Tejada]. ¿Siempre crea obras para exposiciones o para presentaciones públicas? Cítenos y háganos, por favor, de las obras –si las hay– que no se pensaran para ser expuestas. Si, y pese a esto, ha realizado obras para no ser expuestas y se han expuesto alguna vez ¿qué participación tuvo usted?, ¿decidió usted los dispositivos de presentación?

[Isidoro Valcárcel Medina] Aunque con mucha frecuencia realizo trabajos para ser expuestos, creo que la mayor parte de los míos no se hicieron con esa intención; si bien casi todos admiten que se los exponga y ese añadido suele dar lugar a problemas que hay que resolver y que muchas veces son insospechados y hasta positivos. Según esto, el aliciente de planificar la exhibición de algo no pensado para ello me ha implicado siempre y creo que nunca lo he dejado al criterio exclusivo del supuesto encargado de la exposición.

Para dar algún ejemplo, como hay tantos, me acojo a uno de reciente ejecución: Al vivir en una calle de nombre poco atractivo Manuel Fernández y González, decidí al mudarme a ella, proyectar una lápida para colocarla en algún punto de la misma, al modo de las que para otros ilustres se hace en el barrio en que vivo (El «barrio de las letras», con calles dedicadas a Cervantes, Lope, Quevedo, etc.).

La lápida consiste, en lugar de en un relato de la vida y obra de este escritor de folletines, en una lista de apellidos españoles acabados en «ez» (título de la obra), llegando a incluir 808 de éstos.

Pero en este caso, precisamente ahora estoy preparando alguna presentación –que, por supuesto, no será una lápida– de poco coste para exponerla en la muestra que organiza una sala. Aún no se como va a ser la cosa, pero desde luego no será como la hubiera hecho el ayuntamiento, al que ni siquiera he llegado a proponérselo.

2

[IT] Cuando diseña o piensa una obra para exponer, ¿se plantea qué dispositivos de presentación debe contemplar? ¿En qué momento surgen estas preguntas?, ¿al principio, una vez realizada la obra, o cuando va a ser expuesta?

[IVM] Por supuesto que al principio. La modalidad de comunicación de la obra es parte integrante de ella. Y en este sentido, la obra puede incluso no tener más opción que la de ser contada de viva voz, sin más apoyadura física o documental...; pues también ésta sería una opción a calibrar.

3

[IT] ¿Qué papel tiene en su trabajo el espectador?

[IVM] Esta es una cuestión cien veces planteada, pero la respuesta es sencilla: para mí el espectador no tiene ninguna influencia en la ideación o conceptualización del trabajo, pero afecta absolutamente en cuanto al digamos respeto con el que ha de presentarse la obra

4

[IT] ¿Ha realizado obras que no deban conservarse? ¿Y obras de carácter procesual o en cuyo discurso y estrategias de presentación se encuentre su futura desaparición física? Cítelas y descríbalas, por favor. Si es así y una vez desaparecidas ¿las ha vuelto a realizar en alguna ocasión?

[IVM] Para empezar todas aquellas obras de carácter fugaz que suceden una vez y que, de no tomarse documentación de ellas –¡como debe ser!–, desaparecen de todo lo que no sea recuerdo. De esas tengo muchas.

Otras, no tan fugaces, son percederas y deben tratarse igual que las anteriores. Y por supuesto, ambas, no deberían realizarse por segunda vez.

De las primeras puedo citar todas las interacciones callejeras de otras épocas (así, el saludo lanzado a alguien de la acera de enfrente mientras se aguarda la apertura del semáforo).

De las segundas puedo referirme a los dibujos realizados en los muros de la galería La Caja Negra, que fueron borrados al día siguiente de su conclusión, a fin de que las salas siguieran funcionando normalmente. Aunque hay imágenes de este trabajo, no fueron tomadas por mí, pero al ser un trabajo hecho en público tampoco era lógico prohibir que desde fuera pudiera hacerse.

5

[IT] ¿Ha dotado a alguna obra performativa con un soporte físico pasado el tiempo?

I.V. Aunque no estoy muy seguro de lo que preguntas, creo poder responder que no

6

[IT] ¿En alguna ocasión ha incluido en una exposición documentación de obras desaparecidas? ¿Lo han hecho otros por usted? Si es así ¿qué tipo de presentación le ha dado?

[IVM] No recuerdo haberlo hecho por mi propia voluntad, pero si creo que en alguna ocasión se ha podido hacer eso sin que yo me opusiera a ello.

Se trata de una cuestión de concepto sobre la autenticidad del esfuerzo creativo. Pienso que hay mucho (en todos los asuntos propuestos) de planteamiento ético. No quiero decir que la presentación aludida deba estar vedada, ya que incluso puede resultar estimulante para el público, sino que personalmente (en mi caso) no estaría justificada.

7

[IT] ¿Ha convertido en obra algo que en su origen consideró documento?

[IVM] Sí, y creo que eso refuerza la idea de que no hay tema o materia que no sea, en potencia, artística.

Pondré el ejemplo de «obra póstuma», que está integrada por un material de origen laboral y monetario, el cual, con pos-

terioridad, me atreví a convertir en una obra de significación artística, sin que mediara manipulación digamos creativa

8

[IT] ¿Elabora documentos cuando vende una obra que especifiquen su montaje, sus modos de presentación o sus posibles protocolos de conservación o restauración? ¿Hasta qué punto considera que estas condiciones deban cumplirse?

[IVM] En el hipotético y poco frecuente caso de esa venta, en modo alguno elaboraría documentos de ningún género. Otra cosa sería poder dar instrucciones, incluso por escrito, con vistas al montaje o cosas por el estilo. Y desde luego, ni la conservación ni la restauración me provocan el menor interés.

9

[IT] Cuando ha realizado exposiciones, ¿sus trabajos se han mostrado como usted los había pensado? Si no ha sido así, ¿en qué términos se planteó la imposibilidad de mostrarlas tal y cómo las pensó?

[IVM] Antes que nada, y como en tantas otras ocasiones, en el arte hay que hacer lo que se pueda. Es importante resaltar que el autor está supeditado a las circunstancias, nunca al revés. Dicho esto, las citadas circunstancias deben ser explotadas al máximo, pero no violentadas. Por lo demás, siempre cabe la posibilidad de retirarse si se piensa que el resultado no va a ser aceptable.

Por lo demás, casi siempre mis trabajos se han mostrado según mi criterio, si bien ese criterio me parece que nunca ha sido intolerante, aunque si firme.

10

[IT] ¿Ha realizado instalaciones? Si es así, dígame si considera que una nueva presentación la convierte en otra obra.

[IVM] Sólo tengo un caso en que una instalación mía ha sido repetida, y justamente ahora estoy en ello. Se trata de un trabajo de 1969 que se monta en el MACBA tal como estuvo en su momento en La Casa del siglo XV.

Razones extraprofesionales han influido en este caso, pero no estoy en modo alguno disconforme, y pienso que la reproducción está saliendo perfecta. Solamente dudo de que vuelva a hacer algo por el estilo.

Ahora bien, es obligado que una nueva realización implique una nueva obra, Eso va a en la esencia del arte... y es algo que depende íntegramente del autor, el cual decide sobre el sentido meramente repetitivo (en cuyo caso y por esta vez no sería autor) de su actuación o el sentido absolutamente creativo de su manipulación.

11

[IT] ¿Ha realizado obras que dejen absolutamente abierto al futuro montador o curador la decisión de cómo presentarlas o cómo interpretarlas? Cítelas y descríbalas, por favor.

[IVM] Sí y es una apertura enriquecedora. Muchos de mis tejidos pueden ser colocados en el suelo y en la pared tanto vertical como horizontalmente y me interesa mucho las transformaciones que sufren simplemente cambiando la dirección en que deben ser vistos.

Creo que nunca he hecho eso. Procuero ceder todas las posibilidades interpretativas a quien actúa a la vez que yo y con los mismos intereses, pero soy incapaz de desentenderme.

También en la mayor actualidad se ha producido yo creo que el único caso del montaje de una obra mía (además, particularmente compleja) sin estar yo presente, pero he enviado tal cantidad de planos e instrucciones que quiero imaginar que todo habrá ido bien. Lo que ha ocurrido es simplemente que había que desplazarse a 10.000 kilómetros y no tenía ganas, pero lo he echado de menos.

12

[IT] ¿Suelen llamarle las instituciones para preguntar sobre los dispositivos de montaje y presentación de una obra que guarden en sus colecciones o que deseen mostrar en alguna exposición?

[IVM] No, sólo lo hacen para consultar sobre su conservación. Pues la verdad es que tal y como viene la pregunta, no. Ninguna institución tiene obra mía.

Otra cosa es que exponga alguna obra que yo ceda o que alguien que la tenga ceda. En ese caso, y respetando la sabiduría del exhibidor, soy yo quien se ofrece a dar orientación sobre tales dispositivos.

13

[IT] ¿Qué piensa de una posible museificación futura de su trabajo? ¿Cree que un museo es el lugar adecuado para él? ¿Una presentación futura en un museo, activa o desactiva su trabajo?

[IVM] No me apetece la museificación (horrible palabra y horrible concepto).

De ninguna manera un museo puede aspirar a ser lugar adecuado para una obra idealmente viva (al menos un museo al uso).

Creo que el almacenamiento museístico desactiva cualquier trabajo.



DSC01219.JPG



DSC01222.JPG



DSC01225b.jpg



DSC01227.JPG



DSC01232.JPG



DSC01234.JPG



DSC01236.JPG



DSC01238.JPG



DSC01239.JPG



DSC01241.JPG



DSC01243.JPG



DSC01248.JPG



DSC01250-1.jpg



DSC01255.JPG



DSC01256.JPG



DSC01258.JPG



DSC01262.JPG



IMG_2550.JPG



IMG_2551.jpg

LABORATORIOS EDITORIALES

II ENCUENTROS SOBRE

22 marzo 2017 Salón de Grados. ETSAG

ABSTRACT: During 2017, the SOBRElab team coordinated the research project "Editorial Laboratories, New Modes, Media and Spaces for Architecture Edition". The projects had the aim of identifying, mapping and analyzing new editorial models linked to the dissemination of architectural production. The Spanish context was proposed as a research framework. The goal was to approach the new ways and means of proceeding in the field of the dissemination of architecture that are transforming this productive fabric. Its references, influences from other contexts (past and contemporary), as well as the possible connections between initiatives, allowed us to reveal alternative channels for the development of publishing practices and the spreading of architecture.

Initial studies allowed the selection of a group of editorial agents, chosen for their special relevance in the contemporary scene, responsible for publications, books and magazines focusing on architecture. The following are ten files, filled out by these agents, who were speakers at the II SOBRE Meetings, Editorial Laboratories, held in March 2017 at the School of Architecture of Granada. Put together, their answers about their work methodologies, interests, problems and aspirations, provide a general idea of the current state of a collective that requires greater visibility and support in the national cultural context.

KEYWORDS: SOBRE meetings, editing, publishers, magazines, books, Editorial Laboratories.

RESUMEN: El equipo SOBRElab coordinó durante el año 2017 el proyecto de investigación «Laboratorios Editoriales. Nuevos modos, medios y espacios para la edición en Arquitectura». Con el objetivo de identificar, mapear y analizar nuevos modelos de edición vinculados a la difusión de la producción arquitectónica, se propuso como marco de investigación la realidad contextual actual española. Se trataba, por tanto, de una propuesta para conocer formas y modos de hacer en el ámbito de la difusión de la arquitectura en particular y de la cultura contemporánea, en general, que están transformando este tejido productivo. Sus referentes, influencias de otros contextos (pasados y contemporáneos), así como las posibles conexiones entre las iniciativas, permitieron desvelar canales alternativos de desarrollo de las prácticas de la edición y la difusión de la arquitectura.

El estudio previo posibilitó la selección de un conjunto de agentes editoriales responsables de publicaciones, libros y revistas cuyo foco estaba en la arquitectura, elegidos por su especial relevancia en el panorama contemporáneo. A continuación, mostramos las diez fichas que rellenaron estos agentes, invitados como ponentes en los II Encuentros SOBRE, Laboratorios editoriales, celebrados en el mes de marzo de 2017 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada. Cuestiones sobre sus metodologías de trabajo, intereses, problemáticas y aspiraciones que, vistas de manera conjunta, permiten hacernos una idea del estado actual de un colectivo que requeriría de mayor visibilidad y apoyos en el contexto cultural nacional.

PALABRAS CLAVE: encuentros SOBRE, edición, editoriales, revistas, libros, laboratorios editoriales



Bartlebooth

Nombre: Bartlebooth

Localización: A Coruña/Madrid

Año de fundación: 2013

Tipo de entidad jurídica: Asociación sin ánimo de lucro

Integrantes del equipo: Antonio Giráldez López, Begoña Hermida Castro y Pablo Ibáñez Ferrera.

Breve descripción del proyecto: Bartlebooth es una plataforma editorial que tiene la arquitectura como su centro vacío. Es una publicación física, un juego, un puzzle, un proyecto que sale de la suma de diferentes inquietudes personales. En cada número, un único tema transversal establece unas reglas de juego, un tablero, unas condiciones de partida que determinan el resultado final de la publicación. Sin embargo, el entendimiento global del número sólo es posible a través de las lecturas de los invitados y de las conclusiones que el propio lector saque de ellas, cerrando finalmente el círculo de transformaciones precisas del tema o hilo conductor.

 <https://bartlebooth.org/>

 <https://www.facebook.com/bartleboothmag/>

 <https://twitter.com/bartleboothmag/>

 <https://www.instagram.com/bartleboothmag/>

Perfil

Cómo comenzaron: El experimento surgió inocentemente hace ya más de tres años en una conversación de cafetería. Pensábamos que había muy pocas publicaciones de arquitectura que nos interesasen y solamente sabíamos que queríamos hacer una publicación que se alejase de los discursos más pornográficos y más instantáneos. También teníamos claro que lo que más nos interesaba eran los libros o revistas que frente al discurso único, articulaban un contenido colectivo o múltiple. Nuestro primer experimento consistió en un pequeño encargó a Juan Valiente, un amigo fotógrafo. Una única fotografía sobre «los inicios». La fragmentamos en 16 pedazos que enviamos a 16 personas que admirábamos o cuyo trabajo nos parecía sugerente y a los que queríamos dar voz en nuestro experimento. Solamente contaban con el fragmento y su reverso, en blanco, para reflexionar sobre el tema. La publicación, primer experimento de Bartlebooth, estaba formada por los 16 fragmentos dentro de un sobre.

Filosofía de trabajo/Política editorial: No podemos hablar de una filosofía o política clara que haya servido como directriz del proyecto. Sin embargo, si echamos la vista atrás aparecen temas y posicionamientos recurrentes que pueden servir como una filosofía práctica de lo que tiene que contener cada experimento desarrollado desde Bartlebooth.

En primer lugar, que sólo pueda ser entendido como un experimento colectivo más allá de una recopilación de fragmentos individuales. Es decir, que la suma de las partes, en la relación entre las diferentes reflexiones y elementos, sea donde se encuentre la riqueza del proyecto. En segundo lugar, la libertad absoluta tanto de formatos como de contenidos que tienen las personas que colaboran en el proyecto. Lejos de imponer criterios rígidos -extensión, orientación, formato...- hay una cierta «barra libre» de forma que cada uno pueda responder

a la interrogante planteada a través de los mecanismos que le resulten más cómodos. Esto tiene que ver con una cierta alergia a la rigidez de los formatos tradicionales de transmisión del conocimiento o de la comunicación arquitectónica y frente a ello se ha decidido que sea el propio espacio editorial un posibilitador de nuevas vías. Por último, ligado a lo anterior y posiblemente de los pocos puntos de partida claros de Bartlebooth, la experimentación formal dentro de cada uno de los números, no sólo como un proceso de aprendizaje interno, sino de encontrar un continente que responda a las premisas del propio contenido.

Organización/ Metodología de trabajo: No contamos con una especialización de cada miembro en cada uno de los aspectos del trabajo. Solemos desarrollar todas las tareas en función de las fuerzas de cada uno de los miembros en cada momento. Finalmente, por afinidades, siempre acaban apareciendo cuestiones que alguno de nosotros prefiere hacer, pero por lo general este sistema nos permite tener, a los tres, un conocimiento global de los aspectos y cuestiones que se están desarrollando. Al ser un proyecto surgido del desconocimiento de cualquier aspecto editorial, también nos permite ir aprendiendo de todos los procesos que construyen un libro.

En cuanto a la metodología, quizás sea de las pocas cosas que hemos definido desde un principio con mayor rigidez, como un punto de partida del propio proyecto. Cada experimento empieza con un tema que surge de nuestros intereses personales en torno al cual queremos investigar o reflexionar. Una vez definido el punto de partida, se establecen unas reglas de juego, unas pautas e hipótesis de partida que son entregadas a cada colaborador o colaboradora para que, en base a ellas -siguiéndolas al pie de la letra o sin hacerles

ningún caso- nos devuelvan una reflexión -en formato texto, audiovisual...-. Al trabajar con libertad absoluta en el formato, nuestro trabajo al recibir las piezas es el de buscar una estructura de publicación que permita adecuarse al contenido y que construya una cierta claridad en el discurso.

Modelo de gestión/financiación: El único modelo de financiación que hemos ido construyendo durante todos estos años ha sido el de la venta -o preventa- de las diferentes publicaciones que hemos ido editando, asegurando que todo el retorno fuese revertido en el siguiente experimento.

Si tuviésemos que definir un modelo tal vez sería el de la autogestión. Una cuestión muy ligada a la precariedad económica que nos ha acompañado desde el inicio, que nos ha hecho ser conscientes de todo el proceso de producción de una publicación -desde su ideación hasta su venta- y entender que sólo encargándonos de todas las partes podíamos asegurar su pervivencia y potenciando ese aspecto para que el retorno y el control sobre cualquier aspecto del producto fuese el mayor posible.

Aprendizajes/Referentes: Cuando comenzamos, existían una serie de referencias, algunas locales y otras más lejanas, que para nosotros eran importantes en relación a la actitud de una publicación. Nos gusta hacer referencia a los tres últimos números de la revista *Obradoiro* (revista del Colegio de Arquitectos de Galicia), que fueron editados por Carlos Quintáns y Carlos Pita, acompañados de Describir, los que lograron articular una serie de contenidos muy singulares que se alejaba de la publicación ortodoxa en todos los sentidos. Ponían además, en conexión, obras de arquitectura construidas a miles de kilómetros con proyectos, textos o producciones locales que, sin embargo, guardaban estrechas similitudes en su actitud. Siempre hemos tenido cerca otros proyectos editoriales como *Resina*, editado por Creus y Carrasco, que también tiene esta condición de puzzle que ha sido tan importante a la hora de ir construyendo nuestro proyecto y que, quizás siendo más evidente o literal en los primeros números, sigue estando presente en los más recientes experimentos.

En cuanto al aprendizaje, Bartlebooth es un proyecto nacido de la precariedad, el amateurismo y la ignorancia absoluta. Como tal, se ha ido aprendiendo de las diferentes experiencias, muchos errores y retos que han ido surgiendo con el tiempo.

Fortalezas del proyecto: Hablando con colaboradores en los diferentes números sobre el proyecto, hacen referencia a la libertad de formato que ofrece. Frente a publicaciones académicas, más rígidas, pensamos que Bartlebooth construye un espacio de límites más difusos que los participantes suelen agradecer. Creemos que articularse en la periferia de la disciplina arquitectónica también puede ser una fortaleza, respecto a la gran mayoría de publicaciones. Intentamos trabajar sobre temas o hilos argumentales comunes a diferentes disciplinas o producciones que nos permitan aproximarnos a autores de diferentes campos y que convivan en un mismo espacio (arquitectxs, artistas, fotógrafxs, filósofxs). Una cuestión curiosa es que, cuando establecemos nuevos puntos de venta en librerías especializadas, no saben en qué sección colocar las publicaciones.

En la presentación del quinto experimento «La Producción», una de las autoras participantes comentaba que su mayor interés fue descubrir los artículos y reflexiones que acompañaban a la suya. Comprobar cómo, partiendo de la misma hipótesis de partida, el tema era para otras personas radicalmente diferente o estaba estrechamente conectado con su discurso. Desde el comienzo entendíamos que eran los discursos múltiples, a veces contrarios y contradictorios, los que más nos interesaban.

En cierto modo, la precariedad en la que lleva inmersa el proyecto desde su nacimiento es la que nos ha permitido, y obligado, a aprender a controlar cada paso necesario para lograr un buen resultado. Lo que nos ha ido dotando de una serie de agencias de las que, al comienzo de este proyecto, carecíamos. Es decir, la autogestión del proyecto y asumir la mayoría de partes del proceso de producción, es la que ha permitido mantener Bartlebooth con vida hasta convertirlo en un sistema económicamente sostenible.

Debilidades del proyecto: La misma precariedad de la que hablábamos antes es, probablemente, también una debilidad. En la actualidad es un proyecto sostenible económicamente, pero sustentado en la auto-precariación de todas las partes que lo hacen posible. Es decir, hasta ahora no habíamos considerado materialmente el capital inmaterial que supone el aporte de cada una de las personas involucradas, pero que nos parece fundamental hacerlo para asegurar la pervivencia, profundidad y rigor de los contenidos. Un aspecto que estamos trabajando para subsanar a través del planteamiento de nuevos modelos o formatos que permitan revertir la situación.

La falta de músculo, al ser sólo tres personas no dedicadas exclusivamente al proyecto, hace que sea difícil abarcar nuevos proyectos y que, conjuntamente con los que hay en marcha, tengamos que medir bien los ritmos e intensidades de trabajo de los diferentes experimentos.

Motivaciones para seguir trabajando: Por un lado, nos motiva saber que las obsesiones que tenemos son compartidas con otras personas. Que el resultado generado con cada número es algo que siempre tiene muy buena acogida y que es algo que atrae a lxs colaboradorxs a involucrarse en él es toda una motivación para seguir trabajando.

Por otro, haber alcanzado una situación donde nos hemos constituido como una comunidad con unos intereses compartidos y alcanzado una cierta estabilidad, nos permite pensar y afrontar nuevas vías paralelas a Bartlebooth que fortalezcan el proyecto.

Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Bartlebooth ha sido desde su inicio un proyecto independiente. Intentamos no externalizar ninguna fase de la producción de los números. Sin embargo, también lo entendemos como una producción colectiva. Casi la totalidad de las publicaciones están formadas por artículos y contenidos de todo tipo aportados por una extensa red de personas colaboradoras, más de 80 a lo largo de los cinco experimentos publicados hasta la fecha.

Los primeros tres números se financiaron con nuestros propios ahorros, junto con el poco retorno que generaban. Cuando, en el cuarto número, dimos un salto al vacío y editamos un libro de 300 páginas, solamente fue posible gracias a una red de mecenas, lectores, amigos, cómplices, que decidieron participar en el proyecto y hacerlo posible. Desde ese momento, creemos que hemos conseguido construir un proyecto sostenible económicamente. Una red que no se limita al aporte económico sino a dar un *feedback* crítico en momentos puntuales, recomendarnos nuevos puntos de venta y ser, en el fondo, parte activa de la deriva de Bartlebooth.

Creemos que la cuestión de establecer redes es esencial en el entendimiento de cualquier proyecto nacido en la precariedad y el amateurismo, como este. A lo largo de estos tres años hemos entrado en contacto con diversos proyectos similares al nuestro, o diferentes, pero con actitudes en común. El evento de presentación del segundo número «La Fiesta» fue precisamente una pequeña fiesta en un espacio creado y gestionado por un colectivo que participaba en la publicación. Hemos realizado varios trabajos risográficos paralelos a las publicaciones dentro de un proyecto de taller/imprenta de otra artista colaboradora habitual de Bartlebooth. Además, fue el lugar de presentación en Madrid del último experimento. Pensamos que la autogestión es precisamente esto, esforzarse en controlar todos los aspectos de la producción y a la vez ser capaz establecer intercambios y alianzas con agentes y proyectos paralelos, tangentes o transversales.



¿Qué es para vosotros editar?

Construir un espacio común de reflexión entre todas las partes involucradas, desde el lector al colaborador, a través de una serie de inquietudes y obsesiones personales pero compartidas. Es poner nuestras ideas u obsesiones recurrentes dentro de un contenido que luego pasa a disposición de personas que son, de alguna forma, similares a nosotros.



CIRCO

Nombre: CIRCO

Localización: Madrid

Año de fundación: 1993

Tipo de entidad jurídica: Cooperativa de pensamientos

Integrantes del equipo: Luis M. Mansilla, Luis Rojo, Emilio Tuñón, y Jesús Vassallo.

Breve descripción del proyecto: CIRCO es una investigación colectiva independiente, organizada y coordinada por CIRCO M.R.T. Coop, cuyo objetivo es la creación de una «cooperativa de pensamientos» donde desarrollar una conversación abierta, sobre la arquitectura y la vida, con el mayor número de investigadores, profesores y arquitectos posibles. CIRCO publica mensualmente, una revista homónima y gratuita, donde se recogen las investigaciones de las diferentes personas que participan en esta cooperativa de pensamientos.

🌐 <http://www.emiliotunon.com/portfolio/000-circo/>

🌐 <http://mansilla-tunon-circo.blogspot.com.es/>

Perfil

Cómo comenzaron: CIRCO inicia su andadura en enero de 1993, tras la disolución del equipo de redacción de la revista *ARQUITECTURA*, constituido, entre otros, por los arquitectos y profesores Francisco Asís Cabrero, Federico Soriano, Fernando Porras, Iñaki Ábalos, Juan Herreros, Ricardo Sánchez Lampreave, Luis M. Mansilla y Emilio Tuñón.

Al finalizar su trabajo en la revista *ARQUITECTURA*, Luis M. Mansilla y Emilio Tuñón, junto con Luis Rojo, decidieron iniciar un nuevo proyecto de investigación que sirviera para establecer una colaboración con otros investigadores, profesores y arquitectos. Así en 1993 fundan una cooperativa de pensamientos denominada *CIRCO Mansilla Rojo y Tuñón coop*, que posteriormente pasó a denominarse CIRCO M.R.T. Coop, integrándose en los últimos cuatro años, tras el fallecimiento de Luis M. Mansilla, Jesús Vassallo, profesor de Rice University, como miembro del consejo de redacción.

Filosofía de trabajo/Política editorial: El objeto principal de CIRCO es la ampliación del *campo de juego* de la investigación en arquitectura, mediante la incorporación crítica de aquellos conceptos, pensamientos y vínculos que permiten enriquecer el discurso teórico y la práctica docente y profesional. En este mundo en continua transformación, CIRCO trata de ampliar el territorio de especulación en el que la reflexión ensayística se abre camino como herramienta alternativa y necesaria.

Organización/ Metodología de trabajo: CIRCO selecciona las investigaciones a publicar mediante un proceso colegiado. Así, todo trabajo propuesto por un autor debe ser analizado y valorado por el consejo de redacción, integrado en la actualidad por Luis Rojo, Emilio Tuñón y Jesús Vassallo. CIRCO se conforma y se edita como un conjunto de investigaciones personales recogidas en forma de ensayos cortos, que se comparten con todos los participantes de la cadena de cristal. Veinticuatro CIRCOS configuran una serie. En los últimos veintitrés años se han publicado nueve series de CIRCO, así como otras series derivadas de CIRCO, como *INJERTOS*, *CIRKUS*, *ZIRKUS*, *CIRQUE*, *FORO*, etc. Aunque al principio de la edición de CIRCO solo se editaba y remitía unos cien ejemplares, ante la masiva solicitud de suscriptores, en marzo de 1993 la edición alcanzó los quinientos ejemplares de cada número, que se envían a personas de diferentes países en todo el mundo.

Modelo de gestión/financiación: *CIRCO* es una publicación gratuita, que está financiada directamente por Mansilla y Tuñón Arquitectos.

Aprendizajes/Referentes: El aprendizaje de *CIRCO* habría que buscarlo en la experiencia de edición en el entorno de la asociación *Prensa Marginal Madrileña PREMAMA* (1976-1978). El referente conceptual más directo de *CIRCO* es, sin duda, la *Revista Técnica* (1988-1989) de Josep Quetglas. Sin embargo sería necesario hablar de otros referentes de *CIRCO*, como son las pequeñas revistas independientes de arquitectura publicadas por diferentes colectivos en los años sesenta y setenta y recogidas posteriormente en la exposición *Clip/Stamp/Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X – 197X*, organizada por Beatriz Colomina en 2006.

Fortalezas del proyecto: *CIRCO* toma partido por una forma de hablar sobre la arquitectura en la que conviven simultáneamente la re-descripción personal y las aproximaciones sucesivas por medio del ensayo. O lo que es lo mismo, *CIRCO* toma partido por la confrontación entre las obsesiones privadas y las necesidades públicas como método de análisis y conocimiento. A lo largo de los últimos veintitrés años, *CIRCO* M.R.T. Coop, como tal cooperativa de pensamientos, ha llegado a construir, por sí misma, un entorno donde diferentes investigaciones, proyectos y tesis doctorales han iniciado su andadura, constituyendo una fuente de referencia para diversos trabajos de investigación y dando soporte conceptual a la práctica docente y profesional de profesores y arquitectos.

Debilidades del proyecto: A pesar de su condición poliédrica, *CIRCO* no trata de poner en duda el valor, ni la utilidad, de las reflexiones disciplinares y sistemáticas, sin embargo, hay que decir que *CIRCO* se inscribe en un entorno en el que contraponer el concepto de libertad al de orden. Desde esta libertad de intereses, *CIRCO* lo que busca es ampliar los límites de la disciplina para establecer contacto con una realidad compleja, y abierta, poniendo de manifiesto el deseo de acercar la arquitectura a la vida.

Motivaciones para seguir trabajando: Las diferentes investigaciones publicadas en *CIRCO* dibujan un mapa de preocupaciones de los diferentes arquitectos que participan en la cadena, y en su diversidad, construyen un retrato vivo de obsesiones privadas y de intereses compartidos sobre las que trabajar en esa oscilación permanente entre ideas y cosas que es la práctica de la arquitectura. Y aunque todas y cada una de las investigaciones personales recogidas en *CIRCO* tienen un valor individual, lo importante de *CIRCO* es la condición colectiva y relacional de todas ellas, entendidas como un conjunto complejo y diverso.

164

Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Desde 1996, *CIRCO* forma parte de la *Web Architectural Magazine WAM* de Felix Arranz y Pep Quetglas.

CIRCO es la única representación española en la exposición en la exposición *THE OTHER ARCHITECT* organizada por el Canadian Center for Architecture de Montreal, y que está siendo expuesta en multitud de Escuelas de Arquitectura y otras instituciones.

Colaboradores de *CIRCO* (1993-2017):

Ángela García de Paredes (*CIRCO* 1993.04), Sol Madrideojos y Juan Carlos Sancho Osinaga (*CIRCO* 1993.06), Alberto Campo Baeza (*CIRCO* 1993.07), Stan Allen (*CIRCO* 1993.08), Iñaki Ábalos y Juan Herreros (*CIRCO* 1993.09), Antón Capitel (*CIRCO* 1994.11), Carles Muro (*CIRCO* 1994.13), Álvaro Soto (*CIRCO* 1994.14), Josep Quetglas (*CIRCO* 1994.15), Juan Ignacio Mera (*CIRCO* 1994.16), Gabriel Ruiz Cabrero (*CIRCO* 1994.17), Pedro Feduchi (*CIRCO* 1994.19), Carlos Arroyo (*CIRCO* 1994.20), José Luis Aranguren (*CIRCO* 1994.21), Juan Casariego (*CIRCO* 1994.22), Javier Arnaldo (*CIRCO* 1995.23), Rafael Moneo (*CIRCO* 1995.24), Juan Navarro Baldeweg (*CIRCO* 1995.25), José Manuel López-Peláez (*CIRCO* 1995.26), Luis Fernández Galiano (*CIRCO* 1995.28), Javier Vellés (*CIRCO* 1995.29), Alberto Campo Baeza (*CIRCO* 1996.30), José María Romero (*CIRCO* 1996.32), Carles Muro (*CIRCO* 1996.33), Greg Lynn (*CIRCO* 1996.34), Gabriel Ruiz Cabrero (*CIRCO* 1996.35), Sergio de Miguel (*CIRCO* 1996.36), Aldo van Eyck (*CIRCO* 1996.37), Antón Capitel (*CIRCO* 1996.37), Antonio Juárez (*CIRCO* 1996.39), José Manuel López-Peláez (*CIRCO* 1997.40), Blanca Lleó (*CIRCO* 1997.41), Julio Cano Lasso (*CIRCO* 1997.42), Ton Salvadó (*CIRCO* 1997.43), Juan Manuel Fernández Alonso (*CIRCO* 1997.44), Álvaro Soto Aguirre (*CIRCO* 1997.45), Christopher Emsden (*CIRCO* 1997.46), Greg Lynn (*CIRCO* 1997.47), Rafael Moneo (*CIRCO* 1997.48), Antón Capitel (*CIRCO* 1998.49), Alejandro Zaera y Farshid Moussavi (*CIRCO* 1998.50), Javier Aguilera (*CIRCO* 1998.51), Beatriz Colomina (*CIRCO* 1998.53), Jaime Coll

(*CIRCO* 1998.54), José Ignacio Linazasoro (*CIRCO* 1998.55), Carmen Fiol i Costa (*CIRCO* 1998.56), José Antonio Cortés (*CIRCO* 1998.57), Federico Soriano (*CIRCO* 1998.57 b), Stan Allen (*CIRCO* 1998.59), Huges Desalle y Le Corbusier (*CIRCO* 1998.61), Jose Juan Barba (*CIRCO* 1999.61), Gabriel Ruiz Cabrero (*CIRCO* 1999.63), Rocío Martín Ruiz-Jarabo (*CIRCO* 1999.64), Amanda Schachter (*CIRCO* 1999.65), Van Doesburg, Arp, Spengemann y Tzara (*CIRCO* 1999.67), Marcel Duchamp (*CIRCO* 1999.68), Jorge Gorostiza (*CIRCO* 1999.69), Juan Mera (*CIRCO* 1999.70a), Juan Mera (*CIRCO* 1999.70b), Charles Poisay (*CIRCO* 1999.71), Juan Antonio Cortés (*CIRCO* 1999.72), John Berger (*CIRCO* 2000.73), Luis Martínez Santa-María (*CIRCO* 2000.74), Carlos Arroyo (*CIRCO* 2000.75), Sergio de Miguel (*CIRCO* 2000.76), Simona Pierini (*CIRCO* 2000.77), Jaime Sarmiento (*CIRCO* 2000.78), María Teresa Muñoz (*CIRCO* 2000.80), Antón Capitel (*CIRCO* 2000.81), Juan Mera (*CIRCO* 2000.62), Daniel Zarza (*CIRCO* 2000.83), Jorge Gorostiza (*CIRCO* 2000.84), Rocío Martín Ruiz-Jarabo (*CIRCO* 2001.85), Juan Antonio Cortés (*CIRCO* 2001.788), Carlos Ferrater (*CIRCO* 2001.89), Luis Gil Pita (*CIRCO* 2001.90), Josep Quetglas (*CIRCO* 2001.91), Encyclopédie des Nuisances (*CIRCO* 2001.92), Carlos Martí Aris (*CIRCO* 2001.93), Ruggero Pierantoni (*CIRCO* 2002.94), Elisabeth Cardenas y Ricardo Devesa (*CIRCO* 2002.95), Carles Muro (*CIRCO* 2002.97), Jacobo García Germán (*CIRCO* 2002.98), Antonio Puerta (*CIRCO* 2002.100), Nacho Fernández Torres, Curro González de Canales y Ángel Martínez García-Posada (*CIRCO* 2002.101), Lenin (*CIRCO* 2002.102), José Luis Esteban Penelas (*CIRCO* 2002.103), Josep Quetglas (*CIRCO* 2002.104), John Hejduk (*CIRCO* 2002.105), Cesar Jiménez de Tejada y María Hurtado de Mendoza (*CIRCO* 2002.106), Gran Jefe Seattle (*CIRCO* 2003.107), Pedro Puertas Herrera (*CIRCO* 2003.108), Simona Pierini (*CIRCO* 2003.110), Rocío Martín Ruiz-Jarabo (*CIRCO* 2003.112), Curro González de Canales (*CIRCO* 2003.113), Carlos Cachón (*CIRCO* 2003.114), Concha Roa (*CIRCO* 2003.115), Elías Torres (*CIRCO* 2003.116), James Turrell (*CIRCO* 2004.117), Mario Onaindía (*CIRCO* 2004.119), Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda (*CIRCO* 2004.121), Guadalupe Piñera y Jesús Irisarri (*CIRCO* 2004.122), Juan Herreros y Antoni Muntadas (*CIRCO* 2004.123), Víctor Navarro (*CIRCO* 2004.1214), Bruno Latour (*CIRCO* 2004.125), Juan Ruescas (*CIRCO* 2004.126), Iñaki Ábalos (*CIRCO* 2005.128), María Teresa Muñoz (*CIRCO* 2005.129), Bárbara da Silva (*CIRCO* 2005.130), Manuel Aires Mateus, Francisco Aires Mateus, Valentino Capelo de Sousa (*CIRCO* 2005.131), Roberto González García (*CIRCO* 2005.133), Jana Leo (*CIRCO* 2005.134), Eduardo Serrano (*CIRCO* 2006.135), Jaime Sarmiento (*CIRCO* 2006.136), María Teresa Muñoz (*CIRCO* 2006.137), José Juan Barba (*CIRCO* 2006.138), Sergio López-Piñeiro Pérez (*CIRCO* 2006.139), Enrique Walker (*CIRCO* 2007.140), Enrique Walker (*CIRCO* 2007.141), Gustavo Martín Garzo (*CIRCO* 2007.143), Álvaro Soto Aguirre (*CIRCO* 2007.143), Robert Somol y Sarah Whiting (*CIRCO* 2008.145), Observatorio Metropolitano de Madrid (*CIRCO* 2008.146), Yasmin D. Bovis (*CIRCO* 2008.147), Rafael Moneo (*CIRCO* 2008.148), Javier Vellés (*CIRCO* 2008.149), José Antonio de Ory (*CIRCO* 2008.151), Jesús Vassallo (*CIRCO* 2009.152), Javier Fernández Contreras (*CIRCO* 2009.153), Miguel Ángel Alonso del Val (*CIRCO* 2009.154), Zuloark (*CIRCO* 2009.156), Iñaki Ábalos (*CIRCO* 2009.157), María Teresa Muñoz (*CIRCO* 2009.158), Ferrán Ventura Blanch (*CIRCO* 2009.159), Steven M. Lauritano (*CIRCO* 2010.160), Mara Sánchez Llorens (*CIRCO* 2010.161), Rem Koolhaas (*CIRCO* 2010.162), Pep Avilés (*CIRCO* 2010.163), Rafael Guridi (*CIRCO* 2010.164), Jacobo García Germán (*CIRCO* 2010.165), Arabella Masson y Csaba Tarsoly (*CIRCO* 2010.166), Luis Burriel Bielza (*CIRCO* 2010.167), Manuel Gallego Jorreto (*CIRCO* 2010.168), Hans Ulrich Obrist y Pilar Pinchart (*CIRCO* 2011.170), Carlos García González (*CIRCO* 2011.171), Luis Játiva (*CIRCO* 2011.172), Ángel Martínez García-Posada (*CIRCO* 2011.173), Antonio Ruiz Barbarín (*CIRCO* 2011.174), María Teresa Muñoz (*CIRCO* 2011.175), Luis Gil Guinea (*CIRCO* 2012.177), Fernando Quesada (*CIRCO* 2012.179), Marina Otero Verzier (*CIRCO* 2012.180), Juan Navarro Baldeweg (*CIRCO* 2012.181), Orsina Simona Pierini (*CIRCO* 2012.182), Mauricio Pezo (*CIRCO* 2013.183), Mara Sánchez Llorens y Fernando Rodríguez Ramírez (*CIRCO* 2013.184), María Teresa Muñoz (*CIRCO* 2013.185), Ignacio Gómez Galán (*CIRCO* 2013.186), María José de Blas y Rubén Picado (*CIRCO* 2013.187), Sebastián Mejía y Edgar Mazo (*CIRCO* 2013.188), Pablo López Martín (*CIRCO* 2013.189), Miguel Mesa (*CIRCO* 2013.190), Antonio Cobo (*CIRCO* 2013.191), Carlos Bedoya Ikeda (*CIRCO* 2013.192), Felipe Mesa y Federico Mesa (*CIRCO* 2013.193), Fernando Quesada (*CIRCO* 2014.195), Luis Martínez Santamaría (*CIRCO* 2014.196), Adamo y Faiden (*CIRCO* 2014.197), Carlos Solé Bravo (*CIRCO* 2014.198), Juan Luis Trillo de Leyva (*CIRCO* 2014.199), Smijlan Radic (*CIRCO* 2014.200), Jacobo García Germán y Juan Navarro Baldeweg (*CIRCO* 2014.201), Mónica Rivera y Emiliano López (*CIRCO* 2015.202), Wilfried Wang (*CIRCO* 2015.203), Aurora Fernández (*CIRCO* 2015.204), Javier Escalonilla (*CIRCO* 2015.205), María Teresa Muñoz (*CIRCO* 2015.206), Lluis Juan (*CIRCO* 2015.207), Maria Auxiliadora Gálvez (*CIRCO* 2015.209), Carlos Jiménez (*CIRCO* 2015.210), Alberto Campo Baeza (*CIRCO* 2015.211), Jennifer Burris (*CIRCO* 2016.212), Francisco Jarauta (*CIRCO* 2016.212), Pedro Alfonso y Hugo Palmarola (*CIRCO* 2016.214), Matilde Peralta (2016.2016), Pedro Iglesias (2016.2017), Arabella Masson (*CIRCO* 2016.219), Carlos Brage (2016.220), Ignacio Serna (2016.221), Supersudaca (2016.222), Maite Muñoz (2016.223).

¿Qué es para vosotros editar?

Para *CIRCO*, editar es establecer «una conversación en voz baja, un espacio para la razón menor», impregnada del pensamiento pragmatista de Richard Rorty, expresado en su conocido libro *Contingency, Irony and Solidarity*, publicado en 1989. De este modo, *CIRCO* ha tratado de construir, a lo largo de los años, una suerte de *humanismo provisional privado*, que surge de comprender que las circunstancias particulares están trazadas como punto de partida de un camino presidido por un *pensamiento por ensayos* y que toma la forma de una *conversación*. Una conversación que puede ser entendida como un deambular por el interminable ensayo de ideas y formas, y que es la base de nuestra actividad como investigadores, como profesores y como arquitectos. El modelo de la *conversación*, inscrito en *CIRCO* como método y marco de trabajo, es una forma creativa que toma las cosas al pie de la letra, para hacer evidente las fricciones entre objetos e ideas. Desde este punto de vista, *CIRCO* no se diferencia de otra investigación cualquiera, pues el esfuerzo está en encontrar el modo en que las cosas vienen expresadas, entendiendo que la investigación de la arquitectura se esconde en el camino entre las ideas y el modo en que estas se expresan. Así, la investigación en arquitectura en *CIRCO* se organiza como un proceso de oscilación continua entre una descomposición sistemática de la realidad y una hipotética recomposición de la misma. Y es por esto que, cuando hablamos de *CIRCO*, no nos interesa hablar de temas sino de acuerdos y desacuerdos, de continuidades y discontinuidades, entre ideas y cosas, entre el pensamiento y la realidad.



dpr- barcelona

Nombre: dpr-barcelona

Localización: Barcelona

Año de fundación: 2009

Tipo de entidad jurídica: Profesionales autónomos

Integrantes del equipo: Ethel Baraona Pohl y César Reyes Nájera

Breve descripción del proyecto: dpr-barcelona es una práctica arquitectónica dedicada a la investigación, comisariado y publicación de contenidos sobre arquitectura y ciudad. Su línea de investigación explora las intersecciones de la disciplina con temas sociales, políticos, filosóficos y tecnológicos.

-  <http://www.dpr-barcelona.com/>
-  <https://www.facebook.com/dprbarcelona/>
-  https://twitter.com/dpr_barcelona/
-  https://www.instagram.com/dpr_barcelona/

Perfil

Cómo comenzaron: Los primeros trabajos en el mundo editorial los realizamos editando contenidos para diferentes publicaciones y editoriales.

Como editorial independiente, nuestra primera publicación es un libro *on-line* que exploraba ya las posibilidades de la geolocalización para mostrar los proyectos en su contexto. Lo movía también un claro interés por experimentar formatos abiertos y nuevas formas de distribución de contenidos en arquitectura.

Filosofía de trabajo/Política editorial: Nos interesa publicar libros comprometidos. Que cuestionen la manera en que hemos sido «entrenados» y el sistema que condiciona la manera en que se desarrolla nuestra profesión.

Organización/ Metodología de trabajo: Funcionamos como profesionales autónomos apoyados por una serie de colaboradores externos (editores, traductores, correctores, diseñadores, ilustradores y fotógrafos) con quienes trabajamos asignando trabajos según el proyecto de publicación. Con algunas variantes cada publicación sigue el siguiente esquema:

- Discusión con los autores, equipos o instituciones.
- Definición conjunta de contenidos y estructura del libro.
- Definición del formato de publicación: libro impreso, digital, multiplataforma.
- Búsqueda y aplicación a líneas de apoyo para la publicación. Si el proyecto requiere apoyo económico externo, trabajamos conjuntamente en la postulación a becas relacionadas con la temática.
- Definición de los canales de difusión.
- Edición, traducción, corrección
- Producción del libro: Diseño, impresión y encuadernación. Programación en el caso de libros digitales y proyectos

multiplataforma.

-Distribución y promoción.

-Gestión y reportes a los autores.

Modelo de gestión/financiación: Trabajamos con tres formas de financiación de los proyectos:

- Encargos institucionales o particulares.
- Subvenciones para la producción, traducción y edición.
- Proyectos propios.

Los ingresos por ventas se distribuyen en royalties para los autores y fondo para ediciones propuestas desde dentro de la editorial.

Aprendizajes/Referentes: El trabajo distribuido en red / Nuestros contactos y colaboradores en red.

Fortalezas del proyecto: La capacidad de funcionar como nodo conector entre otras practicas. Esto genera una creciente red de relaciones entre amigos y potenciales colaboradores. Remarcamos la importancia de la calidad sobre la cantidad de las interacciones y la relevancia de la interacción más que la trayectoria individual.

Debilidades del proyecto: Un equipo pequeño y recursos limitados para los proyectos. El porcentaje sobre ventas y retorno de la inversión en proyectos propios.

Motivaciones para seguir trabajando: Pasión por los libros y espíritu crítico.

Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

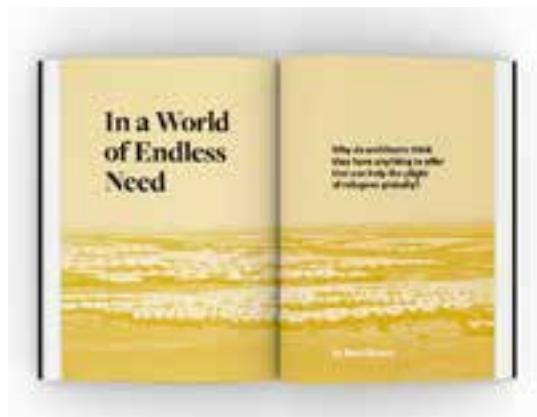
dpr-barcelona es miembro de Future Architecture platform, una red europea de 18 instituciones y agentes culturales que tienen como objetivo de apoyo a prácticas arquitectónicas emergentes a través de eventos, talleres, seminarios y publicaciones que potencien la relación entre estas prácticas y las ciudades que forman la plataforma. Mas info: futurearchitectureplatform.org

Formamos parte del consejo asesor editorial de Archis Volume, MASContext. Y hemos estado vinculados a la Junta de ArquinFAD, la Asociación de Arquitectura e Interiorismo del FAD.

Nuestro fondo digital forma parte de Library Stack una plataforma de distribución de libros digitales de diseño contemporáneo, crítica cultural, estudio de los media, arquitectura y filosofía. La plataforma sigue el standard Open Archive y esta dirigida a bibliotecas académicas norteamericanas. Más info: librarystack.org/publisher/dpr-barcelona/

¿Qué es para vosotros editar?

Una selección crítica de contenidos, con una estructura narrativa y un posicionamiento cultural y político. Y es sobre todo pasión por leer como forma de vida.



"BOOKS ARE LOUDER THAN BOMBS"



Ediciones Asimétricas

-  <https://edicionesasimetricas.com/>
-  <https://www.facebook.com/Asimetricas/>
-  https://twitter.com/e_Asimetricas/
-  <https://www.instagram.com/edicionesasimetricas/>



169

Nombre: Ediciones Asimétricas

Localización: Madrid

Año de fundación: 2007

Tipo de entidad jurídica: SL

Integrantes del equipo: Juan García Millán, María Fernández y David Corominas

Breve descripción del proyecto: Ediciones Asimétricas es una editorial madrileña independiente centrada en arquitectura, arte, fotografía, crítica y ensayo. La aproximación a estos campos heterogéneos pero unidos por el común denominador de la creación de cultura material se aborda desde una doble perspectiva capaz de generar múltiples miradas: por un lado, la publicación de la obra de arquitectos, fotógrafos y artistas, ya sean consagrados o emergentes; por otro lado, el análisis teórico desde el ensayo, la crítica y la historia del arte.

Perfil

Cómo comenzaron: La dirección, producción y gestión de la revista *Arquitectura*, publicada por el COAM, fue nuestro primer acercamiento al mundo editorial. Estuvimos al frente de *Arquitectura* desde 2000 a 2008, un total de ocho años, ganando dos veces el concurso que convocaba el COAM. Aprovechando esta vinculación, Fernando Chueca Goitia, entonces decano del Colegio, nos encargó en 2002 diseñar y producir un libro-catálogo sobre el ciclo de exposiciones "Obra reciente. Ciclo 2000-2002", que obtuvo cierto reconocimiento y algún premio. A partir de esas experiencias decidimos crear un sello editorial independiente con vocación de calidad y permanencia.

Filosofía de trabajo/Política editorial: Como apuntaba en la descripción, básicamente desarrollamos dos aproximaciones complementarias a nuestros temas de interés, que de manera simplificada podemos denominar la obra y el pensamiento. Con «la obra» nos referimos a la publicación de imágenes de trabajos de fotógrafos, arquitectos, artistas plásticos, ilustradores, diseñadores y otros creadores gráficos. Con «el pensamiento» aludimos a la publicación de reflexiones sobre las obras –o sobre creadores, movimientos, contextos, etc, escritas por autores de reconocida solvencia intelectual. Aquí también caben muchas perspectivas distintas: crítica, investigación, historiografía, ensayo...

Para alcanzar metas tan dispares hemos lanzado varias líneas editoriales, algunas con formato repetido y reconocible (una colección convencional) y otras abiertas y variables, ajustadas al contenido concreto. Trabajamos mano a mano con los autores, especialmente en el caso de la publicación de obras, con el objetivo de conseguir la máxima coherencia entre contenido y continente, convencidos de que se puede lograr una paternidad compartida, responsable y consciente, entre autor y editor.

Organización/Metodología de trabajo: La organización y metodología del trabajo son poco uniformes, nos adaptamos a las necesidades de cada libro. Algunos se realizan en un plazo razonable pero otros son de lenta y decantada concepción, diseño y producción. Además, nos encontramos en un mundo editorial en plena transformación y para sobrevivir no hay más remedio que evolucionar. Puede que una fórmula exitosa ayer no valga mañana. Y queda un último factor: cada día probamos una solución diferente, cada día ajustamos un detalle, cada día aprendemos algo nuevo. En este sentido, la flexibilidad es nuestra herramienta.

Modelo de gestión/financiación: El mercado editorial español está experimentando una crisis por exceso de oferta y falta de demanda: abundan los autores, las editoriales y los libros; los lectores escasean. El cambio en los hábitos de lectura con la implantación de Internet y el libro electrónico no facilita las cosas. Así pues, es imprescindible acudir a fuentes de financiación que complementen los ingresos por ventas de ejemplares.

Dicho esto, solemos financiar casi todas nuestros libros con fondos propios y acudimos a diferentes fórmulas de financiación para el resto: coediciones con universidades y otras instituciones culturales, solicitud de ayudas a la edición del ministerio y campañas de micromecenazgo. Ocasionalmente ofrecemos servicios editoriales a particulares, empresas e instituciones sin incluir la publicación bajo nuestro sello.

Aprendizajes/Referentes: Nuestro aprendizaje ha sido bastante heterodoxo ya que procedemos del campo de la arquitectura, no de las artes gráficas ni de la industria cultural o del entorno empresarial. Lo nuestro ha sido fruto de la emprendeduría entusiasta. Algunos de nuestros referentes son la editorial GG, evidentemente, cuya labor de publicación de libros de arquitectura y diseño ha tenido un enorme mérito; la editorial Pre-textos, por la altísima calidad de su catálogo y la elegancia de su sobrio diseño; Letteraventidue, editorial italiana fresca, ágil y rigurosa; AA Publications, por su apuesta por el diseño del libro como objeto...

Fortalezas del proyecto:

- Catálogo de libros de fondo
- Autores de prestigio
- Premios recibidos
- Reputación del sello editorial



Debilidades del proyecto:

Escasa distribución internacional
 Bajas ventas
 Dificultad de financiación
 Gestión empresarial manifiestamente mejorable

Motivaciones para seguir trabajando: Nuestra acaso desmesurada aspiración es consolidar un sello que pueda llegar a ser una referencia en el panorama editorial español y latinoamericano de principios del siglo XXI, creando un catálogo coherente y ordenado de libros pertinentes (diríamos necesarios), con interés en los contenidos y calidad en la edición, el diseño y la producción. Libros, además, reconocibles por su personalidad propia.

Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Hemos desarrollado un sistema de redes sociales (Facebook, Tweeter, Instagram, listado de suscriptores de newsletter...), que nos mantiene en contacto directo e interactivo con nuestros seguidores y colaboradores.

Estamos abiertos a cualquier tipo de colaboración, en cualquiera de las diversas facetas del trabajo editorial: edición, diseño, producción, financiación, distribución...

Algunas de nuestras publicaciones han sido realizadas en coedición con diferentes universidades, entre las que se cuentan la Universidad Politécnica de Madrid, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Alcalá de Henares, la Universidad San Pablo-CEU, la Universidad Europea de Madrid, el Politécnico de Milán y la Universidad de Florencia, e instituciones como CentroCentro de Madrid y la Subdirección General de Bellas Artes de la Comunidad de Madrid.

En este sentido, merece la pena destacar también nuestra labor de apoyo activo a la enseñanza mediante la firma de diferentes Convenios de Cooperación Educativa para ofrecer periodos de prácticas académicas externas de formación a alumnos universitarios. Los estudiantes becados colaboran con nosotros durante semanas o meses y aprenden de primera mano la complejidad del trabajo editorial practicando tareas básicas de diseño, maquetación y edición.

¿Qué es para vosotros editar?

Editar es asumir la responsabilidad de hacer lo mejor posible (en las modestísimas dimensiones de cada caso editorial) un trabajo que se suma a un conjunto de enorme repercusión social.

Editar es una manera de intervenir en la cultura, a modo de directores de una pequeña orquesta de cámara compuesta por instrumentos con distintos timbres.

Editar es investigar un tema, un autor, un período, un modo, una recepción crítica...
 Editar es una tarea muy compleja, que empieza por la creación de un concepto editorial, sigue con la propuesta de un lenguaje visual en paralelo al desarrollo de un proyecto de producción de un objeto material, y acaba con la difusión, tanto intelectual como logística, de unos contenidos y su soporte físico.

Editar es colaborar con mucha gente imprescindible para que el libro tenga la máxima calidad y coordinar sus tareas: autores, diseñadores, maquetistas, correctores, editores, fabricantes de papel, impresores, encuadernadores, distribuidores, libreros, lectores, medios de comunicación. A veces hacen falta, además, traductores, prologuistas, coordinadores, agentes, críticos, abogados...

Editar es también mantenerse en la sombra, pues el mejor trabajo de edición es precisamente el que minimiza el ruido del medio de transmisión para eliminar la distancia entre autor y lector.

Editar es, en definitiva, una fascinante aventura personal.



Engawa

Nombre: Engawa

Localización: Barcelona – Granada – Madrid...

Año de fundación: 2009

Tipo de entidad jurídica: no hay...es un conjunto de amigos

Integrantes del equipo: Actualmente: Rubén Páez, Pedro Puertas, Javier de las Heras, María Pancorbo, Alberto Twose, Pablo Twose. Además la ayudaron a fundar: Carlos Vilar, Toño Aller y Miguel Hernández

 <http://www.engawa.es/>

 <https://twitter.com/revistaengawa/>

Breve descripción del proyecto: La revista toma el amable nombre del espacio japonés a medio camino entre el interior y el exterior. Amable porque como lugar de transición sugiere cosas como acogida e invitación o, también a la inversa, proyección y apertura. Cada número es un nuevo experimento que nace de la imagen de su portada como hilo conductor. Esta acción, en sí misma, evita hablar de lo que todos hablan y permite el azar de una conversación. La imagen evoca múltiples significados, tantos como miradas. Imágenes que nos dicen más de lo que nos muestran, imágenes que estimulan el pensamiento, nos activan la imaginación, nos sugieren, insinúan o nos plantean preguntas, enigmas o suposiciones, imágenes que incitan a la participación emotiva. A partir de ahí los artículos se bifurcan, se entretrejen o simplemente se yuxtaponen formando un tapiz al que todos están invitados a leer, opinar y colaborar. Engawa está formado por un conjunto de desconocidos, amigos invisibles, localizados en diferentes puntos del planeta que sienten la necesidad de escribir.



Members of the Seattle Tubing Society in full float. Seattle, Washington. 1953. Autor fotografía: Burt Glinn

Esta imagen la utilizamos en la web para ilustrar a los autores de los diferentes números de la revista. Nos identificamos con el espíritu de aquellos que pertenecen o pertenecieron a esta sociedad.

172

Perfil

Cómo comenzaron: La idea nació como continuación de un ciclo de conferencias impulsado por Rubén Páez llamado «primeres passes» que reunía a un grupo de amigos y conocidos para hablar de sus inicios en la profesión. Al acabar el ciclo se buscó una forma de continuidad aunque no tuviera relación directa con las conferencias y de ahí nació el proyecto editorial de Engawa. En sus inicios era una plataforma para hablar y estar en contacto y compartir.

Filosofía de trabajo/Política editorial:

FILOSOFÍA:

Engawa busca un enfoque abierto de la crítica arquitectónica. Fuera de cualquier paraguas institucional o académico. Para ello se trabajó mucho con la figura del «azar» como elemento vertebrador del proyecto. La imagen de portada como punto de partida nos permite dar el tiro de salida, pero no el resultado final, así cada número es un experimento distinto al anterior.

Al no ser en estricto sentido una revista académica nos abrimos a otras opciones de «contar» la arquitectura, desde la imagen, el dibujo, el comic, la poesía, la fotografía y un largo etc...

PAPEL:

Por otro lado nos apoyamos en la red como plataforma pero no olvidamos que todos nuestros esfuerzos siempre se han

dirigido hacia un objeto físico. El papel como trabajo artesanal quiere demostrar la prevalencia de lo físico y el amor residual de la palabra impresa en nuestros días, como antídoto a la rapidez de la era digital. Cada instante que uno pasa delante del papel es un instante que conseguimos arañar al paso del tiempo. Leer una revista impresa supone una sensación irremplazable, una sensación que no es ajena al formato, a la tipografía, a todo aquello a lo que Engawa quiere dar oportunidad de satisfacer. La impresión de Engawa corre a cargo del lector, una forma de hacer participar en el proceso artesanal de creación de la revista. Cada uno, en su intimidad reproduce con sus propios medios aquello que con posterioridad leerá, comentará o rebatirá. Engawa se edita trimestralmente y su promoción es la difusión de boca en boca.

Organización/ Metodología de trabajo: Al inicio cada integrante de Engawa debía escoger la portada del número del que era responsable, después dimos paso a que esta elección la hiciera un invitado externo. Esta es actualmente la opción que seguimos.

Esto nos permite por una parte continuar con la idea abierta que nos permite la portada y al mismo tiempo contar con figuras a las que admiramos. En esta etapa hemos contado con la colaboración de Josep Llinàs, Pep Quetglas, Héctor

Fernández Elorza, el fotógrafo Adrià Goula, el uruguayo Marcelo Danza, Sou Fujimoto, el director de cine Sergi Pérez o bien a la compañía de Teatro Colectivo Señor Serrano.

La convocatoria es abierta con el único requisito de cumplir con unas breves «instrucciones» a seguir.

El trabajo editorial es el de seleccionar los artículos que se publicarán así como buscar un posible relato oculto al ordenar las propuestas y al escribir la editorial.

Modelo de gestión/financiación: El tiempo que se dedica es totalmente altruista y de forma paralela al ejercicio profesional de todos los integrantes. De esta forma tenemos una libertad que entendemos como valiosa al no tener que rendir cuentas más allá de nuestra voluntad. Actualmente se están explorando mecanismos de venta desde la autoedición que permite internet hasta quizás dedicar algún número recopilatorio que pueda seguir una línea editorial más convencional.

Aprendizajes/Referentes: A todos se nos vino a la cabeza la referencia de Circo publicada por Mansilla y Tuñón y Luis Rojo. Además de su contenido nos guió también el recuerdo de recibir un sobre a casa con su contenido. Quizás este sea el referente compartido de los editores, pero luego cada uno aportó un número mayor de visiones que abarcan desde la cultura del fanzine, del cine, etc...

Fortalezas del proyecto:

Independencia y libertad del contenido publicado
Autoedición y simplicidad del formato de la revista
Entender cada número como un nuevo experimento
Facilidad de descarga e impresión de la revista
Control máximo de los artículos
Relación próxima con los colaboradores y participantes

Debilidades del proyecto:

La dificultad de conseguir el tiempo necesario para editar y lanzar cada número
Recursos mínimos

Motivaciones para seguir trabajando:

Poder garantizar la publicación de 4 números al año
No existen muchas revistas donde el contenido se conforme de forma tan participativa
Las invitaciones a enseñar la revista en debates
La emoción que representa cada número publicado

Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Las colaboraciones se producen en cada número des del momento que engawa está planteada como una revista hecha a partir de éstas. En cierto modo se ha creado una red de participantes asiduos, que escriben artículos en cada uno de los números propuestos...

¿Qué es para vosotros editar?

Quizás sea una palabra demasiado seria para nosotros. Editar para nosotros podría asemejarse al trabajo artesanal que pueda tener un pequeño agricultor y su producción. Sembramos una semilla en forma de imagen, recolectamos unos artículos, los leemos, y tejemos un tapiz al que todos están invitados a leer, opinar y colaborar. Un tapiz único y nuevo en forma de revista.



Fisuras de la Cultura Contemporánea

Nombre: Fisuras de la Cultura Contemporánea

Localización: Madrid

Año de fundación: 1995

Tipo de entidad jurídica: --

Integrantes del equipo: Federico Soriano, Dolores Palacios, directores. Carolina Cabello, Pedro Pitarch, redacción actual. Colaboradores e investigadores específicos en cada número.

174

Breve descripción del proyecto: Fisuras comenzó en 1995 como una revista de publicación aperiódica, sin ánimo de lucro, sobre arquitectura y cultura contemporánea. Su orientación principal es el ámbito universitario y los medios teóricos y críticos de la vanguardia arquitectónica y cultural. La revista bilingüe, publicada en Madrid, con una tirada de 800 ejemplares, distribuyéndose en España. Europa y América, se amplió a un conjunto de actividades editoriales más amplias, libros, exposiciones, etc, que se han acogido bajo el sello Exjertos.

Su objetivo es establecer el mayor número de preguntas, en lugar de buscar y publicar las respuestas. Los asuntos no son temáticos, pero siguen los trazados aéreos del pensamiento; una cosa lleva a otra, con interferencias y resonancias que iniciar sus propios caminos y que eventualmente pueden venir juntos o no.

🌐 <http://www.federicosoriano.com/fisuras/>



Perfil

Cómo comenzaron: Aprendimos a editar desde la revista Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, desde los diversos puestos que comenzaron por el diseño en el año 1988 hasta la dirección de la misma desde 1991 al 1993. A partir de ahí decidimos lanzar un proyecto independiente.

Filosofía de trabajo/Política editorial: Se mantienen dos líneas de trabajo. La revista Fisuras se dedica a investigar en cada número un tema de proyección arquitectónica nuevo, normalmente sobre líneas de trabajo tanto profesional como académica, con escaso conocimiento inicial pero que quieren ser trayectorias comunes futuras. La línea Exjertos se dedica a publicar propuestas independientes, promovidas por la editorial o por sus propios autores, que van desde narraciones arquitectónicas autobiográficas, publicación de facsímiles, monografías paralelas o proyectos editoriales autónomos. El proyecto ha ido asumiendo una investigación sobre la capacidad y técnicas de impresión ligadas a los contenidos de cada número.

Organización/Metodología de trabajo: La actividad editorial se maneja como un proyecto de investigación con una gestión productiva idéntica al de un proyecto de arquitectura en un estudio profesional.

Modelo de gestión/financiación: El tiempo que se dedica es totalmente altruista y de forma paralela al ejercicio profesional de todos los integrantes. De esta forma tenemos una libertad que entendemos como valiosa al no tener que rendir cuentas más allá de nuestra voluntad. Actualmente se están explorando mecanismos de venta desde la autoedición que permite internet hasta quizás dedicar algún número recopilatorio que pueda seguir una línea editorial más convencional.

Aprendizajes/Referentes: --

Fortalezas del proyecto: Independencia, autonomía, riesgo, teoría, experimentación, abierta a colaboraciones, falta de visión comercial.

Debilidades del proyecto: Infraestructura de distribución, la regularidad.

Motivaciones para seguir trabajando: Curiosidad, desconocimientos que queremos completar, experimentación, intriga por el futuro.

Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

www.fisuras.es

¿Qué es para vosotros editar?

¿PUBLICAR ES IGUAL QUE CONSTRUIR?

Frente a una opinión purista defenderemos que publicar es construir. Igual que escribir es proyectar. Aunque eso suponga dar cabida a espacios inexistentes, insustanciales o subvencionados. Creemos que la arquitectura son ideas. Son definiciones nuevas en los parámetros que la sustentan. Es un proceso de enfoque que no tiene un final reconocido, ni siquiera con su destrucción última. El proyecto, la obra, su modificación libre por el usuario, todo son fases de la vida de los edificios. También hay vidas frustradas o desarrollos que sabían de sus cortos límites de crecimiento.

La difusión es un proyecto más. Independiente, si construye un pensamiento equidistante de los materiales que lo sustentan. O subordinado a esa cadena que supone el proyecto. Evidentemente existen las componentes publicitarias. Propagandísticas. Las menos interesantes. También, lo creáis o no, las más fáciles de distinguir y las menos atractivas para los lectores.

Existen también, en este asunto de publicar, los materiales específicos, los presupuestos y pliegos, los contratistas-editores, los tiempos, mucho más cortos, y los usuarios-críticos de muy diverso nivel y categoría. Hay negociaciones, clientes buenos y malos, autoclientes, que son como los proyectos para familiares o para uno mismo. El mismo reparto que protagoniza la construcción convencional.

Revista HipoTesis -Serie Alfabética-

Nombre: Revista HipoTesis -Serie Alfabética-

Localización: Madrid

Año de fundación: 2009

Tipo de entidad jurídica: --

Integrantes del equipo: Katerina Psegiannaki, Fernando Nieto Fernández, Francisco García Triviño, José Manuel López Ujaque

176

Breve descripción del proyecto: Construir un espacio de reflexión donde sus participantes no sólo proponen con un texto sino también leyendo y comentando cuatro textos de otros participantes. Se crea así una interconexión donde cada uno ha sido comentado por cuatro, ha comentado a cuatro y ha compartido lecturas con doce.

 <http://www.hipo-tesis.eu/seriealfabetica.html>

 <https://www.facebook.com/PlataformaHipoTesis>

 https://twitter.com/hipo_tesis/

Perfil

Cómo comenzaron: Surgió como una necesidad de compartir y de ser leído durante el desarrollo de la tesis doctoral. Fue la búsqueda de un formato y un tipo de gestión que permite generar una interacción entre los participantes.

Filosofía de trabajo/Política editorial: La importancia de la interconexión entre participantes en búsqueda de una transversalidad. El cuestionamiento de la autoría. La importancia del formato como generador de diálogos. La labor del editor como un gestor de valores y significados.

Organización/ Metodología de trabajo: Comentarios ciegos a pares; Pasos 1-Constitución de tema; 2-llamada de artículos; 3-recogida y lectura; 4-supresión temporal de autoría; 5-cruce de artículos para comentar entre los participantes; 6-recogida de comentarios 7-maquetación.

Modelo de gestión/financiación: Independiente, autofinanciada.

Aprendizajes/Referentes: Por su condición experimental y de riesgo tanto en contenido como en formato la revista Fisuras de la cultura contemporánea.

Fortalezas del proyecto: Independencia, retroalimentación entre participantes, autovaloración, la no intervención del editor.

Debilidades del proyecto: Sin retorno económico. Sin retorno académico. La diferenciación de un número frente a otro.

Motivaciones para seguir trabajando: Es un modo de constituir un experimento.

Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Revista HipoTesis –Serie Numerada- (revista científica)

Jose Manuel López Ujaque (Kune office)

Paula Álvarez (Vibok Works)

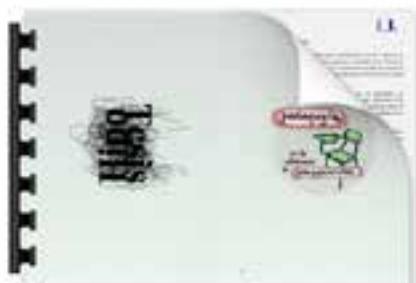
Rubén Alonso (Antropoloops)

Clara Magías (Pedagogías Invisibles)

Atxu Aman (Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica ETSAM)

¿Qué es para vosotros editar?

Construir un espacio de interacción entre participantes donde el todo sea más que la suma de las partes.



hpo_1.pdf



hpo_2.pdf



hpo_3.pdf



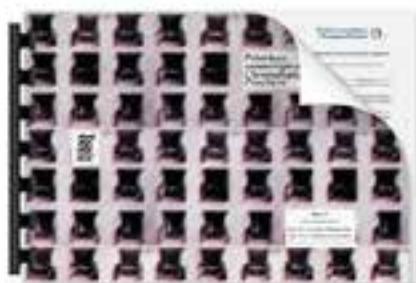
hpo_4.pdf



hpo_5.pdf



hpo6_pedagogiasinvisibles.pdf



hpo7_ontologiasnoticias.pdf



hpo8_asociacionesdeexpresion.pdf

Lampreave

Nombre: Lampreave

Localización: Madrid

Año de fundación: 2004

Tipo de entidad jurídica: Persona física

Integrantes del equipo: Ricardo Sánchez Lampreave

Breve descripción del proyecto: Intentar ser una editorial de arquitectura y sus aledaños

 <http://lampreave.es/>

Perfil

Cómo comenzaron: Editando 17 números de Transfer, un periódico de 12 páginas

Filosofía de trabajo/Política editorial: Atención a mi generación y mis maestros

Organización/Metodología de trabajo: Unipersonal

Modelo de gestión/financiación: Invertir sólo los beneficios

Aprendizajes/Referentes: Sólo mi trabajo en revistas

Fortalezas del proyecto: Su sentido

Debilidades del proyecto: El propio proyecto

Motivaciones para seguir trabajando: Lo que aprendo de los autores

Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Recurro a diseñadores gráficos

Me distribuye LoGGilibro y Distribution Art Books

¿Qué es para vosotros editar?

Una forma de aprender e intentar interesar a otros para que también lo hagan

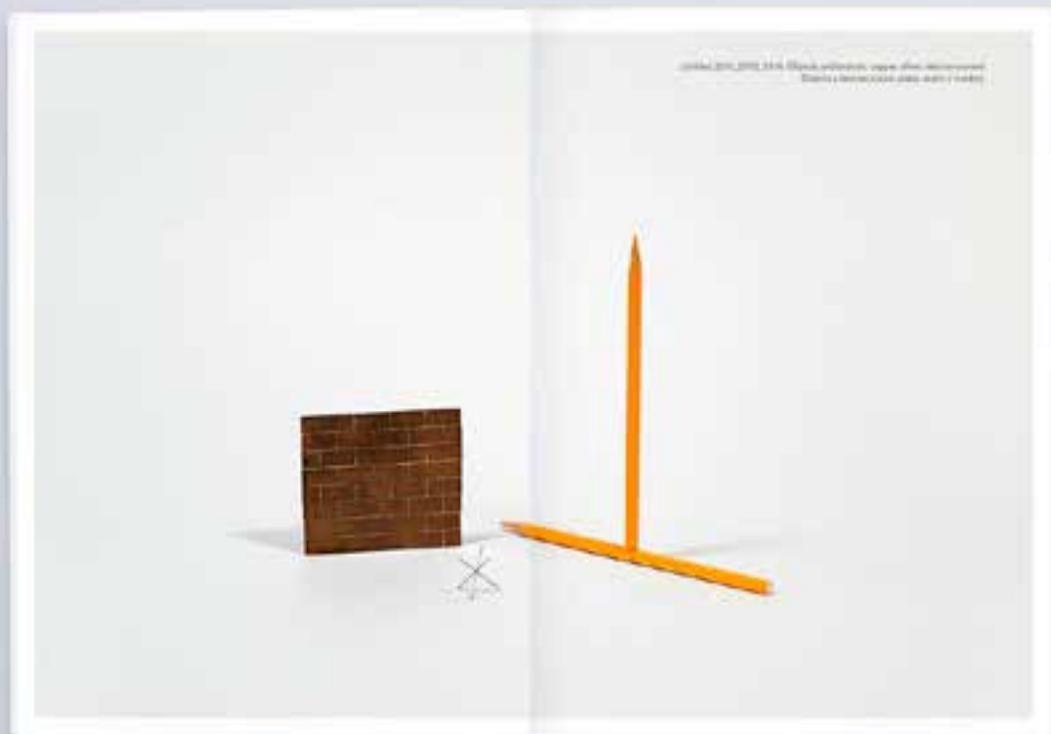


Puente editores

<http://puenteeditores.com/>

<https://www.facebook.com/puenteeditores/>

https://www.instagram.com/puente_editores/



Nombre: Puente editores

Localización: Barcelona

Año de fundación: 2016

Tipo de entidad jurídica: Autónomo

Integrantes del equipo: Moisés Puente

Breve descripción del proyecto: Puente editores es una editorial independiente que publica libros de teoría y crítica de arquitectura contemporánea y que pretende servir de plataforma para otros proyectos independientes que tengan que ver con el ámbito de la edición de arte y arquitectura. La editorial ha arrancado con una colección de textos de teoría, a un ritmo de dos títulos al año, que combina ensayos contemporáneos con otros textos rescatados de un pasado no muy lejano.

Perfil

Cómo comenzaron: La editorial ha arrancado como un proyecto personal, con una colección de ensayos de teoría y crítica contemporánea.

Filosofía de trabajo/Política editorial: Libros cuidados de formato y diseño sencillo, asequibles de precio y (se cree) necesarios. Bibliografía para asignaturas de teoría e historia de la arquitectura.

Organización/Metodología de trabajo: Proyecto unipersonal.

Modelo de gestión/financiación: El editor como autónomo. Ahorros personales.

Aprendizajes/Referentes: Trabajo previo de editor de libros de arquitectura durante más de 15 años en la Editorial Gustavo Gili y la revista 2G, y colaboraciones con editoriales como Pre-Textos (Valencia), Fundación Arquia (Barcelona), Reverté (Barcelona), Ediciones Asimétricas (Madrid), Fabulatorio (A Coruña), La Fábrica (Madrid), Actar (Barcelona), ARQ (Santiago de Chile), CCA (Montreal), Walther König (Colonia), Quart Verlag (Lucerna), etc. Las referencias son las antiguas colecciones de teoría e historia de la Editorial Gustavo Gili (principalmente «Arquitectura y crítica») o la más reciente colección «Architecture Words» de AA Publications, Londres.

Fortalezas del proyecto: Cuidado en la edición, buena distribución en España y Latinoamérica.

Debilidades del proyecto: Público minoritario, problemas en la visualización, gestión unipersonal.

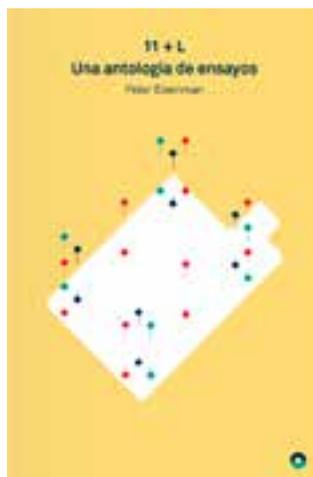
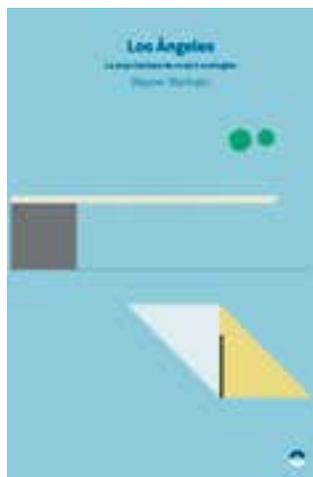
Motivaciones para seguir trabajando: Poder llegar a servir de plataforma para proyectos editoriales no tan personales.

Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Cuenta con página web y página de Facebook (poco activas). Colaboradores: rafamateostudio (diseño gráfico), Julio Fajardo y Sara Sánchez Buendía (corrección de textos). Distribución: Editorial Gustavo Gili

¿Qué es para vosotros editar?

Seleccionar, dar a conocer y cuidar cierta información.



Editorial Tenov

Nombre: Editorial Tenov

Localización: Barcelona

Año de fundación: 2007

Tipo de entidad jurídica: SL

Integrantes del equipo: Llorenç Bonet, Joana Teixidor

 <http://www.editorialtenov.com/>

 <https://www.facebook.com/editorialtenov>

 <https://www.instagram.com/tenovbooks/>

Breve descripción del proyecto: Tenov es una editorial independiente, nacida en Barcelona. Nuestro interés se centra en examinar el arte y la arquitectura desde una perspectiva que diluyan las fronteras tradicionales entre ambas disciplinas y las enmarquen dentro de una perspectiva cultural contemporánea más amplia.

Perfil

Cómo comenzaron: Empezamos con la idea de hacer un fanzine que acabó convirtiéndose en nuestro primer libro, Situaciones Urbanas. Antes de publicar el primer libro, ya estábamos pensando en toda la colección.

Filosofía de trabajo/Política editorial: Como cantan Hidrogenesse, «Hay que tener criterio» –e intentamos hacerles caso.

Organización/Metodología de trabajo: Trabajamos mano a mano con los autores cada detalle de sus libros, desde los textos al objeto final..

Modelo de gestión/financiación: Tenov es una empresa independiente que realiza servicios editoriales, asesorías culturales y sobre todo vende su catálogo.

Aprendizajes/Referentes: En 2007 el modelo cultural y empresarial de O10 Publihers nos interesó: publicaban en dos idiomas, con criterios editoriales reconocibles a largo plazo, y fomentaban discusiones pertinentes en su contexto local y el global. Pero al igual que artistas, arquitectos, curators, productores musicales, y otros creadores de nuestra generación no creemos tener un único referente ni mentores que nos cambiaran la vida profesional.

Fortalezas del proyecto: Un equipo consolidado con una red de distribución mundial.

Debilidades del proyecto: La misma precariedad económica que otros agentes culturales de este país.

Motivaciones para seguir trabajando: La misma que el primer día.

Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Contamos con una amplia red de colaboradores: traductores, correctores, diseñadores con los que formamos equipos para cada proyecto.

¿Qué es para vosotros editar?

En los encuentros en vuestra Universidad pudimos hablar de muchas cosas y, entre ellas, qué significaba esta profesión. Resumiendo lo que discutimos ahí: es tan solo un oficio y a la vez es la creación de un relato, de un mundo.



EDITLABS

1. Taller Cómo exponer la edición

182

FICHA TÉCNICA

Fecha

16-24 marzo 2017

Lugar

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada

Organización y profesorado

David Arredondo Garrido. Profesor ETSA, Universidad de Granada.
Coordinador.

Tomás García Piriz. Profesor ETSA, Universidad de Granada.

Domingo Campillo. Profesor BBAA, Universidad Murcia.

Vanesa Aguilera Hatero. Profesora Escuela de Arte de Granada.

Alumnos participantes

José Manuel Moya Molina, María José Carrillo Pérez, Silvia
Quesada Fernández, Patricia Hernández González, José Luis

Rodríguez Martínez, Miguel Ángel Heredia, Manuel Navarrete,
Carmen María García Sánchez, Cristina Medina Valverde, Loreto
Corisco González, Estrella García Alcalde, Javier Vizuete Puyo,
María Moreno García, Paula García Cerpa, Laura Pastor Rodríguez,
Mario Martínez Santoyo, Alba Jiménez Navas, Agustín Valero
Nuevo.

Entidades colaboradoras

Departamento de Construcciones Arquitectónicas. Universidad de
Granada.

Vicerrectorado de Investigación y Transferencia. Universidad de
Granada.

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada.

Faculta de Bellas Artes de la Universidad de Murcia.

Grupo de investigación HUM813. Arquitectura y Cultura
Contemporánea.

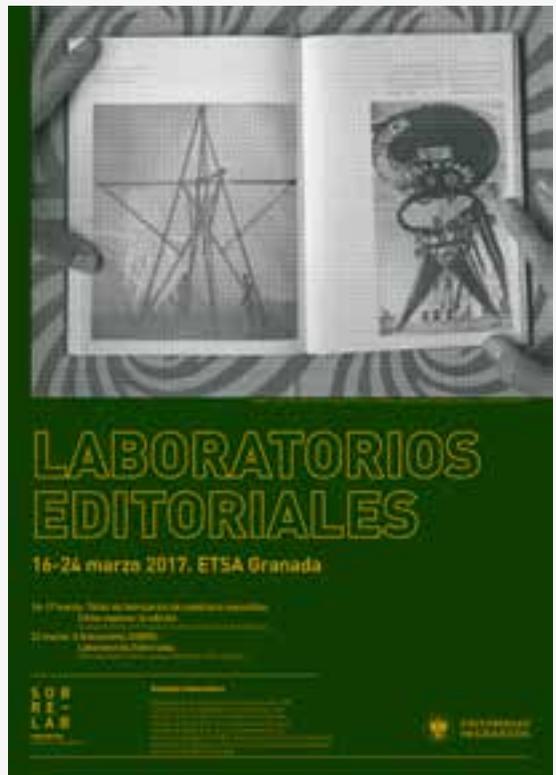
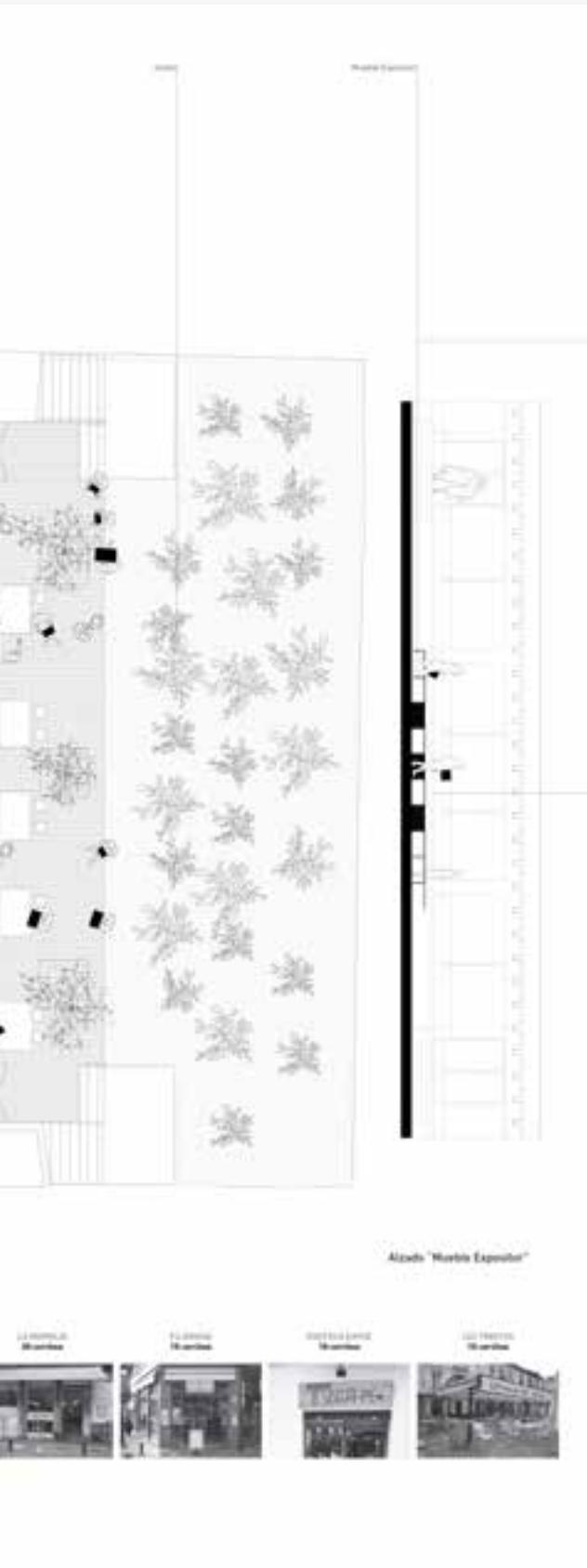
Delegación de Alumnos de la Escuela Técnica Superior de
Arquitectura.

Con el objetivo de exponer los materiales aportados por los ponentes de los *II Encuentros SOBRE*, se organizó en el mes de marzo de 2017 en la ETSA de Granada un taller práctico de una semana de duración, para el diseño y fabricación del mobiliario expositivo necesario para este evento. Arquitectos recién egresados por la Escuela, junto alumnos de los últimos años de la carrera y alumnos de Bellas Artes, formaron un equipo de trabajo coordinado por profesores de ambas disciplinas.

El taller se desarrolló entre un aula gráfica y la sala de maquetas, convirtiéndose en laboratorio creativo que abarcó desde la conceptualización y el diseño, hasta la fabricación y el montaje de los materiales necesarios para la exposición. La actividad partió de cuestionarse cómo se pueden y se deben exponer materiales que no están concebido para ser expuestos. Así como de plantearse qué relaciones pueden establecerse entre el objeto expuesto y el visitante: rozar, coger, tocar, usar, mover, dejar... acciones que pueden intensificar la experiencia expositiva.

La intervención abrió la posibilidad de convertir el deambulatorio de la Aula Magna de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura en una sala expositiva. Su posición estratégica entre el salón de actos, la cafetería y el jardín, permitió repensar el papel de este espacio de circulación como lugar para la exhibición.

Con estas premisas se diseñó un conjunto de paneles insertados en la pared de ladrillo perforado del deambulatorio. En ellos se exponía la información más relevante de cada uno de los ponentes, así como una serie de cuestiones relativas a sus influencias, objetivos y expectativas como editores. Éstas se materializaron por medio de las fichas que se muestran en el apartado *Estudio* de este número de la revista *SOBRE*. Para exponer los materiales editoriales aportados por los ponentes se diseñó un mueble expositivo. Este mueble se presentaba al público como un extraño objeto que invitaba al paseante a rodearlo y curiosear. Una extensa superficie de madera salpicada de libros y revistas entre ramilletes de flores. Unas probetas de vidrio llenas de tierra y flores trasplantadas del jardín exterior se introducían en cada perforación definiendo un seductor paisaje de textos y flores. Entre ambos elementos se sugerían los lugares para el asiento en los que el visitante podía recoger un libro cercano, ojearlo y compartir una breve charla con alguien sentado a su lado.





EDITLABS

2. Taller de Edición en Arquitectura

188

FICHA TÉCNICA

Fecha

8-15 noviembre 2017

Lugar

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada

Organización y profesorado

David Arredondo Garrido. Profesor ETSA, Universidad de Granada. Coordinador.

Domingo Campillo García. Profesor Universidad Murcia.

Marisa Mancilla Abril. Profesora BBAA, Universidad Granada.

Ethel Baraona Pohl. Dpr-Barcelona. Profesora invitada.

Antonio Collados Alcaide. Profesor BBAA, Universidad de Granada.

Alumnos participantes

Lorena Iáñez Costela, Ana Abril Prieto, Javier Pleguezuelos Tenorio, Mario Sánchez Samos, Jesús Villar Quintana, Eugenia Winschu, Diego Lidón Segura, Paula Cuesta Pérez, Blanca Rodríguez Huertas, Patricia Huertas García, Laura Muñoz González, Marta Juste González, Alejandro Rivero Collado, David Gómez Martín, Alejandro Pérez García, Francisco Adame Pedrajas, Alba Jiménez Navas, Mario Martínez Santoyo.

Entidades colaboradoras

Departamento de Construcciones Arquitectónicas. Universidad de Granada.

Vicerrectorado de Investigación y Transferencia. Universidad de Granada.

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada.

Faculta de Bellas Artes de la Universidad de Murcia.

Grupo de investigación HUM813. Arquitectura y Cultura Contemporánea.

En el mes de noviembre de 2017 y también en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada se llevó a cabo un taller centrado en este caso en los procesos de edición. En el *Taller Práctico de Edición en Arquitectura*, EDITLABS participaron casi una veintena de alumnos de los últimos cursos de arquitectura y algunos recién egresados. Coordinado por profesores de Arquitectura y Bellas Artes, contó con la colaboración especial de la editora Ethel Baraona, responsable entre otras iniciativas de la editorial DPR-Barcelona.

El taller planteaba experimentar con las posibilidades de la edición en arquitectura desde la perspectiva teórica hasta la materialización final de un objeto editorial. Una clase teórica por parte de los profesores y una conferencia de la editora invitada sirvieron de arranque para motivar y guiar el trabajo de los alumnos. Pensar la edición, cuestionar los modelos y los formatos actuales más habituales, experimentar con las nuevas tecnologías de la información aplicadas a la edición, fueron la base sobre la que partió este trabajo en equipo. El tema tratado, los materiales utilizados, los medios de distribución, el formato de la edición, se debatió entre todos los participantes, buscando superar los límites impuestos por los proyectos editoriales estandarizados.

Tras dos jornadas de taller intensivo, con una semana intermedia de maduración de las ideas, y la posterior elaboración en casa de los materiales producidos, se llegaron a una serie de conclusiones y materiales que se han compilado en un objeto editorial compartido. El barrio del Realejo se convirtió en el objeto de estudio, y cuestionar cómo lo reconocemos, recorreremos, representamos... sirvió como eje de los materiales producidos por los 5 grupos de trabajo creados. Una caja llena de objetos, como si de un maletín de explorador se tratara, recoge planos, pergaminos, postales, desplegados y otras piezas que permitirán aportar una nueva visión sobre este barrio en el que se asienta la Escuela de Arquitectura de Granada.





EDITLABS
Taller de Edición en Arquitectura
presenta a:

ETHEL BARAONA
(DPR-BARCELONA
QUADERNS)

15 NOV 2017, 10 H
SALÓN DE GRADOS
ETSAG

SOB
RE-
LAB

UNIVERSIDAD DE GRANADA



Fotografías de: David Arredondo y Francisco Adame

Miguel Ángel Melgares trabaja como artista plástico y como dramaturgo. Sus proyectos han podido verse en numerosas exposiciones, entre las que cabe destacar Generaciones (La Casa Encendida, Madrid) o Southern Eyes (Parlamento Europeo, Bruselas). La curiosidad por el campo del performance le motivó a desplazarse a Ámsterdam en el 2007 para formar parte del laboratorio DasArts, Advanced Studies in Performing Art. Desde entonces su trabajo fluctúa entre las artes escénicas y las artes plásticas. Junto al grupo de investigación Sobre_LAB y al Centro José Guerrero de Granada, estableció en 2015 *BastardScene*, un seminario permanente sobre performance expandido, edición y lenguaje.

Carlos García Sánchez es licenciado en Filosofía por la Universidad de Granada, misma institución en la que terminó sus estudios de máster en Filosofía Contemporánea y en la que actualmente realiza el doctorado en el programa de Historia y Artes. Sus temas de investigación en el ámbito académico se centran en la relación entre ontología política, prácticas artísticas, la ciudad, estéticas marginales y la individuación colectiva. Ha participado en festivales de arte junto a Ana Belén Estrada (Campo de Desconcentración Polivalente, Almería) y Chirimoya Festival, Granada) con propuestas de arte público. Entre sus intereses, fuera del ámbito académico, destacan: el grabado en México, la gastronomía, la escritura y la experimentación sonora. En el año 2013 musicalizó la exposición *La muerte de mr. Carnitas* del artista mexicano Argeo Mondragón.

Ramón Pérez Sendra Doctorando por la Universidad de Granada, en pleno proceso de investigación del fenómeno del Graffiti a través del contexto de Granada. Ha participado en diferentes conferencias y mesas redondas, entre las que destacan «Graffiti y Patrimonio», «El papel del libro y el fanzine en el Graffiti contemporáneo» o «Graffiti, Patrimonio y Ciudad». Asimismo, ha sido coordinador y participante en proyectos culturales relacionaos con el graffiti. Además Sendra es escritor de graffiti y artista urbano con más de 15 años de experiencia.

Hortensia Mínguez García Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, (España). Especialista en Grabado y Sistemas de Estampación. Actualmente docente e investigadora como Profesora de Tiempo Completo (PTC-1) en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, (UACJ), tanto en el Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, (IADA) como en la Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño, (MEPCAD). Asimismo, la responsable del Grupo de Investigación «Gráfica Contemporánea» del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte (UACJ). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) desde el 2008. Miembro de la Red Internacional de Investigación en Arte (RIA) (Red PRODEP desde 2012) y Miembro de Interning (Interior Architecture research).

Carles Méndez Llopis Doctor Cum Laude en Bellas Artes en el área de Dibujo (2006) por la Universidad Politécnica de Valencia en España. Desde el 2007, es profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, adscrito al departamento de Diseño del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte (IADA-UACJ). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores en México (SNI-1), desde 2012 y del REINECYT. Su actividad como investigador se asume también desde el trabajo colaborativo en el Cuerpo Académico «Gráfica Contemporánea». Ha publicado en editoriales y revistas de prestigio internacional en Inglaterra, España, México, Colombia, y Taiwán; especialmente en torno a los discursos y procesos creativos de la gráfica en la posmodernidad, el género artístico del Libro-Arte, las revistas ensambladas y el estudio de la idea de lo múltiple como estrategia artística.

Carma Casulá es fotógrafa y artista visual doctorada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, con estudios Superiores de Fotografía en Istituto Europeo di Design IED de Milano, que amplía en el International Center of Photography ICP de New York. Sus proyectos artísticos se centran en la transformación y antropización del Territorio, el Paisaje, y la huella de éste sobre el individuo, que compagina con sus proyectos de fotodocumentalismo. Participa en diversos proyectos culturales con museos e instituciones y su trabajo ha sido expuesto desde 1993 en ESPAÑA (Museo Reina Sofía, Fundación Canal, artista invitada PhotoEspaña, Casa Encendida, Madrid; Fundació La Caixa, Barcelona; Centro de Arte La Regenta, Las Palmas Gran Canaria; Fundación Rafael Botí, Córdoba; FotoNoviembre, Tenerife; Fotoencuentros, Murcia-Cartagena; Kursala, Cadiz; IVAM, Valencia; MUA Alicante...); Instituto Cervantes de Moscú/RUSIA y París/FRANCIA; ALEMANIA (Fotomuseum Braunschweig); ITALIA (Galleria d'Arte Moderna, Bergamo; Biennale Europea della Fotografia de Autore, Firenze); DINAMARCA (Sukkertoppen, Festival Escandinavo Art Photography y Round Tower Copenhagen); HOLANDA (Festival Sonsbeek, Arnhem); Suiza (Centre Photographie, Ginebra); USA (Corcoran Gallery of Art, Washington; Ashuah-Irving Gallery, Boston); COSTA RICA (La Zona de Entrenarte, San José), entre otros. Sus proyectos han sido objeto de becas y premios como Beca Proyectos FotoPres de la Fundació La Caixa, beca Artes Plásticas/Colegio de España en París y de Promoción Arte Español Ministerio Cultura. Ha sido incluida en el Diccionario de Fotógrafos Españoles. Del siglo XIX al XXI editado por La Fábrica y AC/E Acción Cultural Española, 2014.

Paula V. Álvarez es arquitecta, investigadora y editora, fundadora del estudio editorial Vibok Works. Su trabajo reúne investigación, edición, escritura y arquitectura desde una perspectiva experimental y crítica. Su interés de investigación principal es el vínculo entre la rehabilitación transdisciplinar de la narrativa como política en el umbral del s. XXI y la transformación del imaginario y las técnicas de proyecto en arquitectura en el contexto de la incipiente cultura tecnográfica y el desarrollo de las nuevas tecnologías de la comunicación. Álvarez contribuye regularmente con ensayos en publicaciones especializadas de arte y arquitectura (Volume, Thinkspace Panphlets, Ábaco, revista Arquitectos o Pasajes de Arquitectura y Crítica), y colabora en proyectos de investigación, culturales y educativos desarrollados por instituciones como la Fundación Arquia, la Fundación Mies van der Rohe o la Fundación FIUS de la Universidad de Sevilla.

Ricardo Hernández Soriano. Arquitecto por la Escuela de Arquitectura de Sevilla. Premio Real Maestría de Caballería de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla mejor expediente académico Promoción 1990. Doctor Arquitecto por la Escuela de Arquitectura de Granada desde 2012 con la tesis *El Estilo Internacional en Granada* dirigida por Manuel de las Casas. Profesor Asociado Área de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada desde 2006 y Subdirector de Infraestructuras y Actividades Culturales desde 2016. Director del Departamento de Cultura del Colegio de Arquitectos de Granada entre 1994 y 2007. Responsable del Registro Docomomo Ibérico en la provincia de Granada.

Amelia Vilaplana. Arquitecto por la Universidad de Alicante, Máster en Teoría Crítica y Estudios Museísticos por la Universidad de Barcelona, ha cursado el Programa de Estudios Independientes del MACBA dirigido por Beatriz Preciado y Marcelo Expósito. Profesor honorífico en el área de Proyectos Arquitectónicos en la Universidad de Alicante (2012), ha colaborado en 2014 con el MACBA en la exposición sobre Ignasi de Solà-Morales. Realiza proyectos de arquitectura y paisaje entre los que destaca el Polideportivo Municipal de Ibi o el Proyecto para la dinamización de la entrada del Ateneo de Madrid (realizado junto con Paula Vilaplana y Blanca Lora-Tamayo) que gana el primer premio en el concurso convocado para la restauración del edificio. Lleva a cabo investigaciones sobre la construcción política y de género a través de la arquitectura, participando en distintos grupos de investigación independientes. Ha participado como ponente en varios foros de arquitectura y arte como el I Congreso de Arquitectura y Género ETSA Sevilla 2014, IX Muestra Sonora y Visual Museo Oral de la Revolución MACBA 2013, Screen Festival 2013, el Matadero de Madrid, en Screen Festival de Barcelona, Colegio de Arquitectos de Zaragoza, Colegio de Arquitectos Murcia, Colegio de arquitectos de Alcoy y la Escuela Politécnica de Málaga. Su trabajo ha sido incluido en los libros *ArquitectAs*. Redefiniendo la profesión y Construyendo ideas, y publicado o mencionado en diferentes medios, entre los que destacan *El País*, *Diario Información*, revista *Pasajes de Arquitectura y Crítica*, y en reconocida prensa online como *Metalocus* o *Scale*. Ha sido entrevistada sobre él en RNE y Cadena SER. Su trabajo ha sido reconocido con el premio Pasaje-iGuzzini y el premio Lamp Lighting Solutions.

Moisés Puente estudió arquitectura en las escuelas de A Coruña, Roma y Barcelona, titulándose en esta última. En 2004 recibió el I Premio de Arquitectura COAL por una vivienda unifamiliar. Fue miembro del comité editorial de *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* (2003-2005) y desde 1999 trabaja como editor de la revista *2G* y de la Editorial Gustavo Gili. Entre sus publicaciones destacan *Pabellones de exposición* (2000), las ediciones de los textos de Alejandro de la Sota (2002), Josep Llinàs (2002), Mies van der Rohe (2006; con ediciones en portugués, inglés, japonés y checo) y Jørn Utzon (2010); es coautor (junto a Iñaki Ábalos y Josep Llinàs) de la monografía *Alejandro de la Sota* (2009) y del monográfico de la revista *2G* sobre las casas de Mies van der Rohe (2009) y ha traducido al castellano numerosos ensayos de arquitectura para diferentes editoriales (Editorial Gustavo Gili, Pre-Textos, Reverté, Fundación Caja de Arquitectos). En 2010 recibió el Premio FAD de Pensamiento y Crítica por su labor editorial. En la actualidad dirige la editorial Puente editores. Afincada en Barcelona, publica libros de teoría y crítica de la arquitectura y del arte y que pretende servir de plataforma para proyectos independientes.

David Arredondo. Arquitecto por la Universidad de Granada y Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico por la Universidad de Sevilla. Premio extraordinario de Tesis Doctoral por el trabajo: *Agricultura en la ciudad. De la utopía a la conciencia de lugar*. Investigador y profesor del Área de Composición Arquitectónica, del Departamento de Construcciones Arquitectónicas, desde 2009. Profesor invitado en Technische Universität Berlin, Universidade de Evora, Universität für Angewandte Kunst Viena, Università degli Studi Roma Tre y Università degli Studi di Firenze, entre otras. Miembro del grupo de Investigación HUM-813 y director de la revista *SOBRE. Prácticas Artísticas y Políticas de la Edición*.

Francesco Careri es arquitecto y desde 2005 profesor del Departamento de estudios urbanos de la Università degli Studi Roma Tre. En 1995 cofundó el Laboratorio de Arte Urbano Stalker/Osservatorio Nomade, y desde 2006 es profesor del laboratorio de proyectos y del curso de artes cívicas de la facultad de arquitectura la Università degli Studi Roma Tre, un curso totalmente peripatético en el que se camina interactuando in situ con los fenómenos urbanos emergentes; desde el 2011 es director del máster "Arte arquitectura ciudad" de la misma universidad. Es autor del libro *Constant. New Babylon, una città nomade* (Testo & Immagine, Turín, 2001).

Isabel Tejada es doctora por la Universidad Politécnica de Valencia. Fue directora del Centro Eusebio Sempere (Alicante) y Responsable del Espacio AV y de la Sala de Verónicas (Murcia). Profesora de la Facultad de BB.AA. de la Universidad de Murcia. Ha sido profesora invitada en las siguientes universidades: Universidad Nacional de Colombia, Universidad de La Plata (Argentina), Universidad Tres de Febrero (Argentina), Universidad de Vigo, UCM, UPV, UA, UV, etc. Ha comisariado exposiciones en España, Argentina, Francia, Gran Bretaña e Italia. Premio Espais y finalista del Premio de Ensayo de la Fundación Arte y Derecho, 2005. Autora del libro *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*, Madrid, Fundación Arte y Derecho, Trama editorial, 2006. Ha publicado ensayos y artículos, para el MNCARS, IVAM, MEIAC, CAB Burgos, Sala Parpalló, Espacio AV, Sala Verónicas, Centro Eusebio Sempere, MUA, Galeria Sztuki de Sopot (Polonia), SMS Contemporánea de Siena (Italia), Museo de la Universidad de Nebraska (EEUU), Manifesta Journal.

Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, España, 1937). A los 19 años se fue a Madrid a estudiar Arquitectura y Bellas Artes, aunque nunca terminó los estudios. Comenzó su carrera profesional con una estética informal, pero enseguida comenzó a utilizar un estilo más próximo al constructivismo y al racionalismo. Entró en contacto con el minimalismo en Nueva York, a raíz de lo cual su trabajo dio un giro. Participó en los Encuentros de Pamplona sobre arte conceptual, organizados en 1972, y fue uno de los participantes españoles más destacados. Comprometido por completo con la creación, siempre criticó las tendencias del arte comercial. Afirma que no ha vendido ninguna de sus obras. Su carrera artística fue reconocida en 2007 con el Premio Nacional de Artes Plásticas.

Oriol Vilanova vive y trabaja en Bruselas, con estancias en Barcelona y París. Se ha interesado por los mecanismos políticos de construcción de la historia y la mirada, y buena parte de sus obras funcionan como gabinetes de curiosidades. Siguiendo un método de trabajo centrado en la recolección y documentación de imágenes, presenta la obra como un archivo o enciclopedia de documentos visuales al servicio de la deconstrucción del relato unívoco del pasado. Ha abordado temas como el éxito y el triunfo, el museo como espacio expositivo en desuso, los iconos del pasado y la reescritura de la historia. Vilanova ha realizado instalaciones, performances y teatro-performances, así como pósters, libros de artista y libros intervenidos. Ha desarrollado su labor editorial con JRP Ringier-Christoph Keller Editions, Cru y EFF, además de crear la editorial Editions for Friends.

EXPOSITION
INTERNATIONALE
PARIS 1937

194



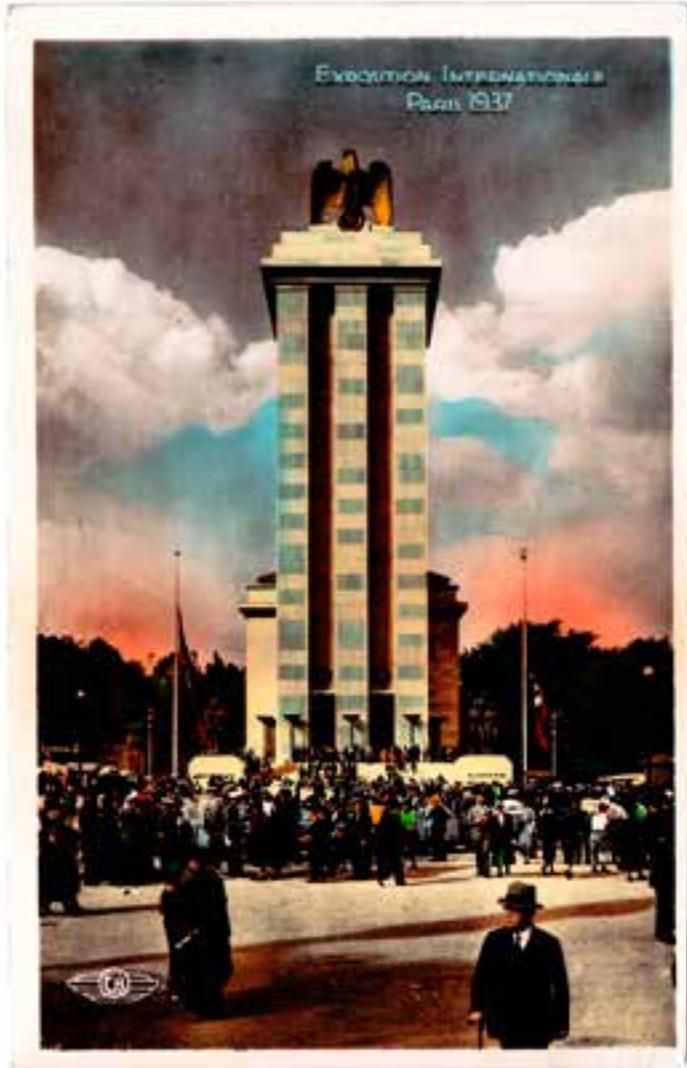
Ex aequo

Oriol Vilanova

El 25 de mayo de 1937 se inauguró en París la *Exposition internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne*. Cincuenta naciones fueron representadas. Los pabellones de la Alemania hitleriana y la Rusia estalinista fueron los claros protagonistas. En un contexto de aparente neutralidad, las construcciones de Albert Speer y Boris Iofan ganaron el premio *ex aequo* como los mejores pabellones de la muestra. Ambos respondían a una misma arquitectura totalitaria y monumental, coronados por simbólicos motivos esculturales. Justo al lado del alemán, discreto y de dimensiones reducidas, la España republicana presentó el que sería llamado como el pabellón de la vanguardia.

Todo el díptico *Ex aequo* (2012-en proceso) contiene un subtítulo con fragmentos de poemas de Federico García Lorca, asesinado durante la Guerra Civil y homenajeado en el pabellón español.









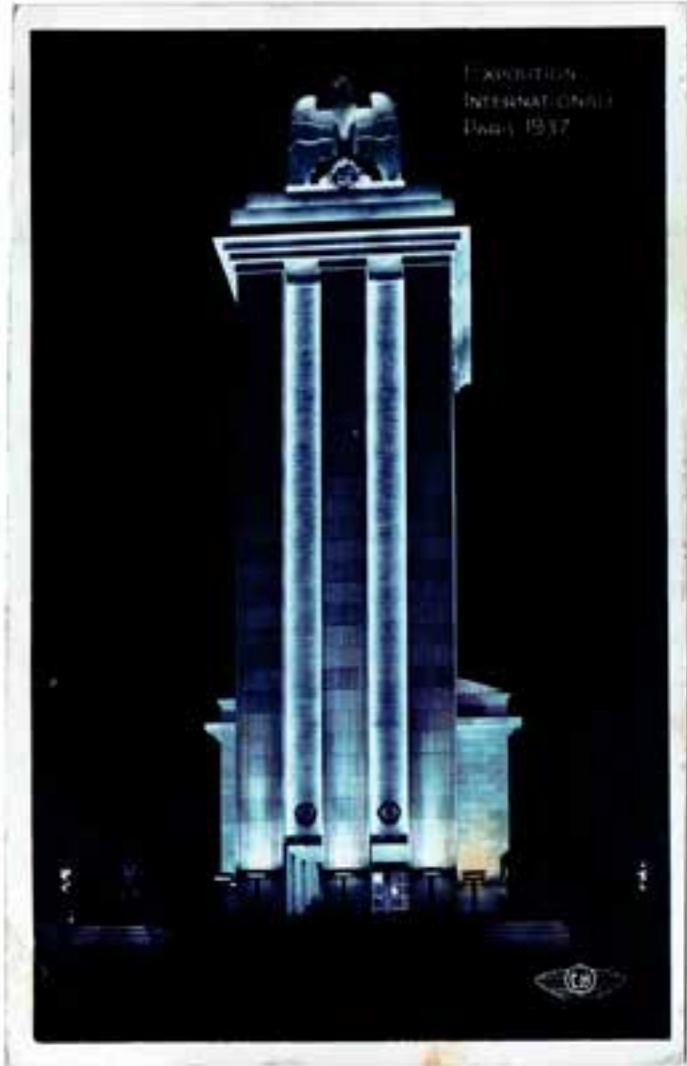








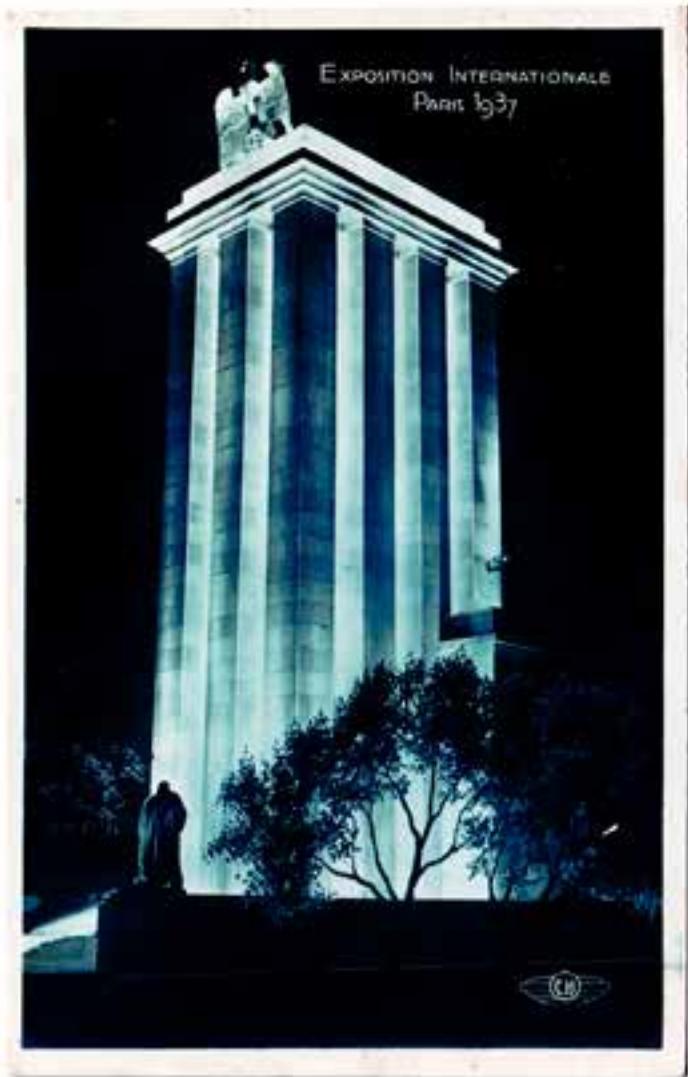
































AGRADECIMIENTOS

El equipo editor quisiera agradecer a los autores su participación en este cuarto número de la revista. También quisiera agradecer al Consejo de Redacción y al Comité Científico sus recomendaciones y consejos.

Un reconocimiento especial a todas aquellas entidades que han realizado las aportaciones económicas necesarias para impulsar este proyecto.

También quisiéramos reconocer la ayuda prestada por:

Editorial Universidad de Granada
Biblioteca Facultad Bellas Artes - UGR
María Isabel Cabrera García
Francisco José Sánchez Montalbán
Ana García Bueno
Antonio Martínez Villa
Juan Calatrava Escobar
Francisco Vega

REVISORES N04

Sergio Arredondo Garrido
Jesús Martínez Oliva
Lola Álvarez
Juan Bautista Peiró
Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Silvia López
Natxo Rodríguez Arkaute
Aurora Alcaide
Pedro Osakar Olaiz
Ramon García Rey
Vanesa Cintas Muñoz
Almudena Ocaña Fernández
Rafael de Lacour Jiménez
David Cabrera Manzano
Eva Santos Sánchez-Guzman
Domingo Pujante González
Alberto García Moreno
José María Manzano Jurado
Juan Calatrava Escobar
Francisco García Triviño

Este número ha sido posible gracias a la ayuda del Plan Propio de Investigación y Transferencia (20A) del Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Granada. Además ha contado con la colaboración y patrocinio de:



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

