

SOBRE
Prácticas artísticas y
políticas de la edición

ISSN 2387-1733
E-ISSN 2444-3484
06/2020-05/2021
BBAA/ETSAG-UGR

CUERPO EDITADO



**SOB
RE-
N06**

SOBRE

Prácticas artísticas y
políticas de la edición

06/2020-05/2021 | 190 pp
ISSN 2387-1733 | E-ISSN 2444-3484 | DL GR 437-2015

Periodicidad: 1 número al año

EDITA

SOBRE Lab. Universidad de Granada
Editorial Universidad de Granada

EDITORIA INVITADA N06

Sandra Martínez Rossi

EQUIPO EDITORIAL

Director

David Arredondo Garrido, Universidad de Granada, España

Comité de dirección editorial

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

Consejo de redacción

Alfonso del Río, Universidad de Granada, España
Francisco Caballero, Universidad de Granada, España
Asunción Lozano Salmerón, Universidad de Granada, España
Ana del Cid Mendoza, Universidad de Granada, España

Comité científico

Juan Calatrava Escobar, Universidad de Granada, España
Pedro Osakar Olaiz, Universidad de Granada, España
Yolanda Romero, Conservadora Jefe de la colección de arte del Banco de España, España
Francesco Careri, Università degli Studi Roma Tre, Italia
Alberto López Cuenca, Universidad de las Américas, Puebla, México
Mela Dávila Freire, Universität Hamburg, Alemania
Josep Benlloch Serrano, Universitat Politècnica de València, España
David G. Torres, Universitat Autònoma de Barcelona, España
Sandra Sofia Gonçalves Figueredo, Universidade de Lisboa, Portugal
Ignacio López Moreno, Universidad de Granada, España
Juan Martín Prada, Universidad de Cádiz, España
Isabel Tejada, Universidad de Murcia, España
Martin Grossmann, Universidade de São Paulo, Brasil
Bill Kelley, Jr., California State University Bakersfield, Estados Unidos
Hortensia Mínguez García, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México
Miguel Ángel Melgares Calzado, Amsterdam University of the Arts, Países Bajos
Román de la Calle, Universitat Politècnica de València, España
Maria Helena Teixeira Maia, Escola Superior Artística do Porto, Portugal
Jesús Martínez Oliva, Universidad de Murcia, España
Ana Navarrete Tudela, Universidad de Castilla – La Mancha, España
Nuria Enguita Mayo, Directora del BombasGens Centro d'art (Valencia), España
Juan Fernando de la Iglesia, Universidad de Vigo, España
Jesús M^o Carrillo Castillo, Universidad Autónoma de Madrid, España
Natxo Rodríguez Arkate, Universidad del País Vasco, España
Davide Tommaso Ferrando, Universität Innsbruck, Austria
Paula V. Álvarez, Vibok Works, España
F. Javier Panera Cuevas, Universidad de Salamanca, España
Salvador de Haro, Universidad de Málaga, España
Ricardo Hernández Soriano, Universidad de Granada, España
Carlos Miranda Mas, Universidad de Málaga, España
Rosa Brun, Universidad de Granada, España

Diseño y montaje

Patricia Garzón

Corrección ortotipográfica

Polimnia Correctores

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial 3.0 Unported

**S O B
R E –
L A B**

sobrelab.info
contacto@sobrelab.info
facebook.com/sobrelab
revistaseug.ugr.es/index.php/sobre

**S O B
R E -
N O 6**

SUMARIO
Contents

05 EDITORIAL

07 CAMPO

- 07-14 Óscar del Castillo Sánchez. La representación verbal de la arquitectura. The verbal representation of architecture.
- 15-24 Elba López Fernández. La autoría y la apropiación en la creación del siglo XXI. Authorship and appropriation in the creation of the 21st century.
- 25-32 María Garres Sánchez. *Estos zapatos no son míos*. El libro de alta bibliofilia como procedimiento artístico. *Estos zapatos no son míos*. High bibliophilia as artistic procedure.

33 ENCARTE

- 33-55 |carnicería. MEMENTO.

57 PANORAMA

- 57-74 Blas PAYRI. La videodanza como arte de edición del cuerpo. *Screendance as the art of body editing*.
- 75-84 Tania Castellano San Jacinto. Cuerpos de la reedición. Revisiones del siglo XX en el cambio de milenio. Bodies of reedition. 20th century revisions in the turn of the millenium.
- 85-94 Mónica Díaz Vera y Gabriel Fuenzalida Fernández. El cuerpo es el mensaje. Hacia una cartografía de los cuerpos en el estallido chileno del 18-O en Plaza de la Dignidad. The body is the message. Towards a cartography of bodies in the Chile's protests of 18-O in Plaza de la Dignidad.

95 PASAJES

- 95-116 Sandra Martínez Rossi. *The Chameleon Body: Photographs of Contemporary Fetishism*, de Nicholas Sinclair. *The Chameleon Body: Photographs of Contemporary Fetishism*, by Nicholas Sinclair.

117 CORRESPONDENCIAS

- 117-128 Sandra Martínez Rossi. Entrevista a Wim Delvoye. Interview with Wim Delvoye.

129 ESTUDIO

- 129-133 VenidaDevenida. *Identification failed*: cuerpos no normativos renderizados con códigos binarios. *Identification failed*: non-normative bodies rendered with binary codes.

134 EDITMAP

- 134-163 Editmap: Alias Editorial, Caniche, Centro de Investigación sobre la Institucionalidad del Arte, Concreta, consonni, Taller de Ediciones Económicas y VB_exposición.

164-165 NOTA CURRICULAR DE LOS PARTICIPANTES

166 CITA DE CIERRE

- 166-189 Julian Hetzel y Miguel Ángel Melgares. *From people, for people*.

PANTALLA

Portada realizada a partir de la imagen *Polly*, ©Nicholas Sinclair.

EDITORIAL

Equipo SOBRE Lab y Sandra Martínez Rossi

Junio 2020

contacto@sobrelab.info

Mientras estas palabras son escritas como presentación del sexto número de la revista *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición*, una desgarradora pandemia asola el mundo. Las consecuencias están siendo devastadoras en todos los ámbitos sociales y las previsiones de futuro son muy difíciles de calificar y cuantificar con una escala conocida, pues la situación actual no es comparable con nada que hayamos vivido en un pasado reciente. Una de las repercusiones sociales que más honda influencia está teniendo en los últimos meses es el confinamiento obligado de las personas, una acción fundamental dentro de la estrategia para la contención de los contagios y el control de la enfermedad. Esta situación está dando lugar a la redefinición de los usos y comportamientos sociales, motivada, fundamentalmente, por la imposibilidad física de la relación presencial y por la utilización masiva de la videoconferencia como herramienta de corporeización sincrónica, generando espacios de socialización donde confluyen, de manera explícita, la exhibición pública y el espacio privado.

Cuando planteamos la temática de este número, CUERPO EDITADO, eran inimaginables las circunstancias actuales, en las que el concepto cuerpo deviene en objeto de estudio de particular relevancia: el cuerpo confinado, el balcón instituido como espacio de reserva para su exposición vital, el cuerpo como espacio monádico, vidente y evidente a través de la posibilidad técnica de la comunicación digital. Sobreponiéndonos a la tragedia y al desconcierto, se abren vías de estudio e investigación, abordables desde el ámbito humanístico, que ofrecerán en un futuro, sin duda, valiosas aportaciones para el conocimiento del individuo social desde lo corpóreo o lo transcendental.

SOBRE N06 mantiene la estructura de los anteriores números. En la línea habitual de la revista, los artículos originales de investigación recibidos y aceptados –tras ser sometidos a revisión por pares ciegos– han sido incluidos en las secciones CAMPO, abierta con carácter permanente a los temas de interés para la revista, y PANORAMA, dedicada en este caso, junto con otros textos del volumen, al tema del CUERPO EDITADO.

La sección CAMPO incluye los trabajos de Óscar del Castillo, Elba López y María Garres. Del Castillo nos acerca a la cuestión de la narratividad de la experiencia arquitectónica y a las posibilidades suscitadas, precisamente, por el uso de la palabra en la representación de lo arquitectónico. López analiza en su artículo «La autoría y la apropiación en la creación del siglo XXI» el valor, y también la paradoja, del apropiacionismo en el sistema de producción cultural. Cerrando la sección, Garres nos ofrece una revisión sobre el libro de alta bibliofilia y un acercamiento a la producción del proyecto *Estos zapatos no son míos*.

En la sección PANORAMA se aglutinan las aportaciones que abordan explícitamente el tema propuesto para este número. En esta ocasión incluimos los trabajos realizados por Blas PAYRI, Tania Castellano, así como el artículo conjunto de Mónica Díaz y Gabriel Fuenzalida. PAYRI estudia la utilización del encuadre fotográfico y el montaje en la videodanza como forma de edición del cuerpo y su movimiento. Lo hace deteniéndose en la influencia que tienen, sobre el reconocimiento de la forma humana y la percepción de masas abstractas que se desplazan, parámetros como la brevedad, el tiempo de lectura, el tamaño del plano y el ángulo de cámara. Castellano analiza en su aportación diferentes procedimientos de reedición usados en los años 1990 y 2000 para observar cómo, manejada conscientemente desde la austeridad de los medios empleados en la época, la imagen del cuerpo al final se transforma en una *imagen-cuerpo*. Para cerrar la sección, Mónica Díaz y Gabriel Fuenzalida exploran desde un ámbito urbano las relaciones corporales de manifestación y represión

que tuvieron lugar en Plaza de la Dignidad (antigua Plaza Italia) de Santiago como consecuencia de la crisis social acontecida en Chile desde el mes de octubre de 2019.

La sección ENCARTE recoge dos ediciones del proyecto MEMENTO que Helena Gallego y Niko Barrera realizan con un nutrido apoyo de programas culturales y especialistas. MEMENTO se pregunta si los tatuajes son una suerte de cicatriz desde la que convocar y rescatar la memoria.

Wim Delvoye ha sido entrevistado para CORRESPONDENCIAS, compartiendo así sus reflexiones en torno a su proyecto *Art Farm* y el uso del tatuaje en cerdos vivos y en el cuerpo humano para proponer otras formas de exposición y venta de la obra de arte.

Nicholas Sinclair es el protagonista de la sección PASAJES, en la que Sandra Martínez Rossi desarrolla una reseña del libro *The Chameleon Body: Photographs of Contemporary Fetishism*, publicado por el fotógrafo en 1996 y que incluye una serie de instantáneas del cuerpo y sus múltiples transformaciones e identidades. Desde aquí queremos agradecer públicamente a Sinclair su generosa colaboración para componer la portada actual al cedernos la fotografía *Polly* como introducción visual a la temática de este número.

ESTUDIO incluye la investigación realizada por el colectivo VenidaDevenida que formó parte del taller y la exposición «A Fine Line: Scenarios for Bordering Conditions» (2017-2018) en la I Bienal Internacional de Arquitectura de Euskadi, en San Sebastián. El colectivo apunta cómo identidades que desafían las regulaciones sobre sexo, género, raza y etnia pueden ser espacios fronterizos cargados de posibilidades.

La CITA DE CIERRE, «From people, for people», ha sido realizada por Julian Hetzel y Miguel Ángel Melgares y, como viene siendo habitual en todos los números, sirve de enlace con el tema central de la siguiente entrega, la N07, que estará dedicada a la PERFORMANCE, a las prácticas del arte y la arquitectura en acción y sus estrategias de edición.

El equipo de dirección de la revista quiere destacar que en el presente número, por primera vez, contamos con la figura del *editor invitado*. Iniciamos aquí esta trayectoria con la colaboración de la investigadora Sandra Martínez Rossi, a la cual agradecemos enormemente su dedicación. En *SOBRE N07* esta labor correrá a cargo de Miguel Ángel Melgares.

Finalmente, no queremos dejar pasar la oportunidad de compartir con los lectores de *SOBRE*, investigadores, estudiosos o interesados en la temática de la edición en el ámbito del arte y la arquitectura, la reciente inclusión de nuestra revista en la base de datos bibliográfica SCOPUS. Esta es una noticia que nos anima a seguir con nuestro propósito de obtener y ofrecer la máxima rigurosidad tanto en los contenidos como en sus desarrollos, y con nuestro deseo de encontrar líneas de trabajo de interés relacionadas con las prácticas editoriales.

LA REPRESENTACIÓN VERBAL DE LA ARQUITECTURA

Óscar del Castillo Sánchez

Arquitecto. Doctor en Filosofía

ocastillosanchez@yahoo.ie

Recibido: 10/10/2019 | Aceptado: 17/12/2019

doi:10.30827/sobre.v6i0.11321

THE VERBAL REPRESENTATION OF ARCHITECTURE

ABSTRACT: In the arts and architecture of modernity it was tried to exclude the narrative/symbolic moment from both its production and its reception. However, and despite the attempts to remove from the architectural work any component that remits outside of it, it could happen that the mere action of perceiving –the built-up, or any other object– constituted an act in part linguistic from the beginning that, as such, contravene a speech about the contemplated inextricably interwoven with the pure-sensitive. The abstract form also acquires a multiplicity of senses and meanings through diverse mechanisms, some of which will be examined here briefly from a plurality of perspectives. The question of the narrativity of the architectural experience and the consequent possibility of representing the architectural through the word are of great importance for the development of the discipline.

KEYWORDS: architecture, sense, meaning, musicology

RESUMEN: En las artes y la arquitectura de la modernidad se trató de excluir el momento narrativo/simbólico tanto de su producción como de su recepción. Sin embargo, y pese a los intentos de suprimir de la obra de arquitectura cualquier componente que remita fuera de ella, podría ocurrir que la mera acción de percibir –lo edificado o cualquier otro objeto– constituyese desde el principio un acto en parte lingüístico que, en cuanto tal, convocase un discurso acerca de lo contemplado inextricablemente entretejido con lo puro-sensible. La forma abstracta adquiere además una multiplicidad de sentidos y significados a través de mecanismos diversos, algunos de los cuales se examinarán aquí brevemente desde una pluralidad de perspectivas. La cuestión de la narratividad de la experiencia arquitectural y la posibilidad consiguiente de representar lo arquitectónico mediante la palabra tienen gran importancia para el desarrollo de la disciplina.

PALABRAS CLAVE: arquitectura, sentido, significado, musicología



En las artes y la arquitectura de la modernidad se trató a menudo de excluir el momento narrativo/simbólico tanto de su producción como de su recepción. Algunas de las vanguardias del siglo XX reaccionaron al ciclo romántico precedente adoptando una actitud y una metodología que quiso imitar a las exitosas ciencias exactas de la época¹: como estas, el arte y la arquitectura se propusieron delimitar con rigor su campo de actividad, dejando fuera de él todo aquello que se consideró ajeno a la presunta esencia del arte de que se tratase. La pintura debía ocuparse de la visualidad plana; la escultura, de la visualidad espacial; la arquitectura, de la respuesta de la forma a los usos a que se destine el edificio. Por efecto de esta operación reductiva, el elemento simbólico que anteriormente había distinguido a estas artes quedó erradicado del horizonte de su actividad, pues lo simbólico –y, por ende, lo narrativo– es, por definición, aquello de la obra que apunta fuera de ella, aquello por lo que lo pictórico/escultórico/arquitectónico remite a lo exterior a cada una de estas artes y lo introduce en su concepción y su experiencia. Una narratividad que no solo contraviene la ensimismada autorreferencia del objeto, sino que, dado su carácter a menudo existencial o trascendental, desdice el espíritu de objetividad científica que fascinó a algunas de estas vanguardias.

Con la crisis de la modernidad, tales actitudes quedaron en buena medida abandonadas, y volvieron a las artes la narratividad y el simbolismo reprimidos en la fase anterior. Sin embargo, aún hoy parece haber en el seno de la arquitectura cierta reticencia a admitir elementos no específicamente arquitectónicos en la concepción o en la experiencia de la obra arquitectural, como si ello pusiera en peligro una presunta naturaleza de lo arquitectónico. Cuando leemos o escuchamos lo afirmado por algunos arquitectos acerca de este asunto, se tiene la impresión de que se estuviese defendiendo algo así como una esencia o especificidad de la arquitectura que hubiera que mantener incontaminada. Posturas estas que resultan llamativas en una época en que las actitudes interdisciplinarias y la hibridación entre campos del saber han demostrado su fecundidad. Sin embargo, y pese a los intentos de purgar la arquitectura de cualquier componente que remita fuera de ella y convoque lo extraarquitectónico en su concepción o experiencia, podría suceder que el mero acto de percibir –lo construido o cualquier otro objeto– constituyera desde el primer momento un acto en parte lingüístico y que, en cuanto tal, acarrearase una narración de lo contemplado inextricablemente imbricado con los elementos –llamémoslos así– puramente formales.

El juicio determinante y la atribución de significado a los objetos percibidos

Diversos planteos filosóficos y psicológicos han considerado que la percepción no es nunca un proceso puro-sensible, sino que participa en ella una multiplicidad de ingredientes heterogéneos fundidos entre sí en grado diverso. En su *Crítica de la razón pura*, Immanuel Kant sostiene que, en el *juicio determinante*, la imaginación constituye los objetos del mundo a

¹ Esta afirmación no puede extenderse a toda la actividad artística de ordinario calificada como *vanguardia*: puede aplicarse a movimientos como De Stijl o el purismo, pero no a dadá, por ejemplo. De estas inclinaciones científicas dan prueba el afán de objetivismo o las frecuentes apoyaturas en la ciencia psicológica que a menudo mostraron algunas de estas tendencias.

través de una síntesis entre la intuición sensible que tenemos de un ente y el concepto del entendimiento que corresponda a ese ente contemplado. La facultad de la intuición organizaría en forma de imagen unitaria el caudal informe de estímulos que los sentidos reciben². La imaginación tomaría estas imágenes, las ordenaría en el tiempo y las fundiría con el concepto empírico que corresponda, en lo que Kant denominó *síntesis de reconocimiento*³. La imagen que la conciencia se hace del ente real –lo que este es para la conciencia– resulta de esta fusión entre lo perceptivo y lo ideal, de manera que, desde el momento en que distinguimos un objeto diferenciado en el seno de nuestro campo perceptivo, este se nos aparece dotado de un contenido conceptual –cuando menos, implícito– y, por ende, de un significado⁴. El objeto no es nunca un ente mudo, sino que, en la medida en que podemos *reconocerlo*, podemos atribuirle una significación y, a partir de ella, una narrativa más o menos extensa, como veremos.

¿Acarrea todo percepto un concepto?

Kant consideró además que en algunos casos podemos no poseer un concepto bajo el que subsumir lo percibido, como ocurriría ante lo bello⁵ o lo sublime⁶. En el primer caso, carecemos de una regla interpretativa que nos permita

² «Toda intuición contiene en sí una variedad [...] En cuanto contenida en un instante de tiempo, ninguna aprehensión puede ser otra cosa que unidad absoluta. Para que surja, pues, una unidad intuitiva de esa diversidad (como, por ejemplo, en la representación del espacio) hace falta primero recorrer toda esa diversidad y reunirla después. Este acto lo llamo *síntesis de aprehensión* por referirse precisamente a una intuición que ofrece, efectivamente, una variedad, pero una variedad contenida como tal en una *representación* y que jamás puede producirse sin la intervención de una *síntesis*» (Kant, 2002:A99) (cursivas en el original).

³ «Por ejemplo, pensamos un triángulo como objeto en la medida en que somos conscientes de la unión de tres líneas rectas conforme a una regla según la cual siempre puede representarse tal intuición. Esa *unidad de la regla* es la que determina toda la diversidad y la somete a unas condiciones que hacen posible la unidad de la aprehensión. El concepto de esa unidad es la representación del objeto = X que pienso a través de los mencionados predicados de un triángulo» (Kant, 2002:135) (cursivas en el original). El «concepto consiste únicamente en la unidad de esa síntesis [...] Es esa conciencia única la que combina en una representación la diversidad [...] Siempre tiene que haber una conciencia, *aunque carezca de especial claridad*. Sin conciencia no puede haber conceptos *ni es, por tanto, posible conocer los objetos*» (Kant, 2002:134) (cursivas del autor). Kant desarrolla la idea de *síntesis de reconocimiento* en los párrafos A103-A110 de la *Crítica de la razón pura*.

⁴ La cuestión del grado y modo en que lo conceptual se imbrica con lo perceptivo es objeto hoy de intenso debate en filosofía, y no es algo en lo que quepa aquí profundizar. A los efectos de esta discusión, podemos considerar que aun si el acto perceptivo no fuese de por sí un acto también cognitivo –es decir, si ver ante nosotros un objeto rojo y cuadrado no supusiera, al mismo tiempo, *tomar conciencia* explícita de que se trata de un ente rojo y cuadrado, lo que significaría que el percepto acarrearía un contenido proposicional indisoluble del contenido sensorio–, sí podemos decir que ver ante nosotros tal objeto constituye un percepto potencialmente nombrable al que el observador atribuirá con frecuencia un predicado más o menos predecible, sobre todo cuando se trate de objetos claramente identificables.

⁵ Cuando «la imaginación (como facultad de las intuiciones *a priori*) se pone, sin propósito, en concordancia con el entendimiento (como facultad de los conceptos) por medio de una representación dada, y de aquí nace un sentimiento de placer, entonces debe el objeto ser considerado como final para el Juicio reflexionante. Semejante juicio es un juicio estético sobre la finalidad del objeto, *que no se funda sobre concepto alguno ni crea tampoco uno del mismo* [...] *El objeto llámase entonces bello*» (Kant, 2001:119) (cursivas del autor).

⁶ Lo sublime «puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada ilimitación [...] produciéndose por medio del sentimiento una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente de un *desbordamiento* tanto más fuerte de las mismas [...] Lo sublime podrá parecer, según su forma, desde luego, contrario a un fin para nuestro Juicio, *inadecuado* a nuestra facultad de exponer y, en cierto modo, violenta para la imaginación» (Kant, 2001:183-184) (cursivas del autor).

comprender la textura formal de un objeto cuya forma, sin embargo, nos produce un placer particular al contemplarla. En el segundo, lo contemplado supera nuestras facultades cognitivas, de manera que nos resulta imposible aprehenderlo, y de esa imposibilidad se desprende una sensación de «admiración o respeto», en palabras de Kant (2001:184). Sin embargo, parece que aun cuando no dispongamos un concepto que permita entender la estructura formal de lo bello, en el momento en que distinguimos un objeto en el espacio, podemos decir que se trata de un ente extenso, que posee tales o cuales atributos. Algo similar podría decirse de lo sublime: por mucho que este desborde las categorías del entendimiento, algo podrá reconocerse en lo contemplado, por poco que sea. Pero ese reconocimiento equivale a conferir un significado al objeto y, con él, una potencial narrativa.

Señalemos que algunos planteos filosóficos relativamente recientes han llegado a considerar que *todo* lo percibido se acompaña de una conceptualidad correlativa, y que solo percibimos, o constatamos que percibimos, aquello de lo que tenemos una noción previa⁷. No es esta una perspectiva que compartamos aquí: si sólo percibiéramos aquello para lo que disponemos de un concepto de antemano, parece que el hombre debería poseer desde su nacimiento todas las nociones necesarias para percibir el entorno, lo que supondría un grado de innatismo inverosímil⁸. Además, esto contradice el hecho de que las criaturas sin lenguaje, como los animales o los niños pequeños, parecen también aprehender el medio circundante aun careciendo de concepto alguno acerca de lo percibido⁹. Sin embargo, este punto de vista resulta de interés para este argumento en cuanto muestra de una teoría que ha considerado que percibimos siempre con la mediación de un concepto y, por tanto, que lo percibido conlleva siempre una significación verbal. Hoy, este conceptualismo extremo ha sido en buena medida abandonado¹⁰, y se tiende a considerar que el concepto

participa en el proceso perceptivo en grados varios, pero ello no quita para que solo cuando conceptualizamos lo percibido podemos pensarlo, que solo entonces podemos reflexionar –acto este lingüístico– acerca de ello.

La idea de connotación según Roland Barthes y el significado de los objetos

Esto no demuestra aún que la percepción de lo arquitectónico implique de por sí una narratividad más allá del concepto que nombra el ente percibido. El paso del concepto identificador a la narrativa asociada puede, de nuevo, argumentarse desde diversos planteos filosóficos. El concepto empírico con que el juicio determinante kantiano identifica el objeto podría equipararse a lo que Roland Barthes (1977) denominó *denotación*. El objeto no es en principio un texto, algo que podamos leer y obtener de él una lectura unívoca, ni que podamos describir exhaustivamente por medio de un discurso verbal, de manera que no posee en principio un significado más allá de esta identificación/denotación; pero esta resulta asociada en la conciencia del observador con una «cadena flotante de significados» (Barthes, 1977:39), con una multitud de conceptos, significaciones o incluso narrativas enteras que la conciencia asocia con el concepto identificador del ente percibido. A diferencia de la denotación, estos materiales discursivos o *connotaciones* no son algo inmediata y unívocamente engendrado por la conciencia –Barthes considera la denotación casi como una *constante antropológica*¹¹, como si todos los seres humanos identificasen siempre del mismo modo un objeto determinado, algo objetable pero que aquí se aceptará provisionalmente–, sino que estos materiales dependen en gran medida de la cultura de pertenencia de cada individuo y, en último término, de su trasfondo cultural y vital únicos. Cuando contemplamos un edificio, podemos en primer lugar identificarlo: «es una escuela», «es un bloque de viviendas». Pero esa identificación convoca, según Barthes, una cadena flotante de significados que connotarían la denotación: «amo/detesta la escuela», «la escuela me recuerda a mi infancia», y así en serie ilimitada. El acto de denotación dispara la actividad asociativa que adscribe al concepto de la cosa una multiplicidad de discursos relacionados, pues, como afirmó Jacques Derrida (1994:347):

Todo texto no puede dejar de estar en relación, de manera más o menos virtual, dinámica, lateral, con todas las palabras que componen el sistema de la lengua. Fuerzas de asociación unen, a distancia, con una fuerza y según vías distintas, a las palabras «efectivamente presentes» en un discurso con todas las demás palabras del sistema léxico.

Tan pronto como identificamos el objeto, tan pronto como podemos adjudicarle un concepto que lo designe, una pléyade de significados se adhieren a este en virtud de las fuerzas que conectan entre sí todos los elementos de la lengua –o, añadiríamos, todas las *unidades culturales* que componen

7 Como defiende, por ejemplo, John McDowell, quien propone «concebir el conocimiento como resultado de una cooperación entre la sensibilidad y el entendimiento, como hace Kant [y considera que] el entendimiento está ya inextricablemente implicado en los productos de la sensibilidad mismos. Las experiencias son impresiones que el mundo estampa en nuestros sentidos, productos de la receptividad, pero esas impresiones mismas poseen ya un contenido conceptual» (McDowell, 1996:46) (cursivas y traducción del autor).

8 «Si rechazamos la afirmación de que la percepción con contenido no conceptual juega un papel decisivo en la adquisición de conceptos, no podemos entonces explicar cómo adquirimos conceptos observacionales sin adherirnos a una forma inaceptable de innatismo» (Bermúdez y Cahen, 2015) (traducción del autor).

9 «Consideraciones sobre las continuidades filogenéticas y ontogenéticas de la naturaleza sugieren que los animales y los niños pueden tener experiencias muy similares a las nuestras [...] Sin embargo, puesto que carecen de conceptos adecuados para la correcta especificación de los contenidos de su percepción, su representación perceptiva del estado de cosas debe de ser no conceptual. Si compartimos estas capacidades perceptivas con los animales y los niños entonces parece razonable sugerir que el contenido de nuestras experiencias es también, al menos en parte, no conceptual» (Bermúdez y Cahen, 2015) (traducción del autor).

10 «Muchos en la tradición wittgensteiniana (como McDowell [...]) sostienen que la posesión de un lenguaje es *suficiente* para todas las formas de pensamiento, y afirman que el adiestramiento en un lenguaje natural es lo que nos confiere el estatus de agentes racionales. Creyendo, acertadamente desde nuestra perspectiva, que estas posiciones extremas son altamente inverosímiles, muchos científicos cognitivos se han sentido de nuevo legitimados para rechazar una concepción cognitiva del lenguaje *tout court*. Pues a la luz de nuestro conocimiento del comportamiento animal y del desarrollo infantil, y también dado el modo en que las capacidades cognitivas son mantenidas en la afasia global, parece altamente improbable que el lenguaje sea necesario en todas las formas de pensamiento» (Carruthers y Boucher, 1998:12) (cursivas en el original; traducción del autor).

11 «En orden a "leer" [...] la imagen, todo lo que se necesita es *el conocimiento que se da imbricado con nuestra percepción*. Este conocimiento no es nulo, pero necesitamos saber lo que una imagen es (los niños aprenden esto hacia los cuatro años de edad) [...] pero esta es una cuestión de conocimiento casi antropológico» (Barthes, 1977:36) (cursivas y traducción del autor).

una cultura determinada¹²-. Con la identificación del objeto se inicia un movimiento semiótico que recorre de unidad en unidad cultural el campo semántico de la denotación, y ese movimiento engrosa, por así decir, la connotación del objeto, recopila una multiplicidad de unidades culturales diversas asociadas por la conciencia al concepto de partida, y cuyo conjunto integra la *significación del objeto*¹³: «por el juego de los interpretantes –que varían evidentemente de un receptor a otro, de una situación a otra–, unas significaciones indefinidas son asociadas al sentido determinado del “objeto”, que es aquí una estructura canónica impuesta por la lengua a la experiencia» (Granger, 1988:116) (traducción del autor). Al concepto del objeto, al «sentido determinado» que la lengua impone a su experiencia, el sujeto añade la significación:

Toda práctica podría describirse como una tentativa para transformar la unidad de la experiencia en la unidad de una estructura, pero esta tentativa comporta siempre un residuo. La significación nacería de las alusiones a ese residuo que la conciencia laboriosa aprehende en la obra estructurada, e introduce como imperfecciones en la estructura. (Granger, 1988:112) (Traducción del autor)

Reconocemos el objeto y su estructura conforme a las pautas aprehendidas en el curso de nuestra experiencia perceptual precedente, pero esa estructura no cubre nunca la totalidad del objeto particular, y ese residuo entre la estructura genérica y el ente concreto mueve al observador a desplegar una actividad reflexiva que trate de cerrar la distancia entre ambos. Y el producto de esa reflexión sería, según Granger, la significación del objeto. De este modo, la suma de las denotaciones efectuadas cuando identificamos el objeto y sus partes –o, en la terminología de Granger, la estructura desde la que aprehendemos el ente particular– y de las unidades culturales que asociamos a esos conceptos –ya sea en forma de las cadenas flotantes de significados, ya en la actividad reflexiva que trata de aprehender el ente particular bajo el concepto genérico– conformaría el significado del objeto contemplado –en esta discusión, la obra de arquitectura–, o al menos parte importante de este, pues a tales significaciones cabría añadir cualesquiera discursos que el individuo profiera en su experiencia del objeto, como puedan ser reflexiones teóricas, comentarios críticos u otros.

Sentido y significación

Conviene en este punto introducir una distinción necesaria para este argumento. Una distinción que, como cualquier oposición binaria, requeriría de una crítica deconstructiva antes de ser empleada, pero que aquí, por mor de la brevedad y dada la frecuencia con que esta distinción se ha empleado en otros lugares, adoptaremos tentativamente. Se trata de la distinción entre *sentido* y *significado*. No se pretenderá aquí

12 «El significado de un término (y, por lo tanto, el objeto que el término “denota”) es una UNIDAD CULTURAL. En todas las culturas una *unidad cultural es simplemente algo que esa cultura ha definido como unidad distinta de otras* y, por lo tanto, puede ser una persona, una localidad geográfica, una cosa, un sentimiento, una esperanza, una idea, una alucinación» (Eco, 1985:111-112) (cursivas del autor).

13 Como observan Runnquist y Nubiola (2012:555), este movimiento de *semiosis ilimitada* efectuado por la conciencia «aumenta paulatinamente el conocimiento sobre el objeto al que representa» el signo. De ahí que, con el tiempo, el signo se vea enriquecido con matices nuevos. Señalemos que tanto Granger como Runnquist y Nubiola basan sus observaciones en la noción de *semiosis ilimitada* de Charles Sanders Peirce.

acotar con precisión unos términos multívocos y complejos que no cabe formular en una definición simple; se tratará más bien de esbozar algunas de las facetas de estos conceptos que atañen a esta discusión. Podemos entender por *sentido* algo así como un objeto mental de unidad sintética, indistinta e indiferenciada, que la conciencia constituye de un modo intuitivo e inmediato. Acerca de este sentido puede proferirse una multiplicidad de enunciados que traten de explicitar aspectos parciales de su unidad, que traten de realizar distinciones en el interior de esa totalidad inarticulada pero no por ello homogénea. La suma de estos enunciados, explicitaciones y distinciones efectuadas acerca del sentido conformaría su significado, de manera que, como ante la intuición del objeto real, todo lo que podemos decir acerca del sentido pasa a formar parte de su significación. Pero ninguna serie finita de enunciados puede nunca describir sin resto este objeto mental, cuya exterioridad al lenguaje impide que ningún discurso pueda ajustarse a él por completo. La palabra no puede sino dar vueltas eternamente en torno al sentido, elaborar relatos sin fin acerca de él sin llegar nunca a explicitarlo sin resto. El sentido constituye, pues, el *horizonte* de la significación, el espacio, infinito pero delimitado, de las proposiciones que podemos formular acerca de una experiencia¹⁴. El sentido, objeto de la intuición, es fértil, profuso e informe, inagotable, mientras que la significación, predicado riguroso y exacto, hace pensable lo intuido, pero solo puede elevar al pensamiento una fracción muy limitada del sentido (Lefebvre, 1967:170). Y solo cuando traducimos el sentido a una fórmula discursiva podemos reflexionar acerca de él, podemos hacerlo objeto de juicios, de argumentos, de inferencias, operaciones todas ellas de orden lingüístico, inaplicables a la intuición bruta.

Esto supone que a partir de un mismo sentido –imaginando por un momento que individuos diferentes pudieran concebir sentidos parejos acerca de un asunto determinado– puede componerse una infinidad de significaciones solo coincidentes en cierta medida. El significado de la forma arquitectónica, suma de los conceptos, predicados y discursos proferidos por el sujeto en la experiencia de la obra arquitectural, solo sería intersubjetivamente compartible en cierta medida. Sujetos que compartan un trasfondo cultural semejante tenderán a hacer observaciones en algún grado similares acerca de un mismo objeto, pero también ocurrirá que, en virtud de su individualidad, o incluso del humor del momento, esas observaciones diferirán significativamente entre individuos diversos. Ocurre, pues, que no solo no cabe hablar de una forma sin significado, sino que ni siquiera puede hablarse de un significado estable de las formas. No hay una representación lingüística única de la obra de arquitectura –o de cualquier obra de arte–, sino que puede construirse una infinidad de narrativas a partir de un mismo objeto. Pese a esta esencial heterogeneidad, acaso puedan identificarse mecanismos en alguna medida describibles por los que los sujetos atribuyen sentido y significaciones a los entes experimentados. A continuación se explorarán tentativamente

14 Dicho sea esto desde una perspectiva hermenéutica. Para un planteo deconstructivo, no habría tal convergencia de la interpretación hacia un sentido, sino que la lectura permanecería siempre sometida a un movimiento diseminador que impediría alcanzar una exégesis estable. La discusión se atenderá aquí a la postura hermenéutica; el mero admitir una distinción neta entre sentido y significado es ya algo ajeno a un enfoque deconstructivista.

algunos de estos fenómenos desde una necesaria pluralidad, quizás heteróclita, de perspectivas, sin ánimo de agotar ni sistematizar algo que probablemente no admita análisis sistemático –ni mucho menos exhaustivo– alguno.

El ineliminable simbolismo de la forma

Las formas abstractas, aun cuando no pretendan representar nada, se nos muestran a menudo grávidas de sentido. Como observó Le Corbusier (1983:34), las líneas quebradas parecen sugerir incoherencia, violencia, desequilibrio, mientras que las formas regulares evocarían sensaciones de estabilidad, equilibrio y bienestar. De modo análogo, tendemos a asociar el color blanco con afectos positivos, y atribuimos al color negro connotaciones emocionales negativas, algo que ocurre incluso en culturas muy diferentes (Osgood, 1960). Estos sentidos de las formas, que aprehendemos de un modo intuitivo e inmediato, se acompañarían, de acuerdo con lo anterior, de un kantiano concepto reconocedor –o, según Barthes, de una denotación– que los identificaría en un nivel descriptivo mínimo y que convocaría en ese acto una multiplicidad de conceptos, predicados y narrativas. Todos estos ingredientes compondrían una significación, extraíble, como vemos, incluso de las formas más elementales: estímulos muy primarios, como un garabato sobre un papel o una mancha de color –pero, también, la silueta de un edificio o las texturas y matices de sus materiales– revelan una expresividad, un sentido y, por ende, una potencial significación verbal.

Sentido y significación socialmente atribuidos a las formas abstractas

Pero el significado de la arquitectura va mucho más allá de estas significaciones elementales. En este punto, la musicología ofrece algunas ideas que pueden aplicarse a la experiencia de la arquitectura y a su significado¹⁵. Música y arquitectura nos proponen objetos que no pretenden imitar a otros entes de la realidad, que no hacen referencia a nada externo a ellos mismos, sino que se conciben como formas autorreferenciales a las que sin embargo atribuimos sentido y significación¹⁶, es decir, una referencia a algo externo a ellas. Varios musicólogos han propuesto que esta atribución de sentido a la forma tiene lugar cuando la música se ejecuta como acompañamiento de actividades no musicales poseedoras de un significado colectivamente reconocido. A lo largo de la historia y, en particular, antes de alcanzar el estatuto de arte autónomo, la música solía ejecutarse como acompañante de fiestas palaciegas, de representaciones teatrales, de ceremonias religiosas. En estos actos, la música podía incorporar además un texto cantado, es decir, un discurso explícito con un signifi-

cado también reconocible. En esta confluencia entre un sonido sin significación y unos actos y unos textos portadores de un significado expreso, se constituye el enlace intuitivo entre ciertas formas sonoras y unos significados particulares, de manera que, cuando la música se ejecuta sola, remite a esas significaciones que se le han conferido con anterioridad (Fubini, 2006:72). En nuestros días, los medios de comunicación se encargan de realizar este maridaje entre música y significado de un modo aún más eficaz. En el cine, en la televisión o en la radio, la música aparece con frecuencia junto a contenidos de otro orden, contenidos portadores de significados reconocibles que se adhieren al sonido musical. Se establece así el enlace intuitivo entre ciertas secuencias sonoras y determinadas significaciones, de manera que, cuando escuchamos ciertas músicas, tendemos a evocar los significados con que estas han quedado investidas. De este modo, se constituye lo que Eero Tarasti (1996:97-99) denomina *almacén de entonaciones*, sedimento más o menos intersubjetivo en virtud del cual los individuos pertenecientes a una cultura tienden a atribuir unas connotaciones similares a determinadas secuencias sonoras. No se pretende con esto proponer ninguna forma de determinismo social de la recepción de la música, con arreglo al cual los miembros de un grupo humano adjudicarían siempre un mismo sentido a unas formas musicales determinadas, pues la escucha la realizan individuos distintos con sus trasfondos vitales y sus estados afectivos únicos, pero el hecho de que la musicología hable de una música «alegre» o «triste» y que un auditorio reconozca que ciertas formas musicales puedan calificarse de ese modo muestra la relativa intersubjetividad de este *almacén de entonaciones*. Ello no quita para que los matices afectivos suscitados por la música sean también personales, no compartibles: en virtud de lo que Peter Kivy (2002:111-112) denomina efecto *nuestra canción*, ciertas músicas escuchadas en ocasiones particulares adquieren para nosotros una significación personal, difícilmente comunicable a otros. La experiencia de la música comporta pues ingredientes tanto intersubjetivos como privados.

Estas ideas acerca de la escucha musical pueden aplicarse a la experiencia de la arquitectura. Las sensaciones que, según Le Corbusier, la forma abstracta comunica pueden deberse a un fenómeno similar al propuesto por Tarasti para la música: el sentido y el significado que atribuimos a las formas podrían proceder de un *almacén de entonaciones* o, más bien, de un *almacén de formas* constituido intersubjetivamente como resultado de la coexistencia de la arquitectura con otros elementos significativos. Cuando determinadas formas se emplean reiteradamente para unos mismos usos puede ocurrir que los significados asociados a estos impregnen las formas que los albergan o, en general, que las formas visuales adquieran, como las sonoras, un sentido derivado de su aparición repetida junto a entidades portadoras de significados reconocibles. Y, al igual que ocurre con la música, las barthianas connotaciones con que cada cual inviste la forma percibida tendrán un elemento intersubjetivo y un elemento privado, solo analíticamente diferenciables.

Puesto que la forma abstracta y no significativa parece volverse significativa cuando la encontramos reiteradamente asociada con entidades poseedoras de un significado expreso, y parece volverse significativa a través de un acto por el que le atribuimos un significado del que carece por sí misma, el enlace entre forma y significado resultaría ser algo en buena medida –aunque no por completo– arbitrario, y cabría asignar a unas mismas formas unos significados muy diversos, sin otra limitación, quizás, que

¹⁵ La cuestión del significado de la forma sonora no mimética ha sido estudiada en profundidad por la musicología contemporánea, y, dadas las afinidades entre música y arquitectura, estos estudios pueden resultar de gran utilidad para comprender mejor los fenómenos significantes en arquitectura. En la extensión de un artículo como este solo cabe referirse brevemente a algunas ideas tomadas de la musicología que permitan desarrollar la discusión planteada.

¹⁶ No todas las arquitecturas ni todas las músicas se conciben como objetos autorreferenciales: el metaforismo observado por Kenneth Frampton (1991:201-203) en algunas obras de Alvar Aalto, como Villa Mairea o el ayuntamiento de Säynätsalo, pretendió representar temas no arquitectónicos; ciertas músicas, como el poema sinfónico o la música programática, se proponen imitar sonidos, acontecimientos u objetos no musicales.

la impuesta por un simbolismo de la forma arraigado en la condición humana –simbolismo este de difícil identificación y cuestionable universalidad, en cualquier caso–. Pero es en virtud de esa relativa independencia entre forma y significado que a lo largo de la historia las formas arquitectónicas han sido investidas con las significaciones más diversas; de ahí, por ejemplo, que el lenguaje clásico de la arquitectura haya servido para representar ideologías tan dispares como la democracia ateniense o los autoritarismos del siglo XX.

Significación derivada de la estructura formal

Si profundizamos en la analogía con la música, encontraremos otros caminos por los que la forma arquitectónica se hace significativa. En el campo de lo musical, se ha dicho a menudo que el significado de la obra dimana en buena medida de la comprensión de la *forma* sonora. Cuando escucha una pieza, el buen conocedor trata de descifrar la textura que organiza el sonido: si se trata de una fuga, intentará identificar las voces que, una tras otra, se suman al flujo sonoro, las variaciones a que se someten los temas, las reexposiciones o la coda que concluye la pieza. Este es un proceso tanto intelectual como sensible o intuitivo, tiene tanto de ejercicio de reflexión como de escucha puro-sensible, y de él se desprende un discurso que integra, como los anteriores, parte del significado de la obra, pues que la pieza consista en una fuga a tres voces, que se efectúen tales o cuales variaciones en sus temas, o cualesquiera otros componentes de su textura son rasgos que definen claramente su significado. Podemos decir que algo similar ocurre con la obra de arquitectura, sobre todo con aquellas cuya base geométrico-proporcional resulta más clara. Las arquitecturas del primer Renacimiento, o algunas de la modernidad, se concibieron de manera que su esqueleto básico resultase comprensible para el observador, y su lectura formase así parte de su experiencia: en una obra como la capilla de los Pazzi, de Brunelleschi, la composición hace legible mediante diversos recursos formales el esqueleto proporcional sobre el que el edificio adquiere su forma, de manera que el observador pueda hacerse idea de la contextura del objeto. Que la experiencia de la arquitectura se asemeja en estos casos a la de la música lo muestra el hecho de que la analogía entre las proporciones arquitectónicas y los intervalos musicales es en ocasiones explícita¹⁷. Y, tanto ante el edificio como ante la pieza sonora, la recepción consiste en un atender a lo puro-sensible y en un reflexionar paralelo acerca del orden que lo organiza; experiencia esta de la que dimana un discurso explícito que, de nuevo, forma parte esencial del significado de la obra.

El simbolismo básico de la forma, los sentidos con que las culturas invisten las formas abstractas, o la significación del entramado compositivo del objeto son solo algunas de las dimensiones de la arquitectura que, una vez explicitadas en un discurso verbal, se hacen significativas y componen el significado de lo construido, pues hay otras facetas que pueden también alimentar ese significado. El observador no solo contempla

17 «En sus *Diez libros sobre Arquitectura* [...] Alberti se refiere a Pitágoras y dice que “los números por los cuales la concordancia de los sonidos afecta placenteramente a nuestros oídos son los mismos que agradan nuestros ojos y nuestra mente”. Y formula una teoría aritmética de las proporciones que está inspirada en los intervalos armónicos de la escala musical griega [...] Las dimensiones que dio Palladio a la planta de la Villa Thiene publicada en sus *Cuatro libros sobre Arquitectura* (1568) constituyen un ejemplo típico [de esto]» (Wittkover, 1979:530).

el edificio, sino que lo recorre por su interior y su exterior, y el movimiento realizado en esos recorridos revela una cualidad propia de cada obra, asociada a la forma espacial de que se trate. Este movimiento suscita en quien lo efectúa una experiencia cinestésico-propioceptiva que acarrea un simbolismo propio, un sentido particular que, como tal sentido, cabe volver significativo a través de una explicitación verbal que, de nuevo, acrecentaría el significado de la obra. O, siguiendo con la analogía musical: así como, según observa Tarasti (1996:153 y ss.), la música anima al oyente a comentar el sonido al tiempo que lo escucha, a generar un discurso interno que lo interpreta y que, en cuanto discurso referido al objeto artístico, no es sino parte de su significado, podemos considerar que esa glosa muda tiene también lugar cuando contemplamos los espacios y las formas del edificio, y que ese discurso que comenta la obra a medida que la aprehende constituye, como en la escucha musical, parte del significado de lo arquitectónico. Y añade Tarasti (1996:153 y ss.) que la escucha musical es a menudo una escucha antropomórfica que ve personajes, acciones y tramas en el puro devenir sonoro aun cuando este no se proponga representar realidad humana alguna. Esta interpretación antropomórfica de las configuraciones sonoras se hace explícita en los relatos silenciosos con que el oyente se comenta la obra, y constituye pues parte de su significado. Tarasti (1996:161 y ss.) muestra, en sus análisis de algunas piezas musicales, cómo esto puede tener lugar, cómo pueden identificarse en la obra elementos y desarrollos que cabe interpretar en estos términos. La arquitectura, por su parte, no ha sido ajena a esta interpretación antropomórfica, como muestran desde la columna clásica entendida como figura humana estilizada –o, menos literalmente, las proporciones empleadas en el clasicismo– hasta las declaraciones de arquitectos contemporáneos que afirman inspirarse en la figura humana para sus creaciones. Podemos pues suponer que la lectura antropomórfica de lo construido, explicitada en un relato, constituye, junto con los demás discursos examinados, parte de la significación del objeto arquitectural. Además, percibimos la obra de arquitectura como obra de un autor, y tratamos a menudo de leer en sus formas las posibles intenciones que el artífice albergó al concebirla. La obra retiene y exhibe la huella del proceso creativo, y deja leer las decisiones tomadas, las alternativas desechadas, la postura que el autor adoptó con respecto de la cultura arquitectónica, o las posiciones ideológicas desde las que se proyecta el edificio. Estas reflexiones, en mayor o menor medida efectuadas ante cualquier arquitectura –aunque esto dependa de la obra y del observador particulares– se suman, de nuevo, al significado del objeto y de su experiencia.

Conclusión: el significado de la arquitectura como representación verbal

Este razonamiento puede prolongarse hasta el infinito, pues cabe distinguir innumerables facetas de la vivencia de la arquitectura de entre el continuo perceptivo y reflexionante desplegado por el observador ante la obra. Cualquier discurso acerca de ese continuo apenas puede explicitar algo de un fenómeno –el flujo de conciencia que aprehende el objeto– en buena medida inasible por la palabra. Pero estos relatos de lo inefable permiten al menos comprender que la experiencia de la arquitectura, como la de cualquier otra forma artística o la de cualquier objeto, ofrece una inagotable riqueza de significaciones, integradas por el kantiano reconocimiento de los entes, por las barthianas cadenas flotantes discursivas que el

movimiento de la semiosis compone o por las explicitaciones efectuadas por los sujetos cuando conceptualizan –cuando se narran– sus intuiciones sensibles. Y todo ello aplicado a los innumerables estratos de la obra, de los cuales lo puro-sensible es solo uno de sus momentos. Frente a aquella actitud moderna que quiso expulsar el significado de la experiencia estética, el hecho de que el observador tienda a explicitarse lo que observa y a relacionarlo con experiencias propias previas, con otros objetos y vivencias, arquitectónicos o no, o con cualesquiera otras dimensiones de su mundo mental, contradice que pueda haber nada como una forma no significativa. Las formas parecen comunicar una significación ineliminable desde el momento en que posamos sobre ellas nuestra mirada, como puede argumentarse desde diversos planteamientos teóricos.

Esa significación, ese discurso desgranado ante la obra, puede elaborarse en forma escrita y ofrecer de ese modo una representación verbal de lo arquitectónico que objective, analice, haga la forma y su experiencia accesibles a un pensamiento racional y crítico. La posibilidad de semejante representación resulta de gran importancia para el desarrollo de la disciplina. Podemos –y quizás debamos, en primer lugar– contemplar la obra de manera espontánea, pero también podemos dejar que esa representación verbal cuya que es el comentario crítico informe nuestra mirada, podemos dejar que este nos revele aspectos de la arquitectura que permanecerían, de otro modo, insospechados para nosotros, y experimentar así el objeto de una manera más plena. Pero no se trata solo, como afirmó Theo Van Doesburg (1985:29-30), de hacer inteligible el nuevo arte para el público, aun cuando esto ya justificaría por sí solo tal representación. No hay praxis sin teoría, ya sea latente o expresa: la labor de proyecto, por formal e intuitiva que se pretenda, se despliega siempre en el medio del discurso, y puede por tanto recogerse en una forma textual. El artífice opera según principios, intenciones, maneras de hacer y estrategias cuya objetivación discursiva resultará siempre enriquecedora para el conjunto de la actividad artística. Y, como ha argumentado Niklas Luhmann (2000) acerca del arte en general, y como ha desarrollado Patrik Schumacher (2011) con respecto de la arquitectura en particular, la disciplina arquitectónica requiere del discurso y de la teoría para definir su posición en el seno del sistema social, para tomar conciencia de sus desarrollos y para autodeterminar su devenir. Frente a quienes defendieron una aprehensión puro-sensible de la obra, en la que el contenido conceptual o simbólico se juzgó ajeno a lo propiamente artístico¹⁸, más cabales parecen aquellas posturas que han considerado que el ojo y el discurso se complementan entre sí, y que dejar de tener en cuenta a alguno de ellos solo puede resultar en una concepción limitada –y, en consecuencia, limitante– de lo arquitectónico.

18 El «contenido conceptual de la representación [...] no es artístico cuando se trata, por ejemplo, de representaciones simbólicas o alegóricas ingeniosas [...] El objeto de la representación, el contenido, la idea de la obra de arte, guardan por lo general una relación tan estrecha con la intención artística que resulta difícil mantener la consideración del puro resultado de la actividad artística libre del interés por el contenido conceptual. Y, sin embargo, es necesario, pues el interés por el arte empieza en el momento en que se apaga el interés por el contenido ideal de la obra» (Fiedler, 1991:55-56) (cursivas del autor). Puede considerarse a Konrad Fiedler como uno de los principales iniciadores de tales planteamientos, que tan influyentes resultaron para el desarrollo del arte moderno.

Referencias

- Barthes, R. (1977). *Rhetoric of the Image*. Londres: Fontana.
- Bermúdez, J. y Cohen, A. (2015). Nonconceptual Mental Content. En *Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive* (Fall 2015 ed.). Recuperado de <https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/content-nonconceptual/>.
- Carruthers, P. y Boucher, J. (1998). Introduction: Opening up options. En P. Carruthers y J. Boucher (Eds.). *Lenguaje and Thought. Interdisciplinary Themes* (1-18). Cambridge: Cambridge University Press.
- Derrida, J. (1994). *Márgenes de la filosofía* (2.ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general* (5.ª ed.). Barcelona: Lumen.
- Fiedler, K. (1991). *Escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
- Frampton, K. (1991). *Historia crítica de la arquitectura moderna* (5.ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Fubini, E. (2006). *Música y lenguaje en la estética contemporánea* (3.ª reimp.). Madrid: Alianza.
- Granger, G. G. (1988). *Essai d'une philosophie du style*. París: Odile Jacob.
- Kant, I. (2001). *Crítica del juicio* (9.ª ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- Kant, I. (2002). *Crítica de la razón pura* (19.ª ed.). Madrid: Santillana.
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon.
- Le Corbusier. (1983). *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid.
- Lefebvre, H. (1967). *Lenguaje y sociedad*. Buenos Aires: Proteo.
- Luhmann, N. (2000). *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press.
- McDowell, J. (1996). *Mind and World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Osgood, C. (1960). The Cross-Cultural Generality of Visual-Verbal Synesthetic Tendencies. *Behavioral Science*, 5 (5), 146-169.
- Runnquist, E. y Nubiola, J. (2012). Signo. En L. Vega y P. Olmos (Eds.), *Compendio de lógica, argumentación y retórica* (2.ª ed.) (550-558). Madrid: Trotta.
- Schumacher, P. (2011). *The Autopoiesis of Architecture. A New Framework for Architecture*. Chichester: Wiley.
- Tarasti, E. (1996). *Semiotique musicale*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- Van Doesburg, T. (1985). Principios del nuevo arte plástico. En *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos* (29-92). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Wittkover, R. (1979). *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo. Ensayos y escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.

LA AUTORÍA Y LA APROPIACIÓN EN LA CREACIÓN DEL SIGLO XXI

Elba López Fernández

UNED

elba.2719@gmail.com

Recibido: 14/05/2019 | Aceptado: 14/11/2019

doi:10.30827/sobre.v6i0.9388

15

AUTHORSHIP AND APPROPRIATION IN THE CREATION OF THE 21ST CENTURY

ABSTRACT: Appropriatism embodies the current cultural production system where democratization of consumption has led to massive reproduction, cloning and exponential multiplication of cultural products. By questioning notions such as authorship, authenticity and uniqueness of works might be considered heresy, a crime by some or a perceptive concept by others.

This article analyzes its value not only as a necessary reflection of our time but also as the paradoxical situation in which we live, in which under the discourses of appropriation the postmodern purity hides its narcissism, simulating the disappearance of the author, who actually sanctifies through various means, complaining at the bottom of certain excess, of certain democratic debauchery in art.

KEYWORDS: appropriatism, authorship, quote, plagiarism, authenticity

RESUMEN: El apropiacionismo encarna el sistema de producción cultural vigente donde la democratización del consumo ha dado lugar a la reproducción masiva, la clonación y la multiplicación exponencial de productos culturales. Unos lo consideran una herejía; algunos, un delito; y otros, un concepto perspicaz, por cuestionar nociones como la autoría, la autenticidad y la singularidad de las obras.

Este artículo analiza su valor como reflexión necesaria de nuestro tiempo y también la paradójica situación en la que nos encontramos, en la que bajo los discursos de apropiación la pureza posmoderna oculta su narcisismo, simulando la desaparición del autor, que en realidad santifica a través de diversos medios, quejándose en el fondo de cierto exceso, de cierto desenfreno democrático en el arte.

PALABRAS CLAVE: apropiacionismo, autoría, cita, plagio, autenticidad



1. Introducción

El concepto de *apropiación*, como tal, surge en 1977 en la exposición «Pictures», comisariada por Douglas Crimp en el Artist Space de Nueva York. Esta exposición, hito en sí misma, reunió a artistas de disciplinas diferentes que trabajaban con imágenes apropiadas aglutinando conceptos como *copia*, *cita*, *plagio*, *hibridación*, *simulacro* y *parodia*, dando origen a una nueva noción que acabó convirtiéndose en un movimiento artístico por derecho propio.

Pero en realidad la apropiación siempre ha formado parte de la historia del arte, hasta el punto de que si no existiera no se habría dado ninguna historia como tal. Los problemas siempre son planteados por la tradición, porque incluso el artista que se rebela contra la misma depende de ella por ese estímulo con que impulsa la dirección de sus esfuerzos (Gombrich, 2010:169-189). Desde este punto de vista es posible entender la apropiación como una evolución lógica que encierra una gran diversidad: desde un componente inherente al proceso creador hasta una estética de la desviación que cuestiona el origen a través de la copia, la hibridación o la mutación. Originalmente el apropiacionismo comenzó reivindicando la alegoría como fenómeno posmoderno, porque ello le permitía distanciarse de las visiones idealistas de la modernidad para las cuales la alegoría era una aberración; de ahí el uso de imágenes muy conocidas (Guasch, 2007:346). Con el tiempo, esta relación conflictiva entre el apropiacionismo y la propiedad artística se convirtió en componente de la poética de la posmodernidad, origen y estímulo para aquellos movimientos artísticos de los 60 y 70 que implicaban reivindicaciones de género o justicia social, ya que todos compartían el descrédito por el arte legitimado, el cual consideraban resignado y estandarizado, capitalista y mercantil.

Sin embargo, la idea de que una obra de arte es lo que es desde un punto de vista estético, con independencia de quien la haya creado, que es una de las cuestiones de fondo que subyacen, choca con una realidad hoy en día indiscutida: la importancia que actualmente se da, en el mercado del arte y en la sociedad, a quien es el autor. Como argumenta Findlay (2013), en la cultura de adoración de las celebridades en que vivimos inmersos en el siglo XXI, la bibliografía personal es un ingrediente esencial en prácticamente cualquier experiencia cultural. De hecho, suele ser el medio a través del cual absorbemos la cultura. «¿Cuántos han contemplado la obra *De sterrennacht* (*La noche estrellada*, 1889) tan fascinados por la colorida vida del artista como por la pintura en sí?» (Peñuelas Reixach, 2013:167). La experiencia del arte es subjetiva, y muestra de ello es que esta cambia cuando descubrimos una falsificación, es decir, una obra atribuida a un autor que no es el suyo, porque «a la versión original se le suele atribuir una importancia excesiva basada en una sensación casi inconsciente de sobrecogimiento y magia» (Peñuelas Reixach, 2013:24).

En realidad no existe una correlación equilibrada entre la creación, la obra y el autor. La retórica cultural de nuestra época se basa en una contrariedad, ya que, a pesar de que el panorama creativo actual tiende a la desmaterialización de la imagen y sus flujos disuelven las nociones de originalidad, propiedad, verdad y memoria, la autoría se enaltece hasta límites insospechados, por mucho que se siga especulando con su muerte o disolución. Y es a través de esta exaltación que se vuelve legítimo ampliar tanto los plazos de protección de una obra, lo cual no deja de ser una expropiación del futuro, porque no se crea a partir de la nada; toda creación implica cierta apropiación. El objetivo de este artículo es el análisis de esta paradójica situación desde una visión humanística muchas veces postergada pero no por ello menos necesaria. Para ello se comienza examinando la apropiación desde el punto de vista legal, con el fin de ofrecer una visión realista y útil sobre las prácticas artísticas actuales, y se analizan distintos planteamientos de apropiaciones con sus diferentes propósitos e interpretaciones. A continuación se reflexiona sobre la autoría, cuestión clave del apropiacionismo y de nuestra posmodernidad, relacionando la crítica que se hace a la autoría en las vanguardias con nuestro momento histórico. Para llevar a cabo este análisis ha sido de gran ayuda la investigación profunda y rigurosa de Ignacio Temiño sobre el plagio, la obra dirigida por Lluís Peñuelas Reixach *Autoría, autenticación y falsificación de las obras de arte*, así como las reflexiones siempre lúcidas de Juan Luis Moraza, Joan Fontcuberta y la revisión de los ya clásicos, Barthes, Foucault, Eco y Borges.

2. La apropiación desde el punto de vista legal

La apropiación constituye *la transformación* de una obra originaria en la cual se toman sus elementos característicos y se descontextualizan ubicándolos en otro escenario, pudiéndose considerar una infracción al derecho de autor e incluso un plagio. Varias decisiones de jueces estadounidenses han llegado a proteger la apropiación artística a través de la figura del

fair use, pero, al no existir esta en el derecho romano, la solución proviene de las excepciones y limitaciones al derecho de autor, que cada vez están más reducidas.

Analizando la apropiación desde nuestro sistema continental, esta también afecta a la paternidad de la obra, al *derecho moral*, ya que la apropiación implica que el autor tome una obra original y la intervenga de modo que la transforme y cree una *obra derivada*, para lo cual requiere la autorización expresa del titular.

En el año 2013 Patrick Cariou, autor de una serie de fotografías sobre rastafaris jamacainos, demandó al fotógrafo Richard Prince por usar y transformar su obra sin pedirle permiso ni tampoco citarlo. En primera instancia la demanda fue estimada, pero no en la segunda, donde el Tribunal de Apelaciones de EE.UU. interpretó que se trataba de una obra nueva, siendo un uso transformativo lo que había hecho Prince con Cariou. En nuestro ordenamiento jurídico, tal como argumenta Ignacio Temiño (2015:122), ningún tribunal europeo hubiera resuelto así la demanda por los *derechos morales* y, en particular, por el derecho a la *integridad* del autor original.

Por ello, a pesar de las limitaciones implícitas, siempre es importante indicar la fuente, el autor y que la extensión obedezca a los límites marcados por la ley, pudiéndose argumentar el derecho de cita. Pero si no se utiliza más que una parte de la obra (como en el caso de la fotografía, por ejemplo), al realizarse una reproducción fragmentada, estaríamos frente a una mutilación de la obra, pudiendo llegar a violar el *derecho moral* del autor.

Es posible justificar jurídicamente la apropiación siempre que se cumpla que la extensión del uso de la obra originaria se limita a lo estrictamente necesario para que quien la contemple sea capaz de identificar la obra original, que la modificación no atente contra el decoro de la obra o la reputación del autor y que se referencie al autor y a la obra originaria. De ser así y en el peor de los casos, en el que se interponga una demanda, al no tener la autorización expresa del autor habría una *transformación ilícita*, pero no acción plagiaaria.

Es importante señalar que en el plagio uno se apodera de la autoría de la obra ajena y en la falsificación la copia suele ser tan buena que pasa por el original y se atribuye a su autor legítimo. Ambos supuestos son diferentes al apropiacionismo, donde, como se ha señalado, se reutilizan partes de una creación artística para generar una obra derivada en la que se *re-contextualizan* los elementos apropiados dándole un nuevo significado, citando (o no) a los autores en los que se basa el planteamiento.

17

2.1. Apropiaciones emblemáticas o representativas

Un caso emblemático es el de Andy Warhol en 1964, quien llegó a un acuerdo económico, evitando así la demanda, con la fotógrafa Patricia Caulfield. Warhol había usado sin autorización una imagen suya que había encontrado en un artículo sobre los procesadores de color Kodak; la serigrafía a gran tamaño y la expuso en la Galería Leo Castelli. Lo sorprendente es que después de años de copiar y reproducir etiquetas de productos con derechos de autor sin ningún problema legal, fuera precisamente el uso de esta imagen anodina lo que le diera problemas. A partir de este momento Warhol se dedicó a hacer sus propias fotografías.



Figura 1: Caulfield, P. y Warhol, A. (1964). La imagen de la izquierda es un recorte de la fotografía de Caulfield publicada en la revista. La imagen de la derecha es la serigrafía realizada por Warhol de la fotografía. Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/36028865754210665/?ip=true>.

Uno de los casos polémicos de apropiación en los que se vio implicada la Fundación Andy Warhol se produjo el 12 de octubre de 2018, en relación a los derechos de autor de una serigrafía sobre Prince. El caso se remonta a 1984, año en que la fotógrafa Goldsmith concedió a la revista *Vanity Fair* una licencia para utilizar una fotografía suya de Prince como material para la elaboración de una ilustración. En principio, la licencia era solo para la tirada de ese número de la revista, pero Warhol, a quien se le encargó la ilustración, no solo dejó creada la definitiva, sino también otros 15 retratos. En el año 2016, la Fundación Andy Warhol otorgó una licencia por valor de 10.000 dólares sobre uno de estos retratos a Condé Nast, una compañía de medios de comunicación estadounidense, para la portada de una revista dedicada a Prince y publicada poco después de su muerte.

Esto hizo que Goldsmith se enterara de la serie de Warhol sobre Prince, la cual desconocía, a pesar de que los retratos que integraban la serie se habían exhibido en museos y ya se habían vendido 12 de los 15. De hecho, los que no se vendieron forman parte de la colección del Museo Andy Warhol (Acevedo, 2018).



Figura 2: Warhol, A. (1984). Reproducción en la revista *Vanity Fair* de la serigrafía de Prince basada en la fotografía de Goldsmith. Fuente: <https://www.artforum.com/news/warhol-foundation-files-pre-emptive-law-suit-in-prince-series-dispute-67720>.

Para la Fundación, la demanda de Goldsmith no tiene lugar, ya que las obras se encuentran bajo *fair use*. Según la Fundación, la obra es una apropiación que transforma la estética y el significado de la fotografía original, convirtiendo a Prince en un icono. Sin embargo, para Goldsmith, las serigrafías de Warhol conservan los elementos esenciales y distintivos de su fotografía, no pudiendo haberse originado a partir de ninguna otra, por lo que considera que las serigrafías violan las leyes de los derechos de autor que otorgan derechos exclusivos para reproducir, exhibir y distribuir las obras basadas en la fotografía. Este caso evidencia que los límites de la apropiación artística no están claros.

El comité de autenticación de la Fundación Warhol, el Andy Warhol Art Authentication Board, se disolvió en el 2012, ya que los métodos de trabajo utilizados por Warhol seguían generando polémica al ser fácilmente falsificables, de ahí la dificultad de determinar la autenticidad de su vasta producción. Esto plantea una interesante cuestión: ¿podría ser la falsificación un tipo de apropiación? Es decir, ¿podría el apropiacionismo derivar en un argumento legitimador de la falsificación?

Las obras de Elaine Sturtevant, réplicas exactas en sí mismas de obras de Frank Stella, Andy Warhol o Jasper Johns, nos sitúan ante la duda de si son auténticos originales. Porque ¿no es también un Warhol una obra realizada por sus asistentes? Las copias de Sturtevant en la época de la clonación han recibido importantes distinciones a lo largo de su dilatada trayectoria, como el León de Oro de la Biennale di Venezia en 2011; seguramente porque su originalidad reside en reflexionar sobre el valor simbólico de las obras y sobre la idea del autor que no crea, sino que recrea.

Warhol sabía, del mismo modo que Borges, que nadie puede considerarse dueño en exclusiva de un original, y quizás por eso no solo apoyó a Sturtevant cediéndole una de las serigrafías de *Warhol Flowers*, con el fin de que ella pudiera producir sus propias versiones, sino que cuando le preguntaron acerca de su técnica, se encogió de hombros y respondió: «Ask Elaine» (Lee, 2016:19-20).

Danto, en *La transfiguración del lugar común*, argumenta que una obra réplica de otra no es falsificación cuando su intención es contribuir de manera significativa al arte, cuando tiene un verdadero valor artístico, porque a pesar de ser copias desde un punto de vista filosófico son ontológicamente distintas (2002:65-91). Podríamos considerar en este sentido el apropiacionismo como la legitimización artística de la copia, cuyo problema no es en realidad de orden estético, sino de orden moral.

Un caso diferente es el relacionado con el cartel de la XIV edición del Festival de Cine Europeo de Sevilla de 2017 realizado por María Cañas, quien copió la portada de una revista de ciencia ficción de los años 50 perteneciente al ilustrador norteamericano Walter Popp. Cañas solo habló de apropiacionismo cuando alguien la acusó públicamente de plagio, revelando la obra original. La autora se defendió argumentando «liberalización de la memoria histórica, no privatización y construcción colectiva» (Ávila, 2017).

En este caso se trataba de un concurso, el cual ganó, en el que las bases suelen especificar que no está permitido el plagio. Es importante señalar que no existe ninguna transformación ni intervención por parte de la autora, se trata de una copia literal donde no se cita a la fuente y tampoco existe la recontextualización, ya que ambos planteamientos son ilustraciones sobre la ciencia ficción. En su defensa se esgrimieron argumentos apropiacionistas e, incluso, hubo voces que aprovecharon para incidir en que el problema había sido hacer un concurso en el que podían participar artistas y no únicamente diseñadores (Ávila, 2017), sin favorecer, seguramente así, a los autores.



Figura 3: A la izquierda, Water, P. (c. 1950). Portada de revista de ciencia ficción. A la derecha, María, C. (2017). Cartel de la XIV edición del Festival de Cine Europeo de Sevilla. Fuente: <https://www.domestika.org/es/forums/1096-diseño-gráfico/topics/121933-polemica-3-000-por-robar-la-portada-de-una-revista-de-los-años-50>.

Sin un sistema de citas, la apropiación no siempre puede diferenciarse del plagio y el fraude. Aunque la cita, como argumenta John Oswald (1985), es tan solo un aspecto ínfimo, insignificante de la apropiación (Costa y Mendíbil, 2005:31). Otro caso interesante que ha causado gran conmoción en las redes sociales y se encuentra aún en proceso es el que atañe a Richard Prince, quien realizó una exposición en el año 2014 en la galería Gagosian de Nueva York titulada «New Portraits» y conformada por una serie de 38 gigantografías de capturas de pantalla de fotografías de Instagram de diversos usuarios, tanto de artistas reconocidos como de usuarios particulares o marcas de ropa, logrando vender algunas por 90.000 dólares. Esto dio lugar a multitud de respuestas, unas de apoyo, al considerar su obra como una buena manifestación artística, y otras de rechazo, al percibir su obra como una falta grave de respeto y una violación de los derechos de autor.

Entre los afectados también ha habido diferentes reacciones. Por ejemplo, el fotógrafo Sean Fader decidió no demandar y utilizar la repercusión mediática para difundir su propia obra (Conti y Contogiorgakis, 2015). Selena Mooney, cofundadora del sitio *Suicide Girls* (comunidad de modelos alternativas), al verse afectada por la apropiación de 5 imágenes, decidió vender por 90 dólares las mismas imágenes impresas que Prince vendía por 90.000, argumentando que «¿tenemos permiso del señor Prince para vender estas imágenes? Tenemos el mismo permiso que él tuvo de nosotras al robar nuestras imágenes. Todo el dinero recaudado será destinado a la organización EFF.ORG que lucha por los derechos de autor de los fotógrafos» (Conti y Contogiorgakis, 2015:16). Otro de los afectados, el fotógrafo Donald Graham, que tiene obra en el museo Metropolitano de Nueva York, contactó a través de su abogado con la galería y con el artista para que quitaran su fotografía.

La intervención que Prince realizó en las obras fue cambiar alguno de los comentarios que las acompañan, el formato y la ubicación que modifica el uso, el significado y la receptividad de la obra; de la misma manera que en su apropiación del anuncio de Marlboro. Realmente la exposición plantea cuestiones en torno a la producción y el consumo de imágenes, entre originalidad y creación, entre el autor y el público. Evidencia cómo el espacio artístico contradice a la cultura pasiva, haciendo funcionar las imágenes de nuestra cotidianidad de otra forma. Habla de las estrategias personales de consumo de signos; del gusto *kitsch* como criterio difuso e impersonal; de nosotros, sujetos, habitándonos como objetos y de nuestros derechos de imagen y privacidad regalados.

Hay muchas posibilidades interpretativas, pero lamentablemente lo que ha provocado más polémica es que Prince hubiera vendido las imágenes por miles de dólares y se negara a pagar ningún tipo de retribución a quienes estas obras pertenecían originalmente. Puede ser que el caso sienta precedente en la forma en que la doctrina del *fair use* se relaciona con Instagram y las aplicaciones para compartir fotos, pero por el momento se debate entre ser un robo justificado o un delito deliberado.

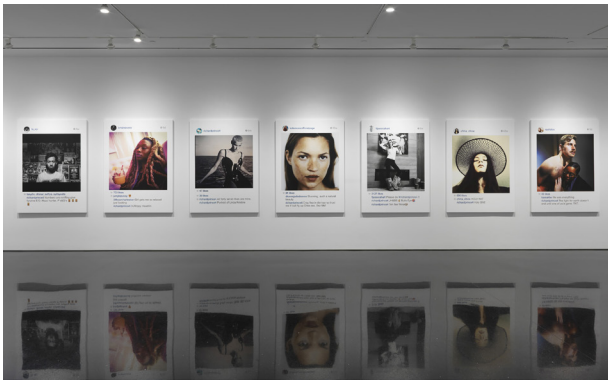


Figura 4: Richard, P. (2015). Exposición titulada «New Portraits», compuesto por 38 gigantografías. Fuente: https://www.clarin.com/m/arte/vida-vivida-colores-Instagram_0_S1InXcDXx.html.

20

El problema está en que para llevar a cabo una apropiación de manera legal es necesaria la autorización del titular, pero apropiarse quiere decir sencillamente que la propiedad pasa, por una decisión sin pacto, de una mano a otra (Fontcuberta, 2016:58). Se trata de una acción en la que, para el pensamiento artístico, no es tan importante en manos de quién está la imagen, sino a qué contexto ha quedado desplazada y qué nuevo sentido ha adquirido como consecuencia de ese desplazamiento. En la apropiación no se reclama la paternidad biológica de las imágenes, tan solo su tutela ideológica, y ha de ser una declaración pública, porque no se adopta a Bart, a Michael Jackson o al icono del Che en privado. Como argumenta Fontcuberta, «adoptar una imagen equivale siempre a reconocer de manera pública un valor simbólico; supone, de alguna forma, dar un carácter oficial y visible al mensaje icónico» (Fontcuberta, 2016:60).

Sin embargo y a pesar de que esto es cierto, muchos de los problemas podrían evitarse simplemente citando la fuente, como hace Lucas Levitan, quien escoge a sus *víctimas* en Instagram. Así, el mismo explica: «Yo no pido permiso al fotógrafo porque de esa forma se perdería el factor sorpresa. Espero que el mío sea visto como una especie de "robo honorable". Trato de crear una alianza con mi dibujo y la fotografía. Mi intención nunca es la de tomar el control, sino construir una nueva historia juntos» (Velasco, 2016).

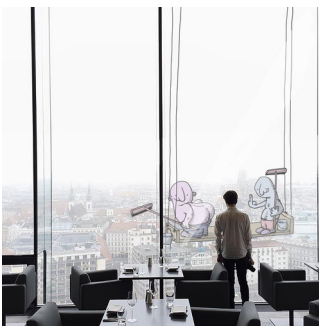


Figura 5: Levitan, L. (2014-2019). Fotos intervenidas. Fuente: <https://www.lucaslevitan.com/>.

3. Reflexión en torno a la autoría

La concepción del autor ha dependido de la visión de cada época. Prácticamente todos los escultores del románico y el gótico son desconocidos salvo por sus obras. Nuestra literatura está llena de creaciones anónimas o seudónimas. Hasta el Romanticismo no se instaura el individualismo del genio romántico cuyo prestigio es alimentado por el capitalismo, hasta la exaltación de la propiedad en la que vivimos, donde la reputación de los nombres propios llega a tal extremo que de muchos se conoce su fama y se desconocen sus obras, pasando en multitud de casos de un discurso sin sujeto a un sujeto sin discurso.

La figura del autor ha sido abordada desde el pensamiento filosófico, vinculada tanto con la muerte de Dios planteada por Nietzsche como con la muerte del arte augurada por Hegel y Marx; desde el pensamiento religioso, ético, artístico, con sus característicos signos de destructividad; literario, relacionado con Novalis, Keats, Poe y, posteriormente, con Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé; y psicológico, de la mano de Lacan. Y es que este siglo, como apunta Juan Luis Moraza, es el de las grandes muertes: del arte, de Dios, del hombre, del autor, del yo, de la historia; casi podríamos decir que es el siglo de la muerte misma (Moraza, 1990:24).

Así a lo largo de la historia se ha ido elaborando en torno a la autoría un diálogo entre las diferentes modalidades de conocimiento; con sus contradicciones inherentes, intereses muchas veces distanciados y problemas específicos. Un cruce de palabras en el que cada visión aporta su compleja e incompleta verdad; con sus deudas, aciertos, malentendidos y fracasos. Porque todas las visiones son inexorablemente humanas, ya que parten no de uno, sino de muchos autores.

No obstante, la crisis de la autoría, vinculada a la crisis del yo propiamente, se produce a finales de los años 60 y comienzos de los 70 a partir de las reflexiones de los tres pensadores más activos de la deconstrucción, Jacques Derrida, Michel Foucault y, sobre todo, Roland Barthes en su ensayo titulado *La muerte del autor* (Parejo, 2002:464-483). Barthes, en esta obra, argumenta que un texto escrito no pertenece a su autor, más bien pertenece a la cultura en general y al lector; que, para existir, la voz del autor debe desaparecer: «en cuanto el hecho pasa a ser retratado [...] la voz pierde su propio origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura» (Barthes, 1987:65).

Para Barthes la obra es un tejido de citas, un espacio de múltiples focos, en el que ninguno es el original, el autor solo establece un nuevo orden a esos ecos, supeditado siempre a su experiencia personal, la psicología de la época o la propia escritura. El escritor debe, pues, asumir la imperfección del texto, ya que solo alcanza a producir sugerencias de significado, siendo el lector (no el autor) quien las completa y les otorga unidad, no estando pues en su origen, sino en su destino. Umberto Eco (1993:76) coincide con Barthes en la idea de la ausencia de significado estático:

En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.

Pero no se trata solo de la interpretación ni de la duplicidad o ambigüedad del signo, una obra no es estática en cuanto que altera su significado a través del tiempo. Como la proyección, citada hasta la saciedad, de 1896 titulada *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat*, de los hermanos Lumière, la cual hoy no nos produciría ese mismo efecto, como supo vaticinar el asceta alemán Walter Benjamin. Nuestra sensibilidad estética va cambiando, adaptándose a los nuevos medios, porque el lenguaje, el signo, no nos pertenece, es tan solo un préstamo por estar vivos; estaba aquí antes que nosotros y permanecerá cuando nos hayamos ido. Como ocurre en el poema «Ajedrez» de Borges (1974:813), en el que las fichas siguen jugando su partida interminable aunque los jugadores hayan muerto. Después de que nuestro tiempo se haya agotado, el lenguaje seguirá hablando, igual que nuestras obras, adaptándose o no a las nuevas sensibilidades. Obras huérfanas que ya no necesitarán a sus autores para existir, frente a autores que se agarran a sus obras para no morir.

3.1. Relación entre la crítica a la autoría y las vanguardias

Barthes critica la concepción romántica del autor que ocupa el centro de la obra. En términos artísticos esto mismo puede ejemplificarse en muchas de las características de las vanguardias que nos hablan de la muerte del autor en tanto que una disolución, ya que la

obra no expresa a alguien, sino algo, del mismo modo que Foucault (1990) argumenta que en la escritura no se trata de la manifestación o de la exaltación del gesto de escribir, sino la apertura de un espacio en donde el sujeto escritor no deja de desaparecer.

Si recorremos las vanguardias encontramos múltiples ejemplos: en el arte abstracto (Malevich), en el minimalismo (Donald Judd) o en el arte conceptual (Klein), la obra aparece exenta de expresión, como un signo vacío en el que el autor está ausente. En la obra de Warhol y en la de Duchamp, la obra se expresa en su reproductibilidad técnica. En la simulación o apropiación, como en la obra de Steinbach, el autor es ficticio, falso (Moraza, 1990:25-26).

Pero nótese que todos los ejemplos se han relacionado con nombres de autores para ejemplificar lo que se trata de explicar, nombres muy reconocibles y significativos. Y es que en la disolución simbólica del autor, como argumenta Moraza (1990:18), se expresa el culto al yo. Es sintomático que la disolución del autor coincida con la eclosión de un halo carismático, estrategia dramática que lo convierte en un personaje de sí mismo o en la obra misma. Interpretando, pues, la muerte del autor se consigue la sacralidad del yo.

Esta es la crítica que le hago a Barthes: ciertamente tras la creación lo que queda de la autoría es únicamente la atribución, ya que la obra nos sobrevive y su interpretación no tiene por qué coincidir con el sentido con el que se creó. Pero no es solo que no podamos fingir que no existimos, que no hubo acción; es decir, incluso el creador anónimo –heterónimo, para Pessoa, o apócrifo, para Machado– es un autor que vive sin nombre, cuya falta de derecho en realidad no niega su presencia. La crítica fundamental que le hago a Barthes es que cuanto más insistimos en la muerte del autor, más omnipresente está. Muerte, en todo caso, por hastío de su éxito.

4. Conclusiones

Las obras del intelecto humano están relacionadas con lo ya creado. Nuestra cultura se ha desarrollado sobre sus propias manifestaciones. Todos nuestros grandes relatos a los que llamamos *arte, ciencia, filosofía, derecho, política* son una creación conjunta construida por y para seres humanos.

Es verdad que el avance de la tecnología ofrece un nuevo modo de hacer modificando nuestros vínculos rituales con la cultura pasada. Hoy en día se producen sucesiones de apropiaciones, lo cual es una desacralización en cadena, una especie de *postproducción* como lo llama Bourriaud (2007). Los artistas actuales programan las formas antes de componerlas, moviéndonos en un mundo de señales ya emitidas. Parafraseando a Marcel Duchamp, «un juego entre todos los hombres de todas las épocas» (Bourriaud, 2007:15). Como argumenta Fontcuberta (2016:58), «el ecosistema icónico nos fuerza inevitablemente al reciclaje y al remix». Se puede decir que en nuestra época los preceptos apropiacionistas se han implantado por completo, hasta el punto de que la apropiación está tan extendida que ha quedado desprovista de radicalidad crítica y de espíritu de transgresión.

Sin embargo, la inmensa mayoría ve en la copia su naturaleza usurpadora, olvidando que todos copiamos diariamente cuando guardamos un archivo o al fotografiar, que, al igual que fotocopiar, es copiar en tanto que apropiación y se hace sin homenajes (Schwartz, 1998:231). Nos movemos en un universo de imágenes y palabras descontextualizadas de las que nos apropiamos como si fueran nuestras, olvidando que todo lo que hacemos quizás este condenado a ser una cita.

También obviamos la realidad de que *collages* textuales, visuales y sonoros han sido prácticas habituales desde el principio de los tiempos. Olvidando cronologías, periodos y movimientos, sabemos que no existiría Borges sin Kafka, Goethe sin Schiller, Nosferatu sin chuparle la sangre a Drácula, los músicos de *blues* y *jazz* sin su código abierto o el silencio de John Cage sin Rauschenberg. Miremos hacia donde miremos, solo hay ecos de apropiaciones.

Borges nos aportó argumentos suficientes para deslegitimar la creencia popular de que alguien puede ser dueño en exclusiva del original, y nadie comprendió el poder de la lámina grabada como Warhol: la transición que este autor hizo de las bellas artes al arte comercial fue un proceso impoluto que cambió definitivamente nuestra percepción sobre el carácter de lo genuino. ¿No será que seguimos pretendiendo apuntalar una cultura del original que no tiene cabida en un escenario de medios reproductivos?

Cuanto más ha mejorado la tecnología, permitiéndonos hacer más rápidas y mejores reproducciones, más exaltamos la exclusividad; pero dentro de este mundo de las copias es donde logramos nuestra experiencia en la originalidad, que surge como un deseo de ser diferente de los demás y acaba siendo, únicamente, el apoderarse de las raíces de las cosas. ¿No estaremos abocados irremediablemente a confundir el acto creador con el acto de copiar?

El problema que subyace no es nuevo, es el principio de la influencia recíproca de las artes y la adaptación general; pero como se ha expuesto, las leyes por las que se rigen las reglas del juego defienden el valor capitalista de la propiedad (se autoriza la copia y se prohíbe la imitación con el fin de conservar el valor), aunque muchos artistas consideren que estas reglas ya no son válidas. Ilustres discursos cuyos autores, sus nombres, son sin embargo el lugar donde el derecho legitima su relato.

Es en esta escisión donde entendemos el problema que tiene hoy día el autor: por un lado, reniega de la noción de autoría basada en la individualidad y en el genio, repudiando la obra única y original, al tiempo que enaltece la naturaleza de los proyectos en equipo, obras colectivas e interactivas. Sin embargo, el fenómeno *selfie*, las creaciones en las que el objeto o el protagonista es el propio autor, o la defensa acérrima de los intereses de su propia obra al tiempo que justifica la apropiación sin tributo de la ajena son síntomas que evidencian la supremacía del narcisismo sobre el reconocimiento del otro. El triunfo del ego sobre el eros. ¿Cómo creer entonces que poco importan los nombres?

¿Por qué adoptar entonces discursos apropiacionistas o plagiaristas si no se quiere compartir lo que se ha tomado? Pero, realmente, ¿se puede pensar que nos pertenecen nuestras ideas?

El crimen sea, quizás, considerar la cultura un producto y no un proceso en el que participamos todos (Lipovetsky y Roux, 2010:221-222). La cuestión es si deseamos para la cultura un contexto más abierto y libre y, en caso afirmativo, cómo se puede hacer para no lesionar los intereses legítimos de los autores. Fontcuberta (2016:60) plantea que en lugar de apropiarnos de la obra de otro, esta sea adoptada, como si fuera un préstamo que no desposea a nadie de su creación; lo cual podría ser una solución, tal como lleva a cabo Lucas Levitan.

Sea cual sea el medio con el que se trabaja, lo que no se puede olvidar es que el autor está en permanente deuda con su pasado y su presente. Su única labor es sobarlo, mezclarlo con su fantasía y su tedio, lo cual no le hace desaparecer, sino existir, pero por un tiempo limitado, ya que después hay que ceder el testigo para que otros exiliados sigan construyendo, ampliando esta labor colectiva que tan solo es verdad y alegoría. Es el arte, no el autor (ni tan siquiera el santificado), quien crea el espejo para que cada uno descubra su propio reflejo.

Referencias

- Acevedo, E. (2018, 17 de octubre). El retrato de Prince y la controvertida apropiación de Warhol. *Convoy*. Recuperado de <https://blog.convoynetwork.com/arte/el-retrato-de-prince-y-la-controver-sial-apropiacion-warhol/>.
- Ávila, A. (2017, 9 de septiembre). ¿Plagio o arte? El nuevo cartel del Festival de Cine de Sevilla siembra la polémica. *El Diario.es*. Recuperado de https://www.eldiario.es/andalucia/lacajanegra/cine/Plagio-Festival-Cine-Sevilla-polemica_0_684881823.html.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Borges, J. L. (1974). El hacedor. En *Obras completas (1923-1972) (779-845)*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Bourriaud, N. (2007). *Posproducción. La cultura como escenario. Modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S. A.
- Conti, P. y Contogiorgakis, M. (2015, noviembre). Los límites del apropiacionismo. Richard Prince y las redes sociales. *Escritos en la Facultad*, 111, 16-18.
- Costa, J. y Mendíbil, A. (Coords.). (2005). *Plagiarismo*. Madrid: La Casa Encendida.
- Danto, A. C. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- De Fusco, R. (2008). *El placer del arte. Comprender la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Findlay, M. (2013). *El valor del arte. Dinero, poder, belleza*. Barcelona: Polígrafa Ediciones.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (1990). *¿Qué es un autor?* Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Gombrich, E. H. (2010). *Gombrich esencial*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Guasch, A. M. (2007). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- Lee, P. (2016). *Sturtevant: Warhol, Marilyn*. Londres: Aterall Books.
- Lipovetsky, G. y Roux, E. (2010). *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Barcelona: Anagrama.
- Moraza, J. L. (1990). *Cualquiera, todos, ninguno. Más allá de la muerte del autor. Seminario sobre la experiencia moderna*. Guipúzcoa: Diputación Foral de Guipúzcoa. Departamento de Cultura y Turismo.
- Oswald, J. (1985). *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative*. Trabajo presentado en el Wired Society Electro-Acoustic Conference, Toronto. Recuperado de <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>.
- Parejo, R. P. (2002). *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 novísimos)*. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- Peñuelas Reixach, L. (Dir.). (2013). *Autoría, autenticación y falsificación de las obras de arte*. Barcelona: Ediciones Polígrafa y Fundación Gala-Salvador Dalí.
- Schwartz, H. (1998). *La cultura de la copia*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Temño Cenicerós, I. (2015). *El plagio en el derecho de autor*. Pamplona: Editorial Thomson Aranzadi (Civitas).
- Velasco, A. (2016, 20 de enero). Lucas Levitan, el Bansky de Instagram. *Europa Press-Portaltic*. Recuperado de <https://www.europapress.es/portaltic/socialmedia/noticia-lucas-levitan-bansky-instagram-20150120125526.html>.

ESTOS ZAPATOS NO SON MÍOS. EL LIBRO DE ALTA BIBLIOFILIA COMO PROCEDIMIENTO ARTÍSTICO

María Garres Sánchez

mariagarressanchez@gmail.com

Recibido:10/01/2020 | Aceptado: 20/03/2020

doi:10.30827/sobre.v6i0.11776

ESTOS ZAPATOS NO SON MÍOS. HIGH BIBLIOPHILIA BOOK AS ARTISTIC PROCEDURE

ABSTRACT: This article focuses on the elaboration of a high bibliophilia book. In order to do so, a preliminary investigation into the concept that surrounds the edition has been necessary. Starting with the different types of books in history, we will focus on books-art as a form of artistic research, their history, characteristics and the debate around their classification. Next, the books-art made by the author have been classified and analyzed. Finally, is the realization of the book titled *Estos zapatos no son míos*, edition of high bibliophilia which contains twelve María Garres Sánchez's original lithographs accompanying a Marta Zafrilla Díaz's unpublished text. This edition has been coordinated by Giuliano Santini, engraved and printed by María Garres Sánchez under the guidance of Tomasz Matczak, Alfredo Cuervo Pando and Carmen Castillo Moriano, and has been elaborated in collaboration with different professionals in Italy, Poland and Spain.

KEYWORDS: high bibliophilia book, books-art, edition

RESUMEN: El presente artículo trata acerca de la elaboración de un libro de alta bibliofilia. Para ello se ha indagado en los conceptos que rodean la edición, comenzando por los distintos tipos de libros en la historia y centrándonos en los libros-arte como forma de investigación artística, su trayectoria, características y el debate en torno a su catalogación. Seguidamente se han clasificado y analizado los libros-arte realizados por la autora. A continuación se aborda la realización del libro titulado *Estos zapatos no son míos*, edición de alta bibliofilia que contiene doce litografías originales de María Garres Sánchez acompañando a un texto inédito de Marta Zafrilla Díaz. La publicación ha estado coordinada por Giuliano Santini, ha sido grabada y estampada por María Garres Sánchez bajo la guía de Tomasz Matczak, Alfredo Cuervo Pando y Carmen Castillo Moriano, y se ha elaborado en colaboración con distintos profesionales en Italia, Polonia y España.

PALABRAS CLAVE: libro de alta bibliofilia, libro-arte, edición



1. Introducción

En este artículo se muestra el desarrollo de un proyecto completo para la materialización de un libro de alta bibliofilia. Como plantea Crespo (2010), estos libros se caracterizan por sus cualidades formales, no por su temática, corriente artística, autor..., así como por haber sido editados rigurosamente, buscando la perfección. En todo caso, nos encontramos con una cuidada edición y con una exquisita elección de cubiertas, papel, encuadernación y tipografía, reivindicando así el trabajo artesano en el libro y confrontándolo claramente con la reproducción industrial.

Pero para poder abordar su realización, ha sido necesario indagar en los diversos conceptos que rodean la edición. Para ello, partimos del estudio de una selección de autores de referencia en el campo de los libros-arte con el objetivo de explicar qué son los libros-arte y su clasificación, así como las controversias en la definición conceptual que se han detectado. A partir de este punto se plantea la descripción del trabajo realizado desde la perspectiva técnica. Finalmente se extraen conclusiones de todo el proceso.

Para la realización de este proyecto se plantean como objetivos específicos analizar la necesidad de colaboración con distintos profesionales para la realización de un libro de alta bibliofilia, su viabilidad y elaboración.

2. Libro-arte y libro de alta bibliofilia

Existe un *enredo* conceptual alrededor del *libro-arte*, y es que tendemos a generalizar, terminológicamente, llamando *libro de artista* a cualquier libro relacionado con lo artístico. Por ello se propone diferenciar al *libro común* del libro-arte, el cual engloba el total de libros ilustrados, *livres d'artiste* o de *peintre*, libros de artista, revistas y manifiestos artísticos, libros-objeto, etc. (Crespo, 2010).

Galli (2015:71), en su tesis doctoral, analiza la razón para la existencia del libro-arte de la siguiente manera:

La hipótesis es que pueda reconocerse una posible lógica en el lenguaje del arte para la cual pueda establecerse una forma propia, compuesta esencialmente por una serie de imágenes, así como de textos, unidos entre sí por una procesualidad del pensamiento, pertinente a la investigación visual absoluta. Este procedimiento o, mejor dicho, dispositivo adquiere el aspecto del libro, en concreto, del *códex* [...] El *código* se basa en una relación secuencial de las partes que también puede separarse y reconstruirse, cobrando cada vez la forma ideal.

Fue Clive Phillpot quién acuñó el término *libro-arte* en su ensayo *Recent Art and the Book Form*, respondiendo a la necesidad de un término que englobase esta maraña de libros relacionados con el arte a la que nos referimos (Crespo, 1999). Lo justificó de la siguiente manera:

El término Libros de Artista parece aplicarse cada vez más confusamente a cualquier cosa en el contexto del arte que parece un libro [...] Una de las primeras veces [...] que se usó el término Libros de Artista [...] se refería a «libros hechos por los artistas». Yo [...] quiero extender esta definición de Libros de Artista a aquellos libros hechos o concebidos por artistas. (Phillpot, 1982:77, citado por Crespo, 1999:33)

De esta manera Phillpot acotó los libros-arte, dejando fuera los libros tradicionales o comunes y aquellos cuyo valor radicaba expresamente en el arte de la encuadernación (Crespo, 1999).

Bibiana Crespo (1999) hace un análisis muy completo del género en su tesis doctoral *El libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea*. En ella, además de definir el concepto, determina las características principales del libro-arte en relación con su secuencia, refiriéndose a la temporización establecida en un libro y que determina su ritmo de lectura o experimentación de la obra; el texto, que es manipulado por los artistas en beneficio de determinados significados formales; y forma, que es lo mismo que su estructura o encuadernación. La autora afirma que «el tratamiento de estos tres elementos, gracias a la riqueza y maleabilidad que ofrecen, es lo que dota de individualidad y singularidad a los Libros-Arte de cada artista» (Crespo, 1999:91).

Con respecto a la clasificación de los libros-arte no hay un consenso entre los autores que los estudian, aunque sí existen ciertas coincidencias. Tal es el caso que el uso del término *libro-arte* no es generalizado.

Respecto a esta situación Bibiana Crespo explica que tras cincuenta «años de debate sobre los Libros-Arte, y a juzgar por la biografía sobre esta cuestión, la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte, presenta un marco de confusión considerable» (2010:9). Esta situación se debe a que popularmente se tiende a llamar libro de artista a toda obra artística con forma de libro (Alarcón, 2008), cuando este es solo una de las categorías que conforman los libros-arte.

Se ha hecho una aproximación a la clasificación de los libros-arte en función de los autores estudiados en este proyecto, Bibiana Crespo, Catherine Coleman y Román de la Calle, subdividiendo los libros-arte en cuadernos de trabajo, libros ilustrados, libros de pintor, libros de artista y libros de alta bibliofilia, en los que vamos a profundizar.

La palabra bibliofilia significa «pasión por los libros, especialmente los curiosos o raros» (Antón, 2014). Los libros de alta bibliofilia, o libros de nueva bibliofilia o bibliofilia contemporánea, como Del Río (2013) los llama, son aquellos libros pensados como obra de arte (Crespo, 2010). Suelen ser de edición única o limitada y están destinados a un público selecto, pues este tipo de libros son caros de producir. Se difunden a través de marchantes y galerías especializadas, de tal manera que están considerados objetos fetiche (Del Río, 2013).

Los libros de alta bibliofilia, pese a su carácter experimental (Coleman, 1980), ensalzan los valores clásicos del libro (Del Río, 2013). Se caracterizan por sus cualidades formales, no por su temática, corriente artística, autor... Son aquellos que se han editado rigurosamente, buscando la perfección. Su impresión es cuidada y la elección de cubiertas, papel, encuadernación, tipografía es exquisita. Así, la alta bibliofilia reivindica el trabajo artesano en el libro en lugar de la reproducción industrial (Crespo, 2010).

Otra característica intrínseca a la alta bibliofilia es la cooperación entre artista y editor. Podemos mencionar como figuras de referencia en este campo a Giuliano Santini o

Rik Gadella. El editor marca la línea editorial que seguirá el libro, orienta o ayuda al artista, le da prestigio a la obra final y la conecta con otros organismos del mundo del arte. Dice Del Río (2013) que, en esta bibliofilia contemporánea, en los últimos quince años la figura del editor se está desvaneciendo, y los talleres de edición y los propios artistas se están viendo obligados a convertirse en editores. Es decir, en la actualidad hay un acercamiento a la autoedición también en este campo del libro-arte, y, aunque pueda extrañar, añade Del Río (2013), los libros de alta bibliofilia son un fenómeno para jóvenes creadores que muestran su arte a través de la realización de este tipo de libros.

Cualquier libro que cumpla estos requisitos de calidad y cooperación puede ser llamado de alta bibliofilia. Pueden ser libros de alta bibliofilia los libros de pintor, ilustrados o los libros de artista, siempre y cuando cumplan las condiciones anteriormente mencionadas (Crespo, 2010).

Pese a estas especificaciones siempre existirá «un margen de indeterminación y confusión al pretender clasificar y ubicar determinados Libros-Arte» (Crespo, 1999:45).

3. Desarrollo de la obra artística

3.1. Metodología

Este proyecto utiliza una metodología de tipo práctico dentro del ámbito artístico a partir de una fundamentación teórica con la que justificar el trabajo a realizar. Los pasos han consistido en la recopilación y análisis de los libros-arte realizados por la autora, su clasificación según lo establecido en los fundamentos teóricos marcados, la digitalización de los libros-arte de la autora, los cuales funcionan como antecedentes, la realización de un libro de alta bibliofilia titulado *Estos zapatos no son míos* y la publicación del contenido de los libros con los que se ha trabajado.

3.2. Antecedentes

Mencionar un conjunto de libros-arte elaborados por la autora María Garres Sánchez, los cuales funcionan como antecedentes necesarios para la final elaboración y edición del libro de alta bibliofilia titulado *Estos zapatos no son míos*. Dichos antecedentes se componen de dieciséis cuadernos, tres diarios de viaje, dos libros ilustrados, siete libros de artista y un libro de alta bibliofilia.

Se hace hincapié en el valor que tiene el proceso en este proyecto de creación, pues la citada obra no hubiera tenido lugar sin ese campo de experimentación, creación y aprendizaje que se dio en los años previos a la realización de este libro y que queda encarnado en los libros-arte mencionados y que se pueden consultar online en <https://mariagarres-sanchez.wixsite.com/mariagarressanchez>.

3.3. *Estos zapatos no son míos*. Materialización del proyecto artístico

Libro en edición de alta bibliofilia. Contenedor de doce litografías originales de María Garres Sánchez que acompañan a un texto inédito de Marta Zafrilla Díaz. El volumen titulado *Estos zapatos no son míos* ha sido ideado y realizado en co-

laboración con PATA International Summer Courses Printmaking and Textile Art de la Academia de Bellas Artes Wladyslaw Strzeminski de Lodz (Polonia), el International Center Kaus Urbino (Italia) y el Grupo de Innovación en Bellas Artes (IBBAA) de la Universidad de Murcia (España). El proyecto ha sido coordinado por Giuliano Santini, y grabado y estampado por María Garres Sánchez bajo la guía de Tomasz Matczak, Alfredo Cuervo Pando y Carmen Castillo Moriano durante dos años.



Figura 1: *Estos zapatos no son míos*. Contraportada y portada.

3.4. Fases de la realización

A) Ideación

La planificación y preparación del proyecto se llevó a cabo en Urbino, bajo la supervisión de Giuliano Santini. En un primer momento se contactó con la escritora Marta Zafrilla para obtener el texto original; sobre este se decidió la estructura del libro, sus páginas y el calendario para su edición, que comprendía tres pasos: la realización de las matrices litográficas en Lodz, su estampación en Murcia y la encuadernación del libro de nuevo en Urbino, cerrándose así el círculo.

El papel de Santini como editor se correspondía con la organización y gestión del proyecto. Medió entre los distintos artistas participantes, tomó las decisiones en cuanto al proyecto editorial: formato, tipo de encuadernación, tipo de papel, tamaño de la edición..., se encargó de proporcionar el material necesario para la realización del libro y finalmente de su encuadernación, puesto que es un maestro y artista de los libros-arte.

En el proceso de ideación se recurre a un cuaderno de proceso que, a modo de boceto, recoge toda la parte de planificación del proceso de creación del libro de alta bibliofilia *Estos zapatos no son míos*.

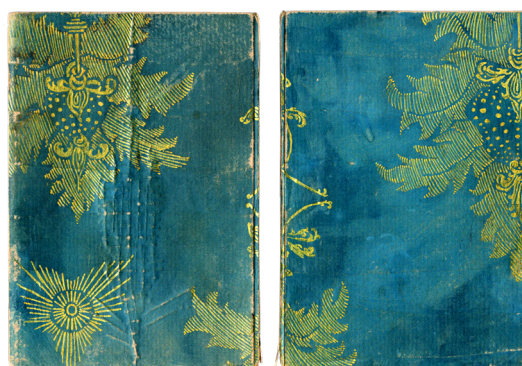


Figura 2: Cuaderno proceso *Estos zapatos no son míos*. Contraportada y portada.

Ficha técnica

Título: *Cuaderno proceso Estos zapatos no son míos*

Año: 2016

Lugar: Urbino (Italia) - Lodz (Polonia)

Técnica: grafito, tintas, lápices policromos

Medidas: 15 x 21 cm

Número de páginas: 120

Encuadernación: tapa dura; cuadernillos cosidos

SopORTE: cuaderno artesanal; papel de 80 g



Figura 3: *Cuaderno proceso Estos zapatos no son míos*. Portada.

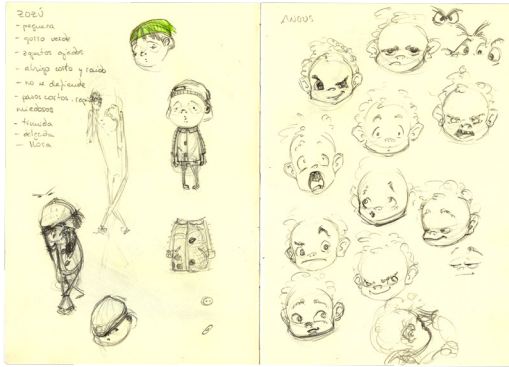


Figura 4: *Cuaderno proceso Estos zapatos no son míos*. Páginas interiores: estudio de personajes.

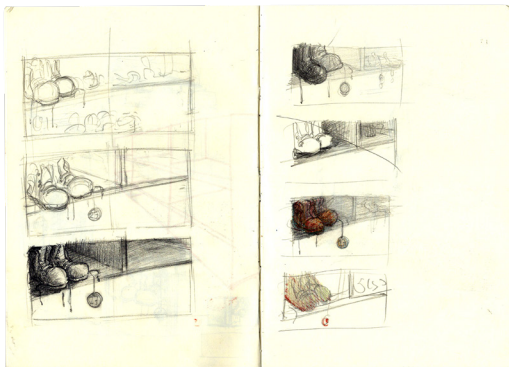


Figura 5: *Cuaderno proceso Estos zapatos no son míos*. Páginas interiores: estudio de acabados.



Figura 6: *Cuaderno proceso Estos zapatos no son míos*. Páginas interiores: estudio de encuadres.

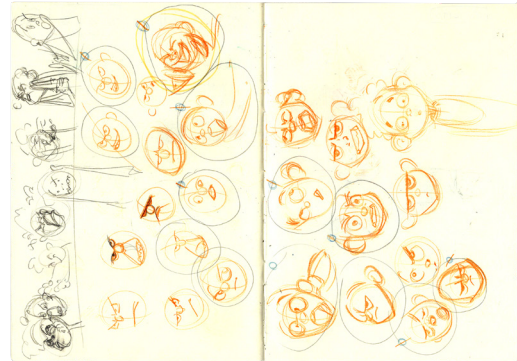


Figura 7: *Cuaderno proceso Estos zapatos no son míos*. Páginas interiores: estudio de personajes.



Figura 8: *Cuaderno proceso Estos zapatos no son míos*. Contraportada.

B) Matrices litográficas

Durante el curso de verano de grabado y estampación con PATA International Summer Courses Printmaking and Textile Art de la Academia de Bellas Artes Wladyslaw Strzeminski de Lodz, se elaboraron doce matrices litográficas para el proyecto, realizadas por la autora y supervisadas por el artista y especialista en litografía Tomasz Matczak. De estas doce matrices, cuatro se realizaron en piedra. Debido a su difícil transporte, se estamparon allí. El resto fueron impresas sobre poliéster, una moderna variación de la litografía, las cuales pudieron viajar a Murcia para su posterior estampación.

C) Estampación

En el taller de grabado de Alfredo Cuervo Pando y Carmen Castillo Moriano, tuvo lugar la estampación, por parte de la autora y bajo la supervisión técnica de los artistas, de las ilustraciones y el texto, dejando preparadas más de cien estampas listas para su encuadernación.

D) Encuadernación

Los libros fueron encuadernados cuidadosamente por Giuliano Santini, con la intervención de la autora. Se realizaron seis ejemplares de *Estos zapatos no son míos*, pensados para ser repartidos entre los participantes del proyecto: PATA International Summer Courses Printmaking and Textile Art, el International Center Kaus Urbino, el Grupo de Innovación en Bellas Artes (IBBAA) de la Universidad de Murcia, la escritora Marta Zafrilla Díaz y la artista María Garres Sánchez, quien preservó dos ejemplares en lugar de uno.

La encuadernación consistió en ajustar las páginas y unirlas meticulosamente para formar una encuadernación en acordeón. Su lectura como códice queda comprendida entre dos tapas duras cubiertas con un papel azul sobre el que la autora previamente había plasmado el título de cada uno de los ejemplares, siendo distintos unos de otros.

La cuidada encuadernación y realización de este proyecto es lo que le confiere la categoría de alta bibliofilia.

Ficha técnica

Título: *Estos zapatos no son míos*

Año: 2016-2017

Lugar: Urbino (Italia), Lodz (Polonia), Murcia (España)

Técnica: litografía.

Medidas: 17 x 20,5 cm

Número de páginas: 30

Encuadernación: tapa dura; acordeón

Soporte: cuaderno artesanal; papel Hahnemühler de 230 g

Toda la obra se puede consultar online en <https://mariagarressanchez.wixsite.com/mariagarressanchez>

3.5. Imágenes de *Estos zapatos no son míos*

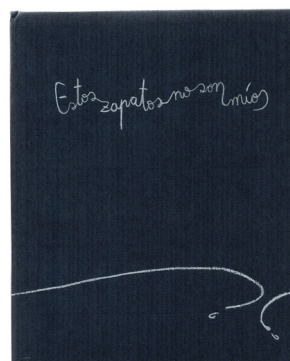


Figura 9: *Estos zapatos no son míos*. Portada.

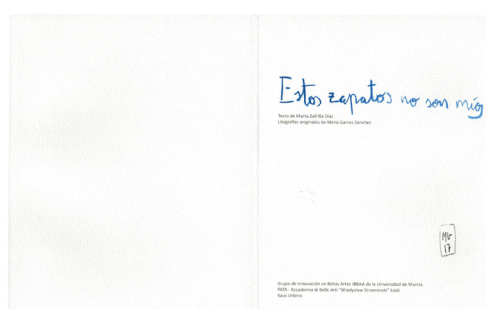


Figura 10: *Estos zapatos no son míos*. Portada interior.

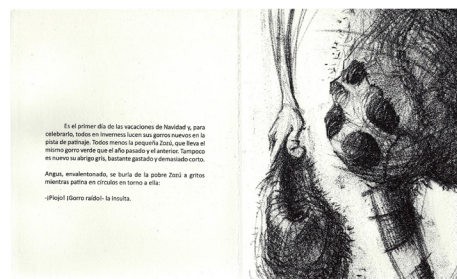


Figura 11: *Estos zapatos no son míos*. Páginas 1 y 2.



Figura 12: *Estos zapatos no son míos*. Páginas 2 y 3.



No, Angus no es respetuoso. No mide sus palabras ni tiene en cuenta lo que sienten los demás. No le importa si se sienten humillados o burlan. Angus desestabiliza a los demás, cuestionando y dando bromas hirientes. Hecho el dueño, salta al hecho y lo persigue con un palo de hockey. El joven sale hambreado a gran velocidad. Angus se rió. Agil escuchó a los pastores, da un gran salto sobre la valla, se saltó los patines en un veloz movimiento y cogió los primeros zapatos que encuentra.

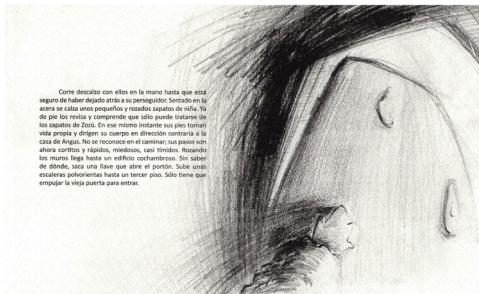
Figura 13: Estos zapatos no son míos. Páginas 4 y 5.



Cuando Angus despierta nota su cómodo calzado bajo su cuerpo. No se levanta a verlo sino se arrojaba en su múltiple estado de ánimo. "Qué horrible sueño" se dice, recordando los apuros en sus calzoncillos y la presión que el padre de Zoú le marcó cuando fue niño. Busca y encuentra la cinta y pronto se está de su posición. Se apresura en él, aprueba, apretar patas en él, luego, comprar patines, cambiarlos, dormir la noche para ir volando con

los amigos y a casa la tarde, ir a pastar.

Figura 16: Estos zapatos no son míos. Páginas 10 y 11.



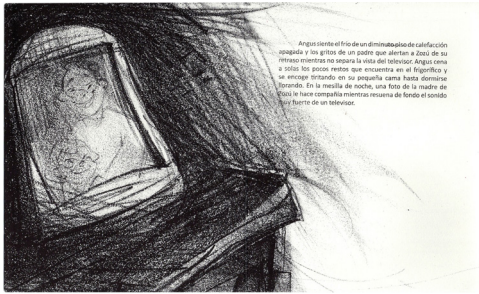
Corre descalzo con ellos en la mano hasta que está seguro de haber dejado atrás a los perseguidores. Sorrido en la arena se calza unos pequeños y rasgados zapatos de niña. Vió de qué los tenía y comprendió que sólo desde entonces de los zapatos de Zoú. En ese mismo instante sus pies tornaron vida propia y dejaron su cuerpo en dirección contraria a la casa de Angus. No se reconoce en el camino; sus pasos son ahora ruidosos y rápidos; cambian, casi invisibles. Respaldó los muros llega hasta un edificio ochocentista. Sin saber de dónde, saca una llave que abre el portón. Sólo unas escaleras polvorientas hasta un tercer piso. Sólo tiene que empujar la roja puerta para entrar.

Figura 14: Estos zapatos no son míos. Páginas 6 y 7.



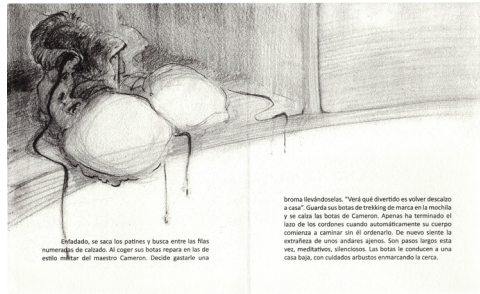
Casi todo el pueblo se reúne en la pista de hielo a última hora de la tarde. Angus y sus amigos disfrutan cruzándose con los niños que aprenden a mantener el equilibrio, hacen carreras y practican pruebas demuestran peligrosas. Una niña cae de bruces y llora intensamente. Angus se apresura a ayudarle. Sólo Zoú lo acompaña. Al reconocerse Angus freza en seco. La contempla atorado por una extraña sensación que le saca de arriba a abajo. Siente frío en los pies, hambre y soledad. El dueño de la pista se acerca y espanta a Angus tras una buena broma.

Figura 17: Estos zapatos no son míos. Páginas 12 y 13.



Angus cree el frío es un diminutivo de la clarificación sosegada y los gritos de un padre que alienta a Zoú de su ritmo mientras no se cura la vida del televisor. Angus como a todos los pocos meses que encuentra en el frigorífico y se amaga tratando en su pequeña cama hasta dormirse temprano. En la media de noche, una foto de la madre de Zoú le hace compañía mientras resuena de fondo el sonido del fuerte de un televisor.

Figura 15: Estos zapatos no son míos. Páginas 8 y 9.



broma llevándoselas. "Verá qué divertido es volver descalzo a casa". Guarda sus botas de trekking de marca en la mochila y se calza las botas de Cameron. Aquella ha borrado el lazo de los cordones cuando automáticamente su cuerpo comenzó a caminar sin él ordenado. De nuevo siente la extrañeza de unos andares ágiles. Son pasos largos esta vez, meditados, silenciosos. Las botas le conducen a una casa baja, con cuidados arbores enmarcando la cerca.

Figura 18: Estos zapatos no son míos. Páginas 14 y 15.



Figura 19: *Estos zapatos no son míos*. Páginas 16 y 17.



Figura 22: *Estos zapatos no son míos*. Contraportada interior.



Figura 20: *Estos zapatos no son míos*. Páginas 18 y 19.

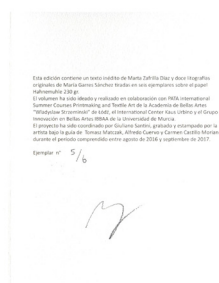


Figura 23: *Estos zapatos no son míos*. Contraportada.

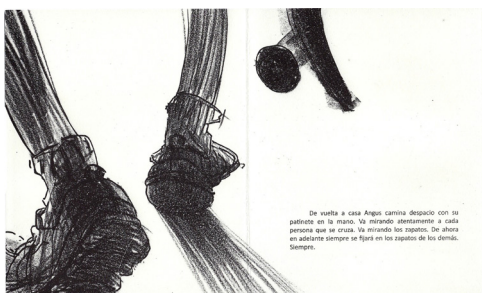


Figura 21: *Estos zapatos no son míos*. Páginas 20 y 21.

4. Conclusiones

Tras la realización del proyecto se han alcanzado las siguientes conclusiones.

Se han detectado diversas formas de clasificación en función del autor analizado, sin que haya un consenso generalizado respecto a dicha clasificación.

Se ha constatado la necesidad de incluir la excelencia y la calidad como parte del proceso de trabajo para la realización de una obra de alta bibliofilia. Consecuentemente, la implicación temporal para la realización de estas obras es muy elevada.

Se han encontrado otros campos de actuación en los que no se ha querido entrar para no desvirtuar el objeto central de este proyecto, pero que, por su amplitud, abren las posibilidades de trabajo futuro, por ejemplo, la autoedición. Este campo abarca otros muchos, como el papel del editor en la actualidad, las nuevas formas de edición utilizando plataformas como *crowdfunding*, el renovado interés de artistas contemporáneos en el libro-arte editado en papel y la publicación de libros-arte en las redes sociales como medio de difusión. También se han encontrado muchas potencialidades para la aplicación práctica mediante la incorporación del uso del papel, con la infinidad de variantes que este material aporta a la obra final.

Por último, se ha considerado que la incorporación de la tipografía en su vertiente clásica aumentaría exponencialmente la calidad del resultado final, aunque a este respecto se tenga conciencia de que cada vez resulta más complicado y costoso.

En definitiva, consideramos que este proyecto deja muy abiertas las posibilidades de continuación, incluidas las enmarcadas en una futura actuación en el campo de la investigación.

Referencias

- Alarcón, V. (2006). *El arte del libro. Unión y colaboración entre disciplinas artísticas*. (Tesis doctoral inédita). Universitat Politècnica de València.
- Alarcón, V. (2008). Del libro y del artista. Páginas artísticas/libros de artista. *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXIX, 286-330.
- Antón, J. E. (2014). José Emilio Antón, ¿Qué es un libro de artista? *MAKMA. Revista de Artes Visuales y Cultura Contemporánea*. Recuperado de <https://www.makma.net/jose-emilio-anton/>.
- Coleman, C. (1980). El libro de artista de vanguardia. *Boletín de Anabod*, XXX (2), 235-238.
- Crespo, B. (1999). *El libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea*. (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona.
- 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.
- Del Río, M. I. (2013, 25 de enero). El libro de artista, entre el mundo de la edición y el galerismo. *Isabella Rivers. Research & Design history*. Recuperado de <https://isabellarivers.wordpress.com/2013/01/25/el-libro-de-artista-entre-el-mundo-de-la-edicion-y-el-galerismo/>.
- Galli, M. C. (2015). *El libro de artista como lugar de pensamiento. Anatomías del proceso creativo*. (Tesis doctoral inédita). Universidad de Granada.
- Phillpot, C. (1982). Books, Bookworks, Book Objects, Artists' Books. *Artforum*, 20 (9), 77-79.
- Santa Cruz, R. (2012). *Passant pàgina: el llibre com a territori d'art* [Exposición]. Museo de Granollers, Granollers, España.

MEMENTO

doi:10.30827/sobre.v6i0.15192

MEMENTO is a project produced by |carnicería. MEMENTO x ARGANZUELA is conceived as its first program, in collaboration with Intermediae - Matadero Madrid, within the program Mirador Arganzuela. The second edition, MEMENTO x CARABANCHEL is carried out with the support of the creation and mobility assistance program of the Madrid City Council.

Core team:

Helena Gallego is an architect, researcher and tattoo artist. She focuses her production from the interest in radiographing the contemporary moment, the digitalo-analogical duality and the body as territory. PhD Candidate for ETSAM (UPM), M.Arch Architect specialized in Urban Environments from the University of Alcalá (UAH), with a year of stay at the University of Brno (Czech Republic). She has developed urban projects in collaboration with cultural institutions such as Matadero Madrid or Medialab-Prado, among others, as well as architectural communication projects for different media such as *Tectónica* or *METALOCUS*.

Niko Barrena is an architect, professor and researcher. Co-founder of |carnicería (transdisciplinary studio), he research on the new metropolitan logics and emerging critical practices. PhD Candidate and M.Arch Architect by ETSAM (UPM). M.Arch Student at TUT (Finland, 2015-16). Researcher at HyperMedia Research Group (UPM), where he works on the house/city, communication and mediation. Professor in the Master's Degree of Architectural Communication "MAca", which belongs to the Moncloa UPM + UCM Campus. Professor of Fashion Film in the Postgraduate Degree in Architecture, Fashion and Design "AMD" (UPM). Professor of Foundation Course in Total Design in IED Madrid.

The first edition had the collaboration of Iris Hernández, political scientist, mediator and cultural manager, who focuses her production and research on cultural policies, the potentialities of the proximity culture and experimental processes as social transformation tools. She has a Degree in International Relations and a Master in Cultural Policies from the Sciences Po University of Paris, with a year of studies at the American University of Cairo (Egypt).

The second edition and future has the collaboration of Martina Gonzalo, graduate in philosophy from the UAM and an independent curator, especially focused on the history of aesthetic ideas and art criticism. She is in permanent research around identity concepts and contemporary narrative lines that can be registered, in a transdisciplinary way, in new ways of conceiving the artistic.

MEMENTO es un proyecto producido desde |carnicería. MEMENTO x ARGANZUELA se concibe como el primer programa, en colaboración con Intermediae - Matadero Madrid dentro del programa Mirador Arganzuela. La segunda edición, MEMENTO x CARABANCHEL, está realizada con el apoyo del programa de ayudas a la creación y la movilidad del Ayuntamiento de Madrid.

El equipo motor:

Helena Gallego es arquitecta, investigadora y tatuadora. Enfoca su producción desde el interés por radiografiar el momento contemporáneo y la dualidad digitaloanalógica. PhD Candidate por la ETSAM (Universidad Politécnica de Madrid), M.Arch Architect con especialidad en Entornos Urbanos por la Universidad de Alcalá, con un año de estancia en la Brno University of Technology. Ha desarrollado proyectos urbanos en colaboración con instituciones culturales como Matadero Madrid o Medialab-Prado, entre otros, así como proyectos de comunicación arquitectónica para diferentes medios como *Tectónica* o *METALOCUS*.

Niko Barrena es arquitecto, docente e investigador. Cofundador de |carnicería (estudio transdisciplinar), investiga sobre las nuevas lógicas metropolitanas y prácticas críticas emergentes. PhD Candidate y M.Arch Architect por la ETSAM (Universidad Politécnica de Madrid). M.Arch Student en la Tampere University of Technology (2015-2016). Investigador en HyperMedia Research Group (UPM), donde trabaja sobre la casa/ciudad, la comunicación y la mediación. Profesor en el Máster de Comunicación Arquitectónica «MAca», perteneciente al Campus Moncloa UPM + UCM. Profesor de Fashion Film en el Postgrado de Arquitectura, Moda y Diseño «AMD» (UPM). Profesor de Foundation Course in Total Design del Instituto Europeo de Design Madrid.

La primera edición contó con la colaboración de Iris Hernández, politóloga, mediadora y gestora cultural, quien enfoca su producción e investigación en torno a las políticas culturales, las potencialidades de la cultura de proximidad y los procesos experimentales como herramientas de transformación social. Es graduada en Relaciones Internacionales de Oriente Medio y Mediterráneo, y máster en Políticas Culturales por la Universidad Sciences Po de París, con un año de estudios en la American University in Cairo.

La segunda edición y proyecto de futuro cuentan con la colaboración de Martina Gozalo, graduada en Filosofía por la UAM y *curator* independiente, especialmente enfocada en la historia de las ideas estéticas y la crítica de arte. Está en investigación permanente en torno a conceptos identitarios y líneas narrativas contemporáneas que puedan inscribirse, de manera transdisciplinar, en nuevas maneras de concebir lo artístico.



INTRODUCCIÓN

La nueva metrópolis del tráfico, el consumo y la velocidad ha supuesto un cambio emocional en lxs habitantes urbanxs. Hemos sustituido la memoria de archivo por una memoria RAM, de acceso aleatorio e instantáneo, que presenta infinidad de momentos, tanto reales como imaginados, en un cúmulo de superposiciones de datos que impide un orden objetivo sobre el tiempo y por lo tanto su reflexión.

La multiplicación infinita de experiencias analógico-digitales que vivimos propone un nuevo contexto, en el que la dominación del instante genera un presente eterno y dificulta la construcción narrativa de la identidad.

Existimos en una incapacidad de relato: aquello ocurrido se convierte en una herida que no puede transformarse en cicatriz, pues el presente eterno no puede ser archivado.

«Quien no tiene memoria necesita cicatrices». (Fragmento del mural realizado por el artista Caín Ferreras, 2014, Salamanca)

En ese contexto, y entendiendo el cuerpo como un vehículo para transitar el mundo y un instrumento que nos permite sentir cuanto nos rodea, los tatuajes se articulan como capas narrativas que incorporan nueva información que construye la identidad propia. El tatuaje se define como una herramienta de resistencia a la temporalidad contemporánea; una cristalización de las pulsiones emocionales.

En este marco teórico surge MEMENTO, un proyecto artístico de mediación vecinal que propone una lectura de la ciudad partiendo de los cuerpos que lo habitan, construyen y transforman, así como de sus memorias y cicatrices. Se estructura en torno al tatuaje como práctica identitaria, con el fin de generar un espacio de reflexión sobre la diversidad de cuerpos y emociones que conforma la identidad de una comunidad.

34

En la voluntad del proyecto por adaptar la experiencia tradicional de la memoria al contexto contemporáneo y abordar la construcción de la identidad, MEMENTO se aleja inevitablemente de las narrativas institucionales sobre la ciudad y sus distritos, combatiendo la idea del relato único. Con una metodología basada en la paradoja de la línea de costa, por la cual un perímetro costero carece de una longitud definida debido a su naturaleza fractal, cuando hablamos de identidad, memoria o emociones de una comunidad, estas tienden a ser infinitas si ponemos atención en la pluralidad de identidades, memorias y emociones. Esto nos permite reflexionar sobre el cambio en los modelos afectivos y la forma de recordar.

El tatuaje cumple una función tanto personal como social: son recuerdos tangibles, son la memoria en la piel de una persona, pero también un ejemplo de las dinámicas sociales y culturales de una comunidad determinada en un tiempo concreto. Al alejar el tatuaje del pandillerismo y desestigmatizar la práctica estética, podemos comprender la ornamentación corporal no como un delito, sino como un empoderamiento del mismo cuerpo.

El cuerpo se entiende como un territorio político que trasciende la esfera de lo privado y genera una herramienta de lectura de la comunidad de la que forma parte.

En un momento en el que la inabarcable cantidad de datos genera una indiferencia anestésica que propicia una sociedad amnésica, el tatuaje aparece como elemento de resistencia. El recuerdo se sublima a través de una cicatriz en nuestra piel: son relatos impresos en el cuerpo que evocan situaciones vividas que se concretan en un tiempo pasado, por lo que suponen un archivo vivencial e histórico de la persona. El cuerpo se muestra como un archivo de imágenes que configura un estatus ontológico propio, no solo como manera de estar, sino también como manera de ser, políticamente situado.

Entendemos el tatuaje como forma de comunicación no verbal que nos permite abrir el diálogo sobre las vivencias de los cuerpos que habitan un lugar. A partir de esta reflexión, comprendemos la ciudad como una red de pieles que construye su identidad en base a la heterogeneidad de la comunidad de cuerpos y afectos que la componen.

PUESTA EN MARCHA: PRIMERA EDICIÓN

MEMENTO x ARGANZUELA se concibe como el primer programa de MEMENTO. Se desarrolla entre febrero y noviembre del 2019 en colaboración con Intermediæ - Matadero Madrid y la Junta de Municipal del Distrito de Arganzuela y dentro del programa Mirador Arganzuela.

MEMENTO se estructura en torno a una serie de talleres de puesta en común emocional. Se invita a lxs vecinxs del distrito a compartir aquellas piezas que son parte de su piel, los recuerdos asociados y significados que portan.

En esta edición se generaron los siguientes encuentros:

Taller 1: Experto invitado – Julio Linares

Julio Linares es artista multidisciplinar. Escriben de él que «tiene algo en las manos que hace mutar las paredes y los lienzos, los vasos de whisky, la piel que tatúa, los cuerpos con los que danza» (Urraca, s. f.)

Julio abre la conversación desde la historia del tatuaje; desde cómo este es un arte que nace de la necesidad, de la curación, del entendimiento y encuentro con el propio cuerpo. Se genera un ambiente mágico, que culmina con el ritual de preparación de su mesa de trabajo para tatuar y 5 kg de naranjas sobre las que todxs practicamos y perdemos miedos.

Sesión informal* 1: Lugar – EVA (Espacio Vecinal de Arganzuela)

Taller 2: Expertxs invitadxs – Julia Sainz + Felipe García

Julia Sainz y Felipe García son antropólogxs de formación. Julia ha vivido los últimos años en México, donde centra su investigación en la simbología corporal y la cultura de las bandas. Felipe investiga sobre la generación del icono a través de la imagen.

Preparan una sesión con una metodología que trata los tatuajes de los participantes como caso de estudio, intentando hacer un ejercicio de categorización de las piezas en función de las emociones a las que remiten y en torno a las que se articulan, y cómo estas se relacionan con el barrio de Arganzuela.

Sesión informal* 2: Lugar – Taller del Hombre Rayo

Taller 3: Experta invitada – Belén Soto

Belén Soto es gestora cultural en Barcelona. Actualmente forma parte del Club de Cicatrización en Hangar, del Grupo de Fermentación y de Amor Desmadre. Trabaja preferentemente en el diseño, gestión y/o desarrollo de proyectos culturales/artísticos en torno a sistemas de opresión/control, tecnologías de producción y consumo y activismos varios; intentando mantener de manera transversal una perspectiva crítica y feminista, atención a las pedagogías y facilitar los procesos relacionales.

Con ella hablamos de normatividad y *(des)obediencias* estéticas, del *biohacking* como práctica de resistencia y soberanía sobre nuestros cuerpos, y de los vínculos de confianza con los que nos comprometemos en estas prácticas. Juntxs, activamos un salón-escuela libre de estética, y la sala se llenó de decolorantes, pintauñas, tintes, adhesivos, maquillajes y herramientas de corte de pelo, e intercambiamos saberes y prácticas de alteraciones estéticas, siendo dueñxs desde lo festivo.

Sesión informal* 3: Lugar – Local de la Parcería en la Paza Rutilio Gacís

Sesión de registro: Audiovisual a cargo de Jorge Rojas y espírituescalera.

A través de estos encuentros se genera, de forma orgánica y desde las vulnerabilidades y afectos, una comunidad vinculada al proyecto. El proceso culmina en una sesión de registro, en la que durante todo un día se invita a los participantes a ser retratados, desde el tatuaje que elijan y el relato asociado a este.

* En las sesiones informales nos encontramos, fuera de la vertiente institucional del proyecto, de manera espontánea los días posteriores a cada uno de los talleres. Cada uno de estos otros encuentros tuvo lugar en un espacio diferente del barrio de Arganzuela, convirtiéndonos todxs por igual en recién llegados, eliminando la figura del anfitrión y teniendo que colonizar el espacio juntxs. Se compartió, practicó, aprendió y tatuó en piel, unxs a otrxs o a unx mismx. Sucedió desde lo cercano y lo íntimo.

Exposición:

Con las fotos de Jorge Rojas y espírituescalera y los relatos recogidos durante la sesión de registro y transcritos a modo de título de la pieza tatuada, se articula una exposición trans-medial en la sala de exposiciones La Lonja del Centro Cultural Casa del Reloj (Arganzuela). En todas las fotos de la exposición se guarda un mismo discurso: cada tatuaje está cubierto por plástico, vaselina y sangre, ficcionando ese momento en el que la tinta acaba de ser introducida en la piel; el momento en el que acabamos de sublimar ese nuevo relato.

Además se incluyen más obras que narran el barrio desde otras perspectivas, como un videoarte de Chaki Medina y otro ex profeso de espírituescalera, o dos piezas sonoras de Jose Tena, Óscar Moreno «Ojo» y Tasio producidas con las grabaciones de los relatos y corazones de lxs participantes.

Se introduce todo este contenido en un formato museístico e institucional, con el fin de visibilizar y valorar todas las historias, memorias, tatuajes y cicatrices recogidas durante MEMENTO x ARGANZUELA, huyendo de la demonización al cuerpo tatuado aún presente en ciertos espacios.

Proyecto editorial: en colaboración con la editorial Paloseco

Se genera una publicación, con toda la información recogida, en la que la propiedad intelectual está compartida entre todxs lxs participantes de MEMENTO x ARGANZUELA, y que se regala a cada unx de ellxs como devolución, pues son sus pieles las que construyen este nuevo relato plural y heterogéneo de su barrio.

SEGUNDA EDICIÓN Y FUTURO

Para este 2020 estamos desarrollando varias líneas.

36 Por un lado, la segunda edición, esta vez en el distrito de Carabanchel. Actualmente, el distrito de Carabanchel está en pleno proceso de crecimiento artístico debido al desplazamiento de la producción cultural del centro a la periferia. Comparado con Kreuzberg, en Berlín, o el Soho, en Londres, Carabanchel se postula como segundo centro neurálgico de Madrid y epicentro cultural de la ciudad de aquí a los próximos 5 años. Esta situación choca frontalmente con la realidad social del barrio de los últimos 10 años, testigo del abandono de infraestructuras públicas, como el antiguo mercado de Puerta Bonita o el campo deportivo de la calle General Ricardos, el envejecimiento de la población local y una carencia de actividad cultural contemporánea, a excepción de pequeños proyectos vecinales. El encarecimiento del precio del alquiler de la vivienda que ha sufrido todo el distrito en el último año y la inclusión de una población más joven vinculada con el sector cultural hacen entrever un giro brusco en el tejido social. Del mismo modo, la aparición de instituciones como la Escuela de Diseño y Moda o diversas galerías de arte parecen avisar de una consolidación del sector cultural en Carabanchel, casi como una consecuencia directa de haberse afianzado Arganzuela previamente. Carabanchel se nos muestra como un territorio idóneo para continuar el proyecto. Por todo esto, MEMENTO x CARABANCHEL propone la lectura de un barrio en imperiosa transformación partiendo de los cuerpos que lo habitan, así como de lxs nuevxs habitantes que están llegando.

Por otro lado, y a raíz de una de las primeras conclusiones que se arrojan de MEMENTO, también se está trabajando en la construcción de una comunidad inclusiva y diversa de vecinxs del distrito de Arganzuela, la cual sigue desarrollándose tras la finalización de los talleres y que busca de manera natural una continuidad en el tiempo para seguir afianzando lazos tanto culturales y profesionalizantes como afectivos entre lxs integrantes del grupo. De esta manera, se hace necesaria la búsqueda de recursos para un ejercicio de continuación de MEMENTO x ARGANZUELA con vistas a seguir generando producción cultural innovadora e inclusiva que fomente la relación entre diferentes agentes urbanos del barrio, la dilución de prejuicios sociales y la construcción de un tejido más amable y colaborativo entre las personas que lo forman.

En paralelo, estamos desarrollando una plataforma digital que abra este proyecto a otros barrios, distritos y ciudades, que conforme un archivo emocional colaborativo capaz de revisar la identidad cultural propia de los territorios, y promueva la misma desde una perspectiva contemporánea y transversal a diferentes lugares y temporalidades.

A lo largo de todo el proceso se han repetido las preguntas de por qué nos tatuamos, qué contexto visibilizan los tatuajes o si estos son las cicatrices que necesitamos en un mundo en el que la memoria se ha distorsionado. Partimos de la frase «Quien no tiene memoria necesita cicatrices» y hoy, sin ninguna respuesta certera ni voluntad de encontrarla, sólo podemos afirmar: nos tatuamos porque estamos vivxs.

Referencias

Urraca, S. (s. f.). El niño que quería hacer la comunión en chándal. *Sabina Urraca*. Recuperado de <https://www.sabinauraca.com/TEXTOS-POR-ENCARGO/EL-NINO-QUE-QUERIA-HACER-LA-COMUNION-EN-CHANDAL>

Modificar nuestro cuerpo nos hace ser conscientes de su finitud. Hacemos palpable el compromiso que adquirimos con él y su componente temporal.

Nos conectamos irremediabilmente con el final.

Nos tatuamos porque vamos a morir y lo aceptamos.

Nos tatuamos porque estamos vivxs.

1. Altar del primer taller, con el artista Julio Linares como invitado. Fotografía de Helena Gallego.
2. Práctica sobre piel de naranja en el primer taller, con el artista Julio Linares como invitado. Fotografía de Niko Barrena.
3. Despliegue de material para tatuar de Belén Soto, gestora cultural y tatuadora, invitada del tercer taller. Fotografía de Lukasz Michalak / Estudio Perplejo.
4. Activación de escuela de desobediencias estéticas en el tercer taller, con Belén Soto como invitada. Fotografía de Lukasz Michalak / Estudio Perplejo.





5 y 6. Sesión de registro de tatuajes e historias. Fotografías de Jorge Rojas.

7 y 8. En página siguiente: Exposición de MEMENTO en la sala de exposiciones La Lonja (Centro Cultural Casa del Reloj, Matadero, Madrid). Fotografías de Jorge Rojas.





9, 10 y 11. En esta doble página: Inauguración de la exposición de MEMENTO. Fotografías de Lukasz Michalak / Estudio Perplejo.



«Fue increíble porque mientras me tatuaban, que yo iba con mucho reparo y con miedo a que doliera, pues estuve a punto de quedarme dormido, porque yo creo que me relajé tanto cuando de repente me empezó a tatuar y vi que no dolía, y me sentí tan a gusto... y sólo sentía como cosquillas... y me entró sueño. [...] Y recuerdo mucho el momento de después, tomando algo, y recuerdo cómo sudaba el tatuaje, cómo soltó tinta, cómo soltó sangre. Lo típico, pero que en ese momento era todo como muy relajante. Todo lo que pasaba con el tatuaje me producía mucha relajación. Y el tatuaje *vivalaguerra* me lo tatué porque es el título del primer disco en español de un grupo que a mí me gusta mucho, que es Standstill, y eso, su disco se llama *Vivalaguerra*, todo junto, y me gusta, no solo porque sea el disco de este grupo que me gusta sino también por el significado en sí del concepto que de algún modo es *vivalaguerra*, el conflicto del día a día, viva eso, el conflicto del día a día, la lucha cotidiana».

Antonio Llamas



«Pese a lo pequeño que es y lo sencillo que puede aparentar ser, en realidad como que es una cosa que para mí significa mucho y... incluso me cuesta un poco ponerlo en palabras. La figura de un círculo que en realidad no acaba es porque está basado en la figura del uroboros, que es un símbolo de una serpiente que se come su propia cola y es una imagen medieval que me flipa porque simboliza el ciclo eterno de las cosas y la lucha eterna. Entonces, bueno, lo poco que puedo traducir de cómo me siento respecto a eso es que me conecta mucho con determinados procesos y sentimientos, y además el lugar en el que lo ubico es como que tengo la sensación de que es el centro de mí».

Helena Gallego



«Pero bueno, como esta cosa un poco de generacional que es algo como que me... no sé, que soy sensible a ello. O sea, que no es solamente la gente del 90, ¿no? Pero bueno, esta sensación de que estamos construyendo mundo y que las cosas cambian porque la gente que va llegando a ciertas posiciones ya tenemos otras sensibilidades».

Marta Echaves

1990

Cuerpo

Chaki Medina



«Este tatuaje me lo hice hace unos meses, como en abril, de hecho, y el otro día cuando hablábamos durante la sesión a la que vinieron las antropólogas lo calificué como un tatuaje curativo. Este tatuaje me lo hice porque hace un año mi padre murió, y la verdad es que fue una cosa superviolenta para mí, fue superimpactante. [...] Como que me quedé bastante descolocada [...] sentía que no nos conocíamos mucho y, bueno, tenía esa necesidad de acercarme a él y entonces empecé a pensar en un tatuaje que le representara a él y que me representara a mí. [...] O sea como que es algo que me hace... pensar en tenerlo siempre ahí, que me hace sentir mejor con respecto a esa situación. Por eso que es como un tatuaje terapéutico, no sé. O sea, porque por un lado es una cosa un poco... no sé cómo decirlo... macabra. Como siempre acordarte de eso, de ese momento. Pero por otro lado es como... pues ya está, forma parte de ti».

Alicia R.



«Chuta. Con mucho orgullo. Este tatuaje me lo he hecho para representar un poco un tiempo que he estado encerrado en la cárcel y, pues, mis vivencias, la forma que tengo yo de ser y que, gracias a Dios, por ser Mala Familia lo he pasado con orgullo y bien. A nuestra manera».

Malafamiliatattoo



LA VIDEODANZA COMO ARTE DE EDICIÓN DEL CUERPO

Blas PAYRI

Universitat Politècnica de València

blapay@upv.es

Recibido: 11/12/2019 | Aceptado: 24/03/2020

doi:10.30827/sobre.v6i0.11668

SCREENDANCE AS THE ART OF BODY EDITING

ABSTRACT: Screendance, a fusion of choreography with film language, uses photographic framing and editing to edit the body and its movement. We analyze the use of long shots in early recordings to show the full body and choreography. In classical editing, full shots and close-ups alternate to reveal parts of the action. *Micro-choreographies* are shot with close-ups of dancing hands or faces. Some screendance pieces pursue abstraction with shallow depth of field and extreme close-ups of parts of the body that perceptually evolve into textures or abstract lines. Shot duration and reading time, camera angle and shot size contribute to the recognition of human form or the perception of moving abstract masses.

KEYWORDS: screendance, dance film, choreography, editing, frame

RESUMEN: La videodanza, una fusión del lenguaje audiovisual con la coreografía, utiliza el encuadre fotográfico y el montaje para editar el cuerpo y su movimiento. Analizamos el plano general usado en los primeros registros para mostrar el cuerpo y la coreografía enteros. El montaje clásico alterna planos generales y de detalle para destacar partes de la acción. Las *micro-coreografías* hacen bailar a manos o rostros filmados en primer plano. Ciertas videodanzas buscan la abstracción con el desenfoque y los planos de detalle extremos sobre partes del cuerpo que pasan a ser percibidas como texturas y líneas abstractas. La brevedad y el tiempo de lectura del plano, el ángulo de cámara y el tamaño de plano influyen en el reconocimiento de la forma humana o en la percepción de masas abstractas en movimiento.

PALABRAS CLAVE: videodanza, film de danza, coreografía, montaje, plano

Introducción: de la mera captación al arte de la videodanza

Una videodanza o cinedanza (*screendance* en su acepción más común en inglés) es una obra audiovisual que utiliza el lenguaje cinematográfico y la danza o el cuerpo en movimiento. La definición y perímetro exacto de la videodanza está en perpetuo debate; además y sobre todo, la danza está actualmente presente en numerosas producciones audiovisuales, desde las obras de videodanza más o menos experimental con cientos de festivales activos (PAYRI, 2018), las publicidades basadas en la danza, los videoclips musicales, muchos *fashion films*, así como los números de danza en largometrajes musicales o con un argumento basado en la danza (Walon, 2016:48). Debemos añadir los tráileres y las grabaciones enteras de espectáculos de danza para su difusión en los medios audiovisuales. Por ejemplo, el director Spike Jonze realiza anuncios televisivos que entran perfectamente en la definición de la videodanza, como *Welcome Home* (2018) para Apple o *Kenzo World* (2016) para el perfume homónimo.

Si, como propone el título, consideramos la videodanza como un arte de edición de la danza, debemos considerar tres tipos de edición o fragmentación:

- Fragmentación del cuerpo, con planos cercanos y angulaciones variadas de la cámara.
- Fragmentación o variación del espacio circundante.
- Fragmentación del tiempo y del movimiento.

Por otro lado, podemos definir tres intenciones principales cuando se filma danza (PAYRI, 2016:10):

- La mera grabación de la coreografía en plano general fijo que capta todo el escenario o acción (no hay fragmentación).
- El montaje de restitución, donde la coreografía se graba linealmente, respetando la duración, generalmente con varias cámaras, y se monta utilizando diferentes tipos de planos (continuidad del espacio y el tiempo, puede haber fragmentación del cuerpo).
- La videodanza o cinedanza en el sentido estricto, que utiliza todos los recursos del lenguaje audiovisual, incluyendo la fragmentación del cuerpo, el tiempo y el espacio.



Figura 1: Ejemplos de las grabaciones de la danza serpentina, con un plano fijo de cuerpo entero, realizados por los estudios Edison (1894) (izda.), con Annabelle Whitford Moore, y por los estudios Lumière (1896) (dcha.). Fuente: Elaboración propia.

El primer cine buscó desde un principio captar la danza, que es el arte del movimiento por excelencia, ya que por su definición misma el cinematógrafo es un sistema para captar y reproducir el movimiento. Los estudios de Edison o de los hermanos Lumière, en la década de 1890, pero también realizadores como Alice Guy o Georges Méliès en la primera década del siglo XX crearon un repertorio basado en la danza (Walon, 2016:51-53). La danza serpentina en sus diferentes variantes fue un tema de predilección, ya que permitía captar mucho movimiento sin desplazamiento en el escenario (figura 1). Estas tomas o «vistas» (*vues*), según la terminología de los Lumière, responden a la definición de mera grabación de la coreografía, con un plano fijo del escenario y un plano general corto que permite captar el cuerpo entero, sin cortes en el tiempo: es la reproducción de una acción desde la «cuarta pared» del escenario.

A finales de los años 1920 vemos exploraciones con una fragmentación del cuerpo, por ejemplo, en obras basadas en manos, como *Hände* (Simon, Alemania, 1928) o *Dance of Her Hands - Tilly Losch* (Bel Geddes, EE. UU., 1930) (figuras 16 y 17), en los films de Germaine Dulac o con la danza de soldados tártaros y bolcheviques en *Octubre* (Eisenstein y Aleksandrov, URSS, 1928), donde el montaje frenético se centra en las piernas y botas en movimiento (Walon, 2016:63). En este momento podemos establecer el nacimiento de la cinedanza.

Los años 1930 conocen una gran producción de cine de entretenimiento musical, que incluye números de danza, y es importante destacar que se establecen dos aproximaciones contrapuestas en el film de danza. Por un lado, Busby Berkeley, como director, explora con ángulos de cámara y composiciones que abstraen y deconstruyen el cuerpo y que solamente pueden existir para el cine. En contraposición, y prácticamente en reacción, Fred Astaire, como bailarín y coreógrafo, impone que sus números de danza se filmen de manera frontal, con un plano general corto que abarca el cuerpo entero, y con una cámara que únicamente se dedique a seguir al bailarín y tenerlo encuadrado. El montaje consiste en escoger y encadenar las tomas donde mejor ha bailado, con el fin de poner en valor la técnica de Fred Astaire. Se trata, pues, de una oposición entre la realización de una coreografía creada por el trabajo de cámara en Berkeley y la cámara subordinada a la mera captación del movimiento escénico en Astaire (Walon, 2016:67-75).

En los años 40, destaca el cine experimental de Maya Deren y su fragmentación del espacio y el tiempo, con un efecto onírico y surrealista en , por ejemplo, *A Study in Choreography for the Camera* (EE. UU., 1945) o *Ritual in Transformed Time* (EE. UU., 1946).

Los años 60 conocen una efervescencia en la exploración en danza y performance, y esto se refleja en la videodanza, en particular, con *9 Variations on a Dance Theme* (EE. UU., 1966), de Hilary Harris, que es un estudio sistemático de fragmentación del cuerpo y edición del tiempo y movimiento (figuras 6 y 7). También se han hecho estudios sobre partes del rostro y de las manos (figuras 10 a 23). Estas exploraciones en videodanza se han continuado en diferentes décadas, y en este estudio vamos a reflejar el uso de la edición del cuerpo en algunas obras recientes o de décadas anteriores que destacan por utilizar la fragmentación del cuerpo como recurso principal.

Fragmentar el cuerpo en el tiempo: montaje clásico

En una escena filmada y montada de manera clásica, se suele empezar con un plano general que nos sitúa a los personajes en el entorno, y luego el montaje va utilizando planos más cerrados que nos acercan a los personajes y nos dan sus puntos de vista o sus reacciones. En particular, se suele utilizar el plano/contraplano en el que alternan los puntos de vista de un personaje y otro en una conversación, siguiendo los ejes de sus miradas.

59



Figura 2: Plano general frontal en *Dance for a Great Depression* (Congosto, 2012). Fuente: Elaboración propia.

En la obra *Dance for a Great Depression* (EE. UU., 2012), Álvaro Congosto utiliza precisamente los recursos del montaje clásico, presentando a los dos personajes en un plano general frontal (figura 2) en la sala histórica que sirvió de lugar de baile en la Gran Depresión (PAYRI y Arnal, 2018:45).

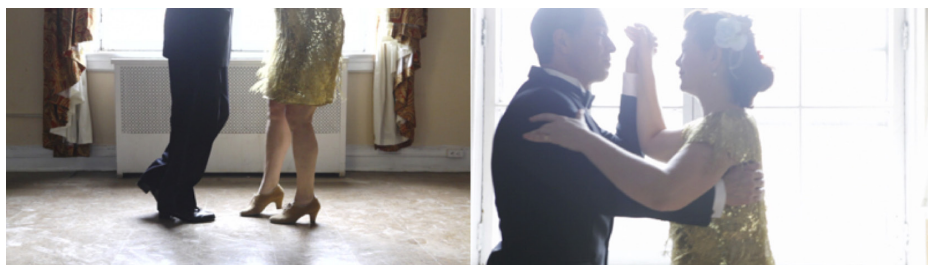


Figura 3: Planos medios frontales en *Dance for a Great Depression* (Congosto, 2012). Fuente: Elaboración propia.

Ese plano general alterna con planos medios que nos acercan más a la acción de la danza (figura 3), así como con planos cortos que nos acercan a las reacciones de los personajes (figura 4) y a sus puntos de vista (juego de plano/contraplano con el punto de vista del personaje masculino y el del femenino, que aparecen en escorzo). También tenemos planos de detalle (planos cortos) sobre los pies bailando y a nivel de las caderas que nos muestran la dinámica del baile y los puntos de contacto entre bailarines (figura 4).

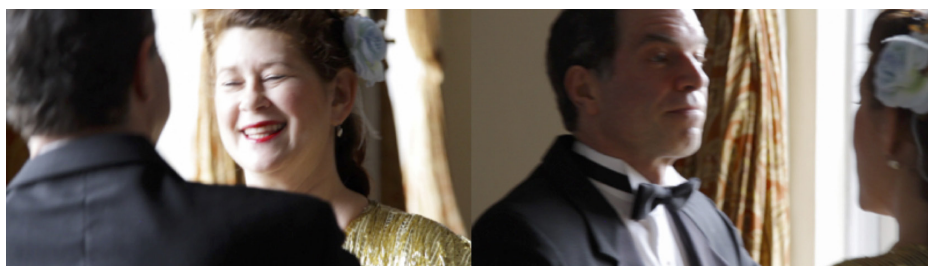


Figura 4: Planos cortos con punto de vista del personaje masculino y femenino en *Dance for a Great Depression* (Congosto, 2012). Fuente: Elaboración propia.

80 Tenemos, pues, en esta obra los recursos clásicos de fragmentación del cuerpo y de la acción: el plano general sitúa el contexto de la acción, y los planos cerrados nos acercan a la reacción y sensaciones de los personajes con detalles de sus caras, y a la mecánica del baile (el charlestón) con detalles de los pies (figura 5).

Esta fragmentación del cuerpo y del espacio no es percibida como tal por el espectador, ya que mantenemos las reglas del montaje de continuidad clásico, situando siempre a los personajes en el mismo lado de la pantalla (regla de los 180°) y manteniendo la continuidad temporal de la acción, cortando entre planos con el movimiento para crear un «montaje invisible» propio del montaje de restitución. El espectador no tiene así la sensación de ver un mundo fragmentado con trozos de cuerpos inconexos, sino que percibe una acción global (el baile) fijándose puntualmente en detalles de pies, brazos y expresiones faciales.



Figura 5: Planos cortos de detalle de pies y caderas en *Dance for a Great Depression* (Congosto, 2012). Fuente: Elaboración propia.

Una obra de referencia que también juega con el uso de diferentes tipos de planos para representar una danza es *9 Variations on a Dance Theme* (EE. UU., 1966), de Hilary Harris: en esta pieza, la bailarina repite 9 veces la misma coreografía, y la cámara modifica cada vez las tomas. La primera variación (figura 6) utiliza un movimiento continuo de cámara (continuidad temporal) con una distancia suficiente para tener el cuerpo entero en plano y ver el desarrollo del movimiento coreográfico: no hay ni fragmentación del espacio ni del tiempo.



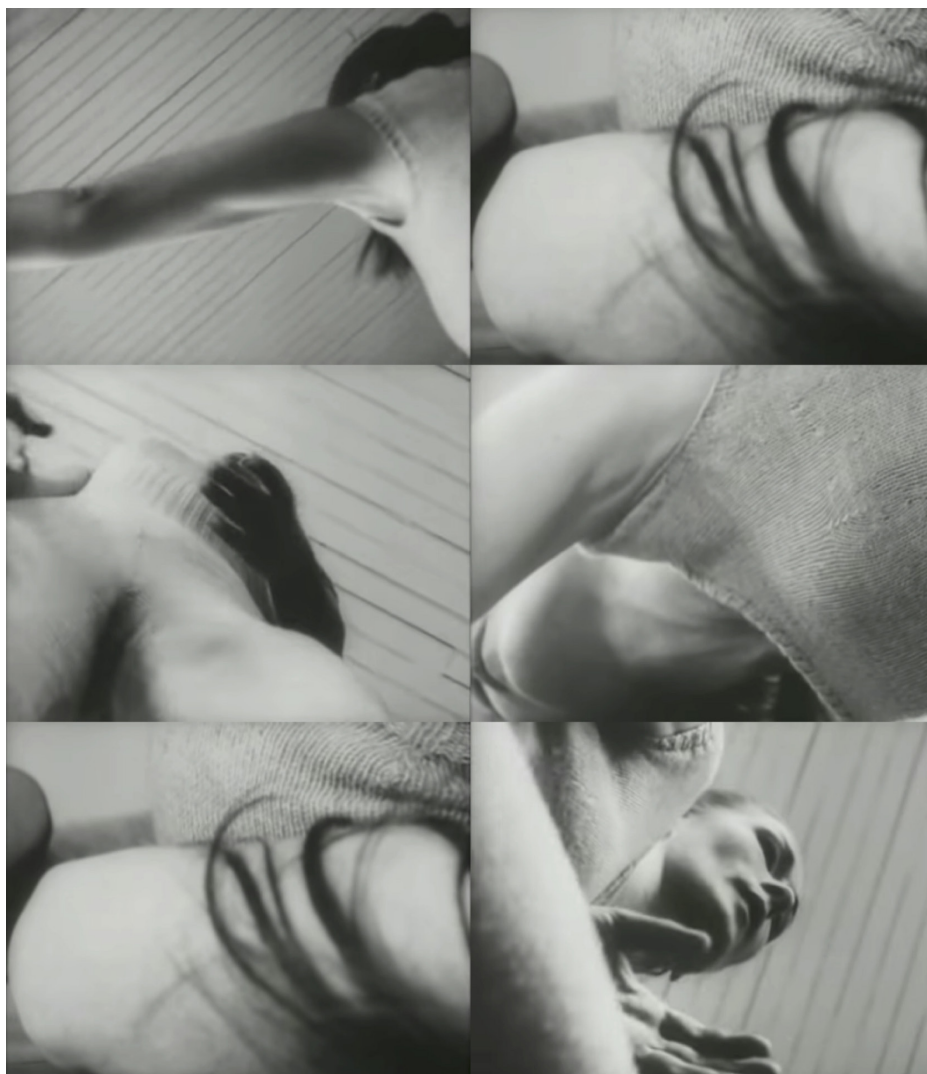
Figura 6: Planos iniciales de cuerpo entero en *9 Variations on a Dance Theme* (Harris, 1966). Fuente: Elaboración propia.

En las siguientes variaciones se realizan cambios en las tomas y en el montaje, introduciendo discontinuidades del tiempo pero también encuadres que cada vez se conforman menos a las condiciones del «montaje invisible». Lucía Gómez Mejías (2018:18) analiza visualmente 9 tomas del mismo momento de la coreografía en función de cada variación, mostrando que la imagen de la videodanza depende tanto, si no más, de la posición y movimiento de la cámara como del movimiento de la bailarina. Pero lo que nos interesa particularmente aquí es la fragmentación del cuerpo que ocurre en estas variaciones. Como se muestra en la figura 7, no solamente se cierra el plano teniendo una porción del cuerpo, sino que la cámara adopta ángulos inusuales, grabando el cuerpo desde abajo, desde las extremidades, o en los recovecos del cuerpo.

Con ello se consigue que se elimine la noción de verticalidad, y el espectador necesita un tiempo de procesamiento antes de entender la parte del cuerpo que está viendo. Es más, el movimiento combinado de la cámara con el cuerpo se convierte en abstracto, al percibir únicamente formas abstractas desplazándose en el plano que no se asocian fácilmente a los movimientos reconocibles del cuerpo humano. Esto contrasta, por ejemplo, con el tratamiento de los planos de detalle sobre el movimiento de pies en *Dance for a Great Depression* (figura 5), en la que percibimos claramente como espectadores un movimiento humano que se engarza en una continuidad de la danza, ya que cada detalle de los pies ha sido preparado por el montaje y tenemos un punto de vista y ángulo que se mantiene.

La percepción de fragmentación del cuerpo y su movimiento depende no solamente de la fragmentación en planos en sí, sino de su presentación relativa en el tiempo. Brannigan (2018:47) insiste en la ausencia frecuente de una función denotativa del plano corto o de detalle, al contrario que en el cine narrativo, y en que el orden de exposición de los planos cortos no depende tanto de la necesidad de mostrar un elemento significativo de la narración, sino que se utilizan ordenaciones de planos para crear movimiento por el movimiento en sí, como es el caso en la obra de Harris.

Simon Fildes (2018:192) insiste en la importancia de «coreografiar el montaje» utilizando planos con diferentes detalles o partes del cuerpo en movimiento, creando un montaje que responda a un ritmo musical, utilizando la repetición de planos de la misma manera que la música repite patrones (lo cual rompe la regla básica del montaje narrativo clásico de no repetir planos). Fildes utiliza en *Trio for a Quartet* (Escocia, 2017) planos cerrados y breves, rítmicos y a veces abstractos. Las secuencias se repiten y evolucionan por acumulación y sustracción de planos para subrayar o crear un contrapunto con la estructura musical (Fildes, 2018:189), indicando que para que la videodanza sea un arte en sí debe alejarse de ser un reflejo de la estructura de la coreografía escénica. En el caso de Harris y las variaciones, tenemos no solamente un montaje no siempre lineal, sino una representación del cuerpo desde ángulos y encuadres radicalmente diferentes a lo que puede ver un espectador en escena, creando una capa más en el lenguaje de la videodanza y la edición del cuerpo en movimiento.



62

Figura 7: Planos en variaciones sucesivas en *Variations on a Dance Theme* (Harris, 1966). Fuente: Elaboración propia.

Fragmentar el cuerpo en paralelo: pantalla partida

La videodanza ha explorado la pantalla partida o la pantalla múltiple de manera más sistemática que el cine narrativo convencional. Por ejemplo, un realizador como Thierry de Mey ha creado obras destacadas en multipantalla, como *Ma mère l'Oye* (Bélgica, 2001). A diferencia del cine narrativo, donde la pantalla partida sirve en general para mostrar dos escenas que ocurren al mismo tiempo en dos espacios diferentes (condensación de un montaje alterno o paralelo), en la videodanza puede servir para mostrar diferentes aspectos de un mismo movimiento o diferentes ángulos o encuadres de un mismo bailarín con una finalidad de composición visual o de balanceo rítmico. Aquí vamos a ver dos ejemplos específicos donde la pantalla partida sirve para mostrar una realidad fragmentada del cuerpo a la vez que se muestra otra realidad en cuerpo entero, sin tener una sincronía entre ambas.

En la obra multipantalla *The Rebirth of Iqhwaw* (Sudáfrica, 2019), de la directora Nicola Pilkington, basada en una *performance butoh* de Oupa Sibeko, vemos tres encuadres diferentes del cuerpo del bailarín, que se desarrollan en paralelo: el encuadre de la mano, planos de detalle de diferentes partes del cuerpo (fragmentación extrema) y un plano entero del bailarín (figura 8). Pensada como combinación de imagen audiovisual con performance en directo y como montaje multipantalla, la autora indica que esta obra «explora el potencial de hibridación de la práctica del movimiento del bailarín dentro del formato audiovisual: fragmentación, *collage* y reconfiguración del cuerpo en el tiempo y el espacio como modo de capturar la expresión corpórea de la danza» (PAYRI y Arnal, 2019:56).

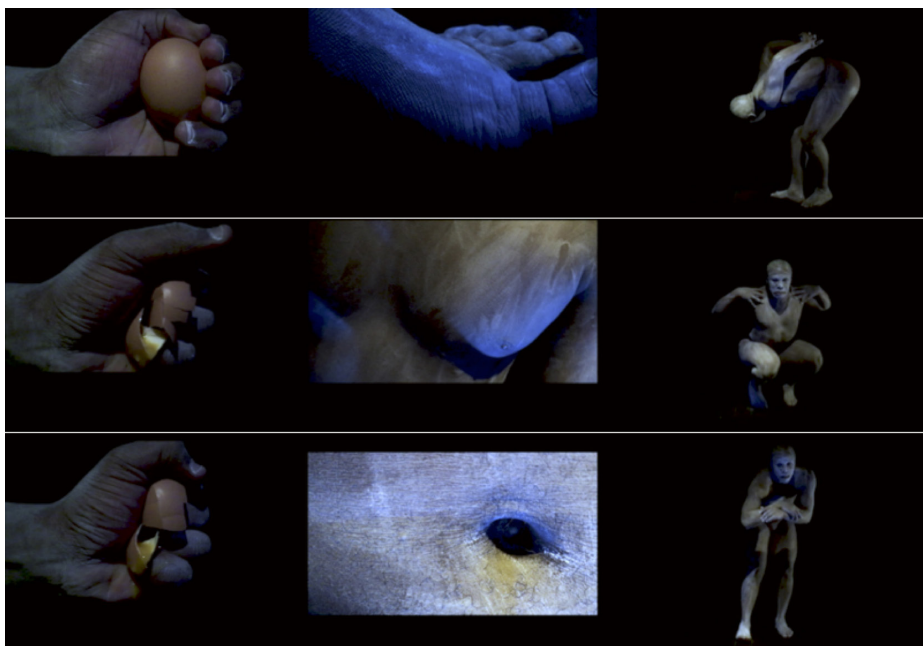


Figura 8: Tres fotogramas extraídos de la obra multipantalla *The Rebirth of Iqhawé* (Pilkington, 2019). Fuente: Elaboración propia.

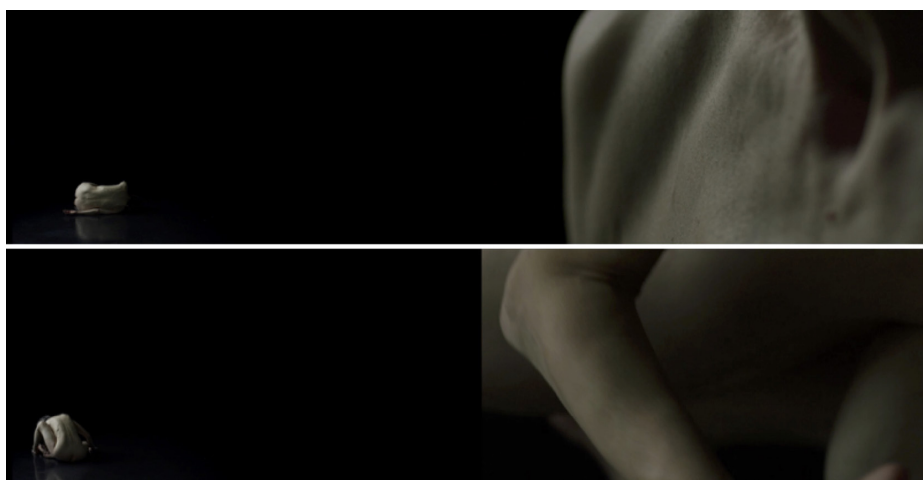


Figura 9: Dos fotogramas extraídos de la obra multipantalla *If and of any* (Knežević y Marković, 2017). Fuente: Elaboración propia.

De igual manera, la obra multipantalla *If and of any* (Alemania, 2017), de Valentina Knežević e Ivan Marković, tenemos dos encuadres muy diferentes que se desarrollan en paralelo (figura 9), con una visión de plano general distante del cuerpo que se opone a planos muy cercanos de partes del cuerpo en movimiento, que se convierten en figuras cuasi abstractas. De hecho, los autores indican que la obra muestra el «cuerpo a la vez quieto y en fuerte movimiento, desde lejos y desde muy cerca, abstrayendo así su fisicalidad de diferentes maneras» (PAYRI y Arnal, 2019:34). Los autores también insisten en la textura de la piel ya envejecida y en la cantidad de movimiento que se puede observar en los planos cercanos, lo que supone una deconstrucción de la *performance real*.

Coreografías faciales y coreografías sobre el rostro

Uno de los desarrollos mayores del lenguaje cinematográfico ha consistido en la introducción del primer plano o plano corto (*close-up*), y en particular el primer plano del rostro de los actores, lo que cambió radicalmente la manera de rodar y de actuar, como ya teorizó en los años 20 Béla Balázs, y podemos ver su uso en la figura 9, en el montaje clásico.

En este apartado vamos a tratar de otro uso del primer plano sobre el rostro que podría llamarse «videodanza facial» o «coreografía facial», aunque con un significado diferente al que le dan Dodds y Hooper (2014): es decir, vamos a analizar ejemplos de videodanzas que se basan en un primer plano de la cara, y cuyo único elemento dancístico son los movimientos de los elementos faciales, sin tener otra función que la de crear una coreografía facial, lo que Brannigan (2018:39-42) denomina *micro-coreografías* en videodanza.

El artista plástico y *performer* estadounidense Bruce Nauman exploró en los años 60 las propiedades plásticas de la piel, en varios vídeos encuadrando una parte de su propio rostro, que deforma con las manos para conseguir nuevas formas maleables (figura 10).



Figura 10: Videoperformances de Bruce Nauman, *Making Faces* (1968) (izda. Fuente: Adaptado de <https://www.artic.edu/artworks/146890/study-for-holograms>) y *Pulling Mouth* (1969) (dcha. Fuente: Elaboración propia).

Un ejemplo paradigmático de una videodanza facial es la obra ideada por Anne Teresa de Keersmaeker (Bélgica, 1989) a partir de una obra escénica suya preexistente (figura 11): en la versión audiovisual, al poder hacer un primer plano fijo sobre el rostro de la bailarina, se pone de relieve esta coreografía facial donde los movimientos de la cabeza y de las facciones generan una especie de gimnasia de la cara (Brannigan, 2018:41) con un aumento de la intensidad del movimiento y la tensión del rostro.

64



Figura 11: Evolución del rostro en *Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone, Ottone* (Keersmaeker, 1989). Fuente: Elaboración propia.

El inicio de *Crossing* (Nicolela, Brasil, 2003) (figura 12) guarda una similitud de concepto con la pieza de Keersmaecker, incluyendo el uso de una bailarina de origen japonés –Leticia Sekito, en el caso de Nicolela– (PAYRI y Arnal, 2018:21). En *Crossing*, el plano no es tan fijo como en *Monoloog*, y las deformaciones del rostro no ocurren únicamente por la musculatura orofacial, sino que las manos de la *performer* intervienen en la coreografía facial, al igual que en la obra de Nauman (figura 10).



Figura 12: Evolución del rostro en los planos iniciales de *Crossing* (Nicolela, 2003). Fuente: Elaboración propia.

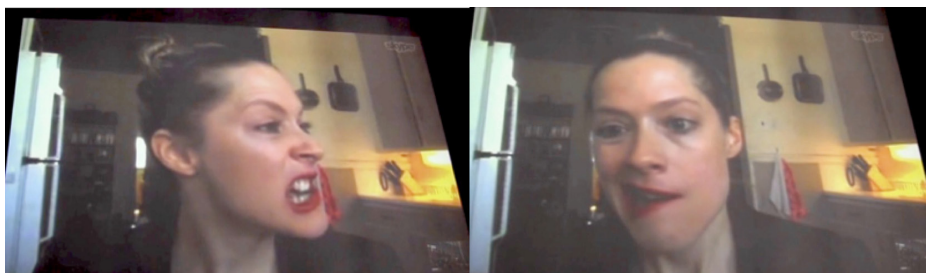


Figura 13: Capturas de la performance via Skype *Trou (les beaux jours)* (Morin, 2016). Fuente: Elaboración propia.



Figura 14: Fotogramas del rostro de Estefanny Ríos en *Proyecciones de una hermosa criatura* (2017). Fuente: Elaboración propia.

Otro ejemplo de coreografía facial es el de Émilie Morin en *Trou (les beaux jours)* (Canadá, 2016) (figura 13), en el que la intérprete realiza en directo una performance con la distorsión de sus facciones (la intérprete solicitó al coreógrafo Manuel Roque una coreografía que pusiera en evidencia la virtuosidad, en este caso, de su control orofacial). Esta performance se capta con un primer plano fijo de la cara y sin edición ni montaje.

Tanto Estefanny Ríos (figura 14) (PAYRI y Arnal, 2018:60), en *Proyecciones de una hermosa criatura* (Colombia, 2017), como Francesca Fini (figura 15) (PAYRI y Arnal, 2019:86), en *Fair & Lost* (Italia, 2014), realizan una videoperformance utilizando su propio rostro, que va sufriendo los ataques del maquillaje y de la proyección de pintura, desnaturalizándose en el desarrollo del vídeo, con sendas coreografías basadas en el rostro, ambas para criticar los prejuicios y hábitos sociales y la imposición de artilugios para la belleza femenina.

En el caso de Ríos y de Fini, el rostro es más el campo o escenario donde ocurren las acciones (pintar) que el elemento motor o personaje, y podemos hablar de «coreografías sobre el rostro» más que de coreografías faciales. Sin embargo, una pieza como la de Émilie Morin responde perfectamente a la definición de coreografía facial, ya que el rostro y sus músculos son los «bailarines».



Figura 15: Fotogramas del rostro de Francesca Fini en *Fair & Lost* (2014). Fuente: Elaboración propia.

66

Manos: mano-personaje y mano-expresión

La mano humana tiene una importancia particular como parte expresiva y actora, en particular, en danza y pantomima y en el primer cine mudo (Brannigan, 2011:27). El medio fílmico, al poder encuadrar planos de detalle y proyectarlos en la pantalla, permite dar a ver las manos en un tamaño y un detalle mucho mayor de lo que el público puede ver en un escenario, y se pueden crear películas dedicadas a «coreografías hechas de manos»¹. Brannigan acuña el término *micro-coreografías descentralizadas* que permite el plano de detalle (*close-up*) al provocar «una *desterritorialización* del cuerpo de modo que cualquier parte del conjunto corporal puede ser el lugar de una danza» (2011:44).

Vamos a distinguir entre la *mano-expresión*, cuando las manos aparecen en el contexto del cuerpo y como parte expresiva de ese cuerpo, por oposición a *mano-personaje*, cuando la mano aparece descontextualizada, como un personaje independiente. Encontramos un ejemplo puro de mano-personaje en el film experimental de danza *Hände* (Alemania, 1928) (figura 16), de Stella Simon, «una narrativa de manos que danzan en medio de decorados miniatura [...] con la implicación de que estas manos y brazos serán sinécdoques de cuerpos enteros» (Horak, 2002:35). Efectivamente, cada mano representa a un personaje masculino o femenino, teniendo grupos de manos-personas, y con toda una dramaturgia basada en las relaciones y actitudes de cada sexo, usando el mismo funcionamiento escénico que podemos encontrar en un teatro de guiñoles, pero con manos desnudas en vez de disfrazadas.

Cuando la relación entre el cuerpo y las manos se establece claramente, la mano deja de ser un personaje independiente y se convierte en un elemento expresivo del cuerpo danzante,

¹ Incluso se han dedicado sesiones específicas a «coreografías hecha de manos» de mujer: <https://www.tabakalera.eu/es/hands-cine-feminista-mirari-echavarri>.



Figura 16: Fotogramas de *Hände* (Simon, 1928) con dúos y grupos de *manos-personaje*. Fuente: Elaboración propia.



Figura 17: Fotogramas de *Dance of Her Hands* - Tilly Losch (Bel Geddes, 1930). Fuente: Elaboración propia.

una mano-expresión. La película experimental de Norman Bel Geddes *Dance of Her Hands* - Tilly Losch (EE. UU., 1930) se centra en las manos de la bailarina Tilly Losch y en su coreografía preexistente basada en la expresión de las manos (figura 17). Al estar asociadas al rostro de la bailarina, las manos no se disocian en personajes diferenciados, los planos son percibidos como planos de detalle del cuerpo con una función estética y expresiva propia del plano cercano, y las manos sirven de apoyo y prolongación de la expresión facial (Horak, 2015:208).

Encontramos otro uso de la mano-expresión en *Como en el agua de un espejo* (España-Puerto Rico, 2017), de Bori Mo, donde las manos juegan un rol preponderante, como se puede ver en el propio póster (figura 19). Sin embargo, las manos suelen aparecer junto al rostro (figura 18) y siempre con una función expresiva y no como personajes independientes.

En los años 60, la coreógrafa Yvonne Rainer se centra en un plano fijo con *Hand Movie* (EE. UU., 1966) (figura 20) y Richard Serra también filma una mano en acción en *Hand Catching Lead* (EE. UU., 1968) (figura 21), aunque aquí el movimiento de la mano sea un estudio abstracto (una especie de gimnasia de dedos en el caso de Rainer, una mano intentando coger objetos en el caso de Serra) y no una teatralización de manos-personajes como en *Hände* de Stella Simon (Horak, 2015:208).

En ambos casos tendríamos una mano-personaje, ya que solamente aparece en el marco una mano aislada. Sin embargo, Bukhari (2017:55-56) se basa en el concepto de fuera de campo de Deleuze para distinguir entre la obra de Serra, en la que, aunque solamente veamos la mano y el antebrazo, el movimiento del conjunto nos remite a toda la dinámica del



Figura 18: Cuatro fotogramas de *Como en el agua de un espejo* (Mo, 2017). Fuente: Elaboración propia.



Figura 19: Póster de *Como en el agua de un espejo* (Mo, 2017). Fuente: Elaboración propia.

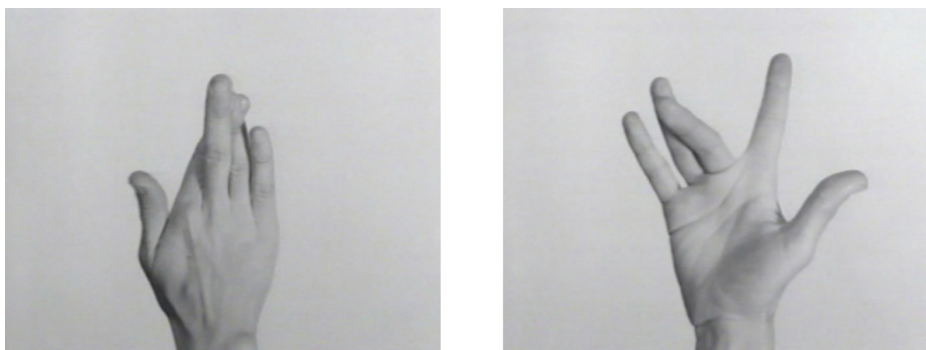


Figura 20: Dos fotogramas de *Hand Movie* (Rainer, 1966). Fuente: Elaboración propia.



Figura 21: Dos fotogramas de *Hand Catching Lead* (Serra, 1968). Fuente: Elaboración propia.

cuerpo físico entero que está *fuera de campo*, y la obra de Rainer, que muestra sin embargo una mano erguida, sin otro movimiento que el de los dedos, sin una referencia al contexto del brazo y del cuerpo que la sostienen.

Esta distinción puede ser válida para obras más recientes que pueden considerarse coreografías de manos en las que solamente aparecen manos, como *Despedida* (España, 2017) (figura 22), de Blas PAYRI, y *Quartett* (Alemania-España, 2019) (figura 23), de Virginia Segarra Vidal.

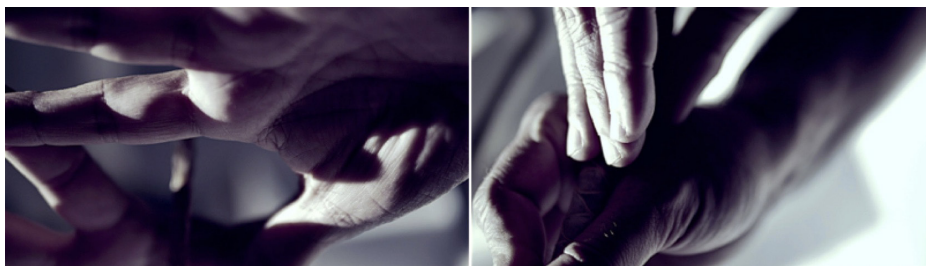


Figura 22: Dos fotogramas de *Despedida* (Payri, 2017). Fuente: Elaboración propia.

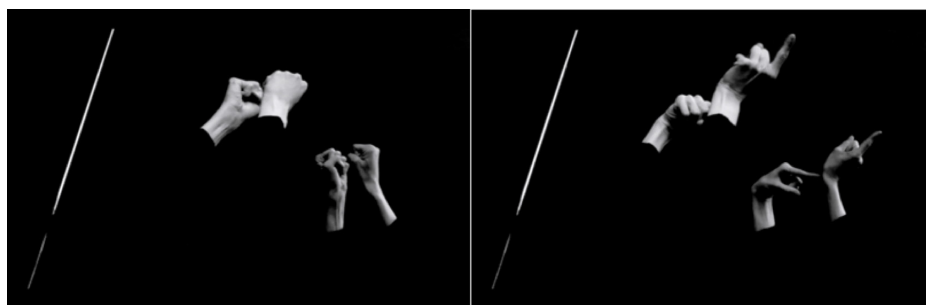


Figura 23: Dos fotogramas de *Quartett* (Segarra Vidal, 2019). Fuente: Elaboración propia.

En estas piezas tenemos en el cuadro únicamente manos, que aparecen por pares, es decir, las dos manos de una misma persona, que actúan como un par de manos y no como dos personajes independientes, lo que nos remite a la persona que está moviendo estas manos. La característica de *Quartett*, *Hände*, *Hand Movie* y *Hand Catching Lead* es que la cámara y el encuadre están fijos, lo que tiende a aislar a la mano de la fisicalidad del cuerpo, mientras que en *Despedida*, la cámara se desplaza, lo que rompe la sensación de cuadro fijo o de escenario que tenemos en *Quartett*, y la posición de las manos también va variando, lo que nos remite a unos brazos que se desplazan y al contexto de un cuerpo entero.

Planos de detalle, profundidad de campo: textura y descontextualización

La utilización del plano de detalle extremo sobre partes del cuerpo permite explorar e ir más allá del concepto antes mencionado de *micro-coreografías descentralizadas* (Brannigan, 2011:44). Walter Benjamin (1968:236) ya indicaba en los años 1930 que «la ampliación de un fotograma no hace simplemente más preciso lo que ya era visible de todos modos, aunque poco claro; revela completamente nuevas formulaciones estructurales del sujeto», y esto se aplica particularmente en las obras *Murciélagos* (Cuba, 2018) (figura 24), de Claudia Claremi, y *Human Geography* (España-Indonesia, 2018) (figuras 25 y 26), de Ana Estellés, ambas filmadas enteramente en primerísimos planos de detalle.

70



Figura 24: Fotogramas de *Murciélagos* (Claremi, 2018). Fuente: Elaboración propia.

Uno de los parámetros esenciales es la profundidad de campo (la parte de la imagen que aparece enfocada respecto a la que está borrosa), que puede ser reducida a una línea, como se ve en la figura 29. En ambas obras, se utiliza la profundidad de campo reducida para recorrer las partes del cuerpo, haciendo una coreografía del punto de enfoque y convirtiendo la imagen en una abstracción para el espectador, que ve líneas de enfoque sobre fondos difuminados.

También podemos referirnos al principio de percepción visual de la invariancia, que estipula la prioridad en el reconocimiento y percepción de las formas y contornos de los elementos por encima de otras cualidades: color, textura, estilo, etc. Este principio es particularmente relevante en estas obras de planos muy cercanos, porque la forma del cuerpo y sus miembros desaparece, con lo que el espectador pasa a fijarse en texturas y gradaciones de colores, como puede verse en *Murciélagos* (figura 24).

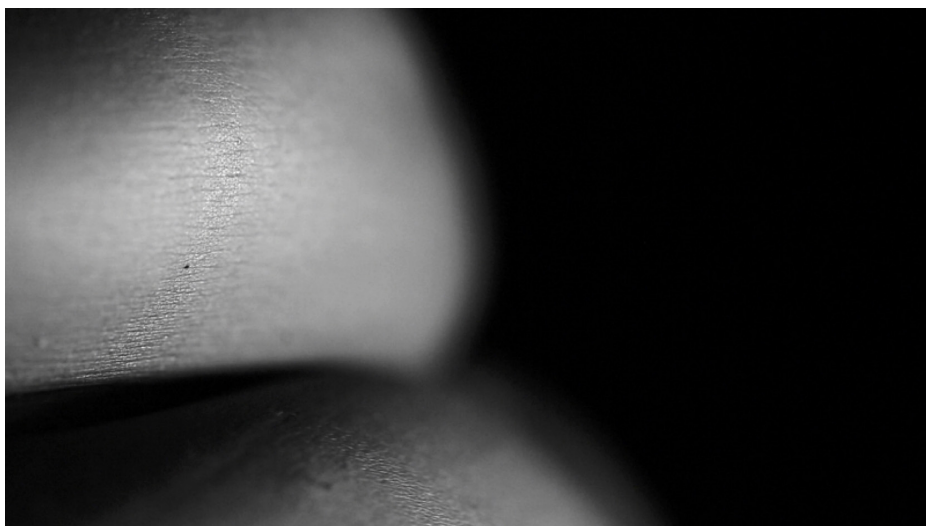


Figura 25: Fotograma con una línea del punto de enfoque en *Human Geography* (Estellés, 2018). Fuente: Elaboración propia.

En *Human Geography*, además de la textura, tenemos la aparición de nuevas formas por las líneas creadas por los pliegues de la piel (figura 26), ya que la propia artista describe esta obra como un viaje a través de los paisajes evocados por la topografía de los cuerpos humanos (PAYRI y Arnal, 2019:19). El descubrimiento de estos paisajes solamente puede darse cuando nuestro cerebro deja de reconocer la forma general del cuerpo humano gracias a los planos de detalle descontextualizados.

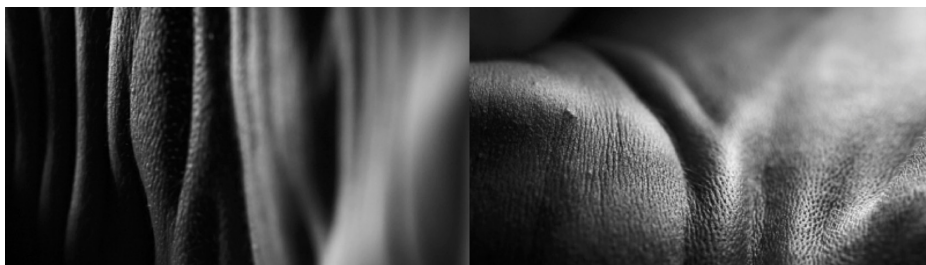


Figura 26: Fotogramas con «paisajes evocados por la topografía del cuerpo» en *Human Geography* (Estellés, 2018). Fuente: Elaboración propia.

71

Fragmentación, tiempo de lectura y alineación de cuerpos

En las obras de Abe Abraham, podemos ver otra manera de editar el cuerpo creando nuevas texturas, masas en movimiento y patrones visuales complejos al utilizar un conjunto de bailarines filmados en planos medios o cortos que dejan ver una acumulación no siempre fácilmente reconocible de brazos, espaldas, etc. Estos patrones complejos sirven para evocar el oleaje, como en *Salt Water* (EE. UU., 2016) (figura 27), o el viento en los árboles, como en *Wind and Tree* (EE. UU., 2014) (figura 28).

La crítica Mari Gold (2014) resume así su impresión de *Wind and Tree*:

In the film, we see flashes of parts of bodies with arms bent over heads as though shielding a vulnerable part from a blow; unconnected hands and glimpses of a single, staring eye. In many shots, just when I figured out what body part I was watching, the picture shifted, which was confusing but not unpleasantly so. In one sequence, repeated several times, the dancers punch the air overhead and around to the side, «fighting» empty space. The whole is disorienting and other-worldly as the viewer is guided by the camera. We see an elbow and as we realize that's what we're looking at we are quickly thrown into a new perspective by a shot of a forearm or head.

En este análisis destaca un elemento importante en las dos obras de Abraham: el tiempo de lectura del plano, ya que hay una alternancia entre planos largos y planos muy breves, en los que el espectador no acaba de interpretar todo el contenido. Otro rasgo esencial en videodanza es la representación del cuerpo en movimiento con un plano de detalle y próximo:

la cantidad de movimiento que aparece en pantalla es mucho mayor que si se utilizase un plano general, y al ser una toma cercana la propia cámara capta una imagen borrosa por el movimiento (*motion blur*) (fotograma inferior en la figura 28). Este tipo de edición consigue una cierta abstracción no solo de la imagen, sino del movimiento, y crea sensaciones de masas convulsas.

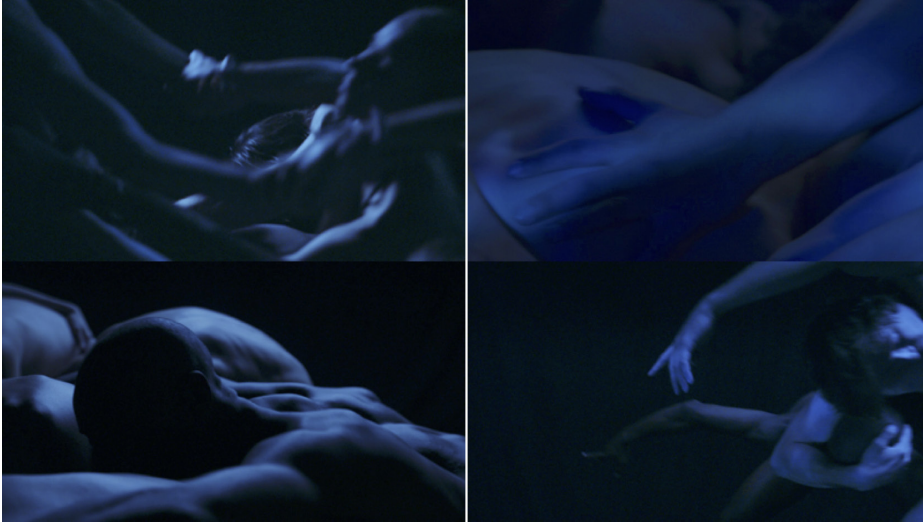


Figura 27: Fotogramas de *Salt Water I* (Abraham, 2016). Fuente: Elaboración propia.



Figura 28: Fotogramas de *Wind and Tree* (Abraham, 2014). Fuente: Elaboración propia.

Discusión y conclusiones

Con este breve recorrido sobre ejemplos de la edición del cuerpo en la videodanza, podemos destacar varias tendencias.

Primero, la *abstracción por descontextualización y fragmentación*: Sophie Walon resume las técnicas audiovisuales utilizadas por realizadores en cinedanza para la «extrañización y metamorfosis de los cuerpos: filman los bailarines con ángulos, escalas de plano y (*des*) *encuadres* originales, utilizan luces que *re-esculpen* los cuerpos, deconstruyen y reconstruyen los cuerpos por el montaje, recurren a efectos visuales y sonoros que desfamiliarizan la figura humana, etc.» con «cuerpos aumentados y fragmentados, borrosos, deformados» (2016:402). Hemos visto varios ejemplos de «extrañización» con planos de detalle extremos que hacen que percibamos texturas o líneas abstractas en la piel humana. También se pueden crear masas y figuras en movimiento abstractas con acumulaciones y alineaciones de cuerpos inusuales.

Segundo, el *montaje* y el *orden de presentación* de los planos: las obras que siguen fielmente el desarrollo de una danza pueden utilizar los recursos del montaje clásico para alternar planos generales, que nos muestran la acción y el cuerpo entero, con primeros planos de pies o rostros para subrayar elementos de la acción y la expresión de los bailarines. Por oposición, un montaje hecho únicamente de fragmentos corporales desordenados en el tiempo destruirá la sensación de unidad de la forma corporal (descontextualización).

Tercero, las *micro-coreografías* basadas únicamente en planos de detalle sobre manos o caras se convierten en obras singulares donde la mano o la cara son percibidas, en unos casos, como un «personaje» bailarín a parte entera y, en otros casos, como parte de la expresión de un cuerpo subyacente.

Finalmente, el *plano general fijo* se sigue utilizando en ciertas videodanzas basadas en procesos que deben ser mostrados sin edición del tiempo o del espacio, sin que deje de considerárselas coreografías para la cámara de pleno derecho.

73

Referencias

- Benjamin, W. (1968). [Texto original de 1935]. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. En H. Arendt (Ed.), *Illuminations: Essays and Reflections* (217-251). Nueva York: Schocken Books.
- Brannigan, E. (2011). *Dancefilm. Choreography and the Moving Image*. Nueva York: Oxford University Press.
- Bukhari, K. (2017). Movements of Media in Yvonne Rainer's Hand Movie (1966) and Richard Serra's *Hand Catching Lead* (1968). *The International Journal of Screendance*, 8, 48-69. DOI: <http://dx.doi.org/10.18061/ijds.v8i0.5366>.
- Dodds, S. y Hooper, C. (2014). Faces, Close-ups and Choreography: A Deleuzian Critique of *So You Think You Can Dance*. *The International Journal of Screendance*, 4, 93-113 DOI: <http://dx.doi.org/10.18061/ijds.v4i0.4524>.
- Fildes, S. (2018). Choreographing the Edit – A Working Process. En B. PAYRI y R. Arnal (Eds.), *Videodance Studies: Screendance Festivals* (183-193). Valencia: Editorial UPV. <https://riunet.upv.es/handle/10251/104183>.
- Gold, M. S. (2014, 9 de agosto). *Wind and Tree*, a Three-Screen Dance-Video by Abe Abraham. *New York Arts. An International Journal for the Arts*. Recuperado de <https://newyorkarts.net/2014/08/wind-and-tree-a-three-screen-dance-video-abe-abraham/>.
- Gómez Megías, L. (2018). Análisis teórico-práctico de la videodanza: dirección de *Ceniza*. (Trabajo Final de Grado). Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/110282>.
- Horak, J. C. (2002). The First American Film Avant-garde, 1919-1945. En W. W. Dixon y G. A. Foster (Eds.), *Experimental Cinema, The Film Reader* (19-52). Londres: Routledge.
- Horak, J. C. (2015). Early American Avant-Garde Cinema. En C. Lucia, R. Grundmann y A. Simon (Eds.), *American Film History. Selected Readings, Origins to 1960* (200-214). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Morin, E. (2016, 18 de diciembre). *Trou (les beaux jours)*. Recuperado de <https://screendancestudies.wordpress.com/2016/12/18/trou-les-beaux-jours-une-performance-solo-sur-skype/>.
- PAYRI, B. (2016). *Video-danza, sonido y música. Exploraciones a través de la creación*. Valencia: Eixam Edicions. <https://bpayri.blogs.upv.es/files/2018/02/Video-danza-sonido-y-mu%cc%81si-ca.-Blas-Payri-2016-Libro.pdf>.

PAYRI, B. (2018). Life and Death of Screendance Festivals: A Panorama. En B. Payri y R. Arnal (Eds.), *Videodance Studies: Screendance Festivals* (3-66). Valencia: Editorial UPV. <https://riunet.upv.es/handle/10251/104183>.

PAYRI, B. y Arnal, R. (2019). *Programme of the 6th EIVV, International Meeting on Videodance and Videoperformance*. <http://videodance.blogs.upv.es/files/2019/10/Llibret-6-Encontre-programa-complet-web.pdf>.

Walon, S. (2016). *Ciné-danse : histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride*. (Tesis doctoral). Université Sorbonne Nouvelle. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01535420>.

Filmografía

Abraham, A. (Director y Coreógrafo). (2014). *Wind and Tree* [Videodanza]. EE. UU.

Abraham, A. (Director y Coreógrafo). (2016). *Salt Water I* [Videodanza]. EE. UU.

Bel Geddes, N. (Director) y Losch, T. (Coreógrafa). (1930). *Dance of Her Hands — Tilly Losch* [Videodanza]. EE. UU., Alemania.

Claremi, C. (Directora). (2012). *Murciélagos* [Videodanza]. Cuba.

Congosto, A. (Director). (2018). *Dance for a Great Depression* [Videodanza]. EE. UU.

Eisenstein, S. y Aleksandrov, G. (Directores). (1928). *Octubre (Октябрь)* [Largometraje mudo]. URSS: Sovkino.

Estellés, A. (Directora). (2018). *Human Geography* [Videodanza]. Indonesia-España.

Fildes, S. (Director). (2017). *Trio for a Quartet* [Videodanza]. Escocia.

Fini, F. (Realizadora). (2014). *Fair & Lost* [Videoperformance]. Italia.

Harris, H. (Directora). (1966). *9 Variations on a Dance Theme* [Videodanza]. EE. UU.

Knežević, V. y Marković, I. (Directores). (2017). *If and of any* [Videodanza]. Alemania.

Mo, B. (Director) y Bernardi, M. (Director y Concepto). (2017). *Como el agua en un espejo* [Videodanza]. España.

Morin, E. (Realizadora). (2016). *Trou (les beaux jours)* [Videoperformance/Videodanza]. Canadá.

Nauman, B. (Realizador). (1968). *Making Faces* [Videoperformance]. EE. UU.

Nauman, B. (Realizador). (1969). *Pulling Mouth* [Videoperformance]. EE. UU.

Nicolela, K. (Directora). (2003). *Crossing* [Videodanza]. Brasil.

Payri, B. (Director). (2017). *Despedida* [Videodanza]. España.

Pilkington, N. (Directora). (2019). *The Rebirth of Iqahwe* [Videodanza]. Sudáfrica.

Rainer, Y. (Directora y Coreógrafa). (1966). *Hand movie* [Videodanza]. EE. UU.

Ríos, E. (Directora). (2017). *Proyecciones de una hermosa criatura* [Videoperformance]. Colombia.

Segarra, V. (Directora). (2019). *Quartett* [Videodanza]. Alemania.

Serra, R. (Director). (1968). *Hand Catching Lead* [Videodanza]. EE. UU.

Simon, S. (Directora). (1928). *Hände* [Videodanza]. Alemania.

Verdin, W. (Director) y Keersmaeker, A. T. (Coreógrafa). (1989). *Monoloog van Fumiyo Ikeda op het einde van Ottone, Ottone* [Videodanza]. Bélgica.

CUERPOS DE LA REEDICIÓN. REVISIONES DEL SIGLO XX EN EL CAMBIO DE MILENIO

Tania Castellano San Jacinto

Universidad de La Laguna

tcastell@ull.edu.es

Recibido: 01/01/2020 | Aceptado: 16/03/2020

doi:10.30827/sobre.v6i0.11779

75

BODIES OF REEDITION. 20TH CENTURY REVISIONS IN THE TURN OF THE MILLENIUM

ABSTRACT: In the period between the 90's and the first decade of the 2000s, some reedition works outstand by virtue of their potential in handling existing materials, most of them cinematographic. In this found footage practice, whereas original works underscore an obvious presence of the body and a linear structure for the narrative, new works of reedition are in charge of splitting and putting together these aspects. The image of the body then transforms into an image-body, manipulated at will by plain means, belonging to the most essential film. The objective of this article is to analyse different approaches to reedition, understanding them as ways both of puzzling out and of reconsidering the 20th century culture and society. Since the year 2000, this kind of practices which extended to non-professional fields will result in the expansion of the figure of the artist to the figure of the spectator-producer.

KEYWORDS: reedition, video art, found footage, cinema, Hollywood

RESUMEN: En la etapa comprendida entre los 90 y la primera década de los 2000, ciertas obras de reedición destacan por el potencial de la manipulación de materiales ya existentes, la mayoría cinematográficos. En esta práctica del *found footage*, mientras las obras de partida dejan patente una marcada presencia del cuerpo y una estructura lineal en la narrativa, las nuevas obras de reedición se encargan de descomponer y recomponer ambos aspectos. La imagen del cuerpo se transforma entonces en una imagen-cuerpo, manejada a voluntad con recursos austeros pertenecientes al cine más esencial. El objetivo de este artículo es analizar diferentes procedimientos de reedición, asumiéndolos como formas tanto de desentrañar como de repensar la cultura y la sociedad del siglo XX. A partir de los 2000, la extensión de ese tipo de prácticas en otros ámbitos menos profesionalizados provocará que la figura del artista se expanda a la del espectador-productor.

PALABRAS CLAVE: reedición, videoarte, *found footage*, cine, Hollywood



Manipulación de alcance global

Durante los 90 y la primera década de los 2000, la reedición audiovisual apropiacionista alcanzó una etapa de esplendor en la que salió a la luz el potencial de la manipulación de materiales ya existentes. El abaratamiento de la tecnología y los avances en la digitalización facilitaron que muchos artistas empezaran a trabajar en este campo con formatos videográficos y digitales, ejerciendo un control tecnológico sobre el cuerpo antes solo aplicado por la industria cinematográfica. Cuerpo e imagen del cuerpo se ligaron en una imagen-cuerpo que comenzó a prescindir del cuerpo mismo. Los movimientos y gestos corporales provenientes del cine y la televisión se vieron controlados por dispositivos que les arrebataban toda organicidad e incluso añadían otros rasgos y/o discursos ajenos. Aspectos tan simples como el corte, la repetición, la inversión, la aceleración o ralentización –pertenecientes a un elenco de posibilidades básico de la imagen en movimiento– destacaron por erigirse no solo como herramientas de manipulación, sino como vías para desentrañar parte de la cultura y la sociedad del siglo XX¹.

En este texto abordaremos obras (de los 90 a la primera década de los 2000) representativas de una manipulación básica de imágenes en movimiento preexistentes, centrándonos en las cinematográficas. Para ello examinaremos diferentes procedimientos que dan lugar y forma a esa imagen-cuerpo, encuadrándolos en las distintas categorías que compondrán los apartados. La noción de cuerpo vertebrará la recopilación, analizando los resultados del tratamiento tecnológico del mismo y sus implicaciones. Aparte de ello, subrayaremos la relevancia de esta etapa como antelada de la expansión de ese tipo de prácticas en el ámbito *amateur* de Internet y de su utilización con fines comerciales.

Des- y re-²

Dentro de la práctica artística contemporánea se han venido repitiendo modos de producción identificados con la descomposición de patrones lineales en múltiples variantes. Lejos de plantearse como novedad, estas estrategias suponen hoy la estela de lo ya iniciado en la modernidad desde las primeras vanguardias, con una intención desafiante en lo estético y en lo político (figuras 1, 2 y 3).

Particularmente interesantes fueron los logros tanto en el campo del fotomontaje como en el del *found footage* o metraje encontrado³. Lo que surgió con estas nuevas prácticas no fue simplemente la producción de piezas (como sí ocurría en otras disciplinas, como la pintura), sino que estas albergaron un diálogo entre obras de nueva creación y el material de partida empleado en ellas. El guiño, el contradiscurso o la versión respecto de las obras de origen, exigía y exige tener presente en su recepción tanto el trabajo original como el trabajo de reedición, en un tándem indisoluble, para poder profundizar en el sentido del último.

1 A raíz de la expansión de esta práctica, en esa época surgieron una serie de exposiciones, festivales, ciclos y retrospectivas que destacaban su relevancia. Tales son los ejemplos de: «Passages de l'image» (1990), en el Centre Pompidou de París; «Found Footage: Filme aus gefundenem Material» (1991), en el Stadtkino de Viena; «Found Footage Film» (1992), un programa dentro del festival VIPER de Lucerna, Suiza; «Desmontaje: film, vídeo/apropiación, reciclaje» (1993), en el IVAM, MNCARS, Arteleku y CGAI, dentro del contexto español; «Recycled Images» (1993), en el Anthology Films Archive de Nueva York, en paralelo a la edición del libro del mismo nombre de William C. Wees; «Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors» (1996), en el Museum of Contemporary Art, en Los Ángeles; «Scream and Scream again: Film in Art» (1996), en el Museum of Modern Art de Oxford; «Cinéma Cinéma, Contemporary Art and the Cinematic Experience» (1999), en el Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven, Países Bajos; «Notorious: Alfred Hitchcock and Contemporary Art» (1999), en el Museum of Modern Art Oxford, en Oxford, Reino Unido; «Monter/Sampler-L'échantillonnage généralisé» (2000), en el Centre Pompidou de París; «Cut: Film as Found Object in Contemporary Video» (2004), en el Milwaukee Art Museum, EE.UU.; la sección «Remontaje: La segunda vida de las imágenes» (2009), en el Festival Punto de Vista de Pamplona; «Found Footage: Cinema Exposed» (2012), en el EYE de Amsterdam; «Ism, Ism Ism: Recycled Cinema», en The Block Museum of Art (2019), en la Northwestern University, de Evanston, EE.UU.

2 Con este título se alude al modo de elaboración de las obras presentadas como núcleo del artículo. *Des-* indica la fase de *des-composición, des-estructuración, de(s)-construcción, des-encaje, des-montaje*; mientras que *re-* apunta a la fase de *re-composición, re-estructuración, re-construcción, re-encajado, re-montaje*. Ambas dos son las partes del proceso de reedición llevado a cabo por los artistas tratados.

3 También denominado cine *povera*, cine sin cámara o cine de reciclaje. En este ámbito resulta sorprendente la similitud de las prácticas sobre las que nos centraremos en este artículo con otros ejemplos tempranos, como la pieza de Charles Ridley, de 1941, titulada *Hoch der Lambeth Walk (El brindis del paseo Lambeth)* –aunque también se la identifica por los títulos *Hoch der Lambeth Walk, Germany Calling-The Lambeth Walk y Lambeth Walk-Nazi Style-*. En ella, el autor emplea imágenes de *Triumph des Willens (El triunfo de la voluntad)*, de Leni Riefenstahl, para conseguir que soldados nazis y Hitler bailen al son de *The Lambeth Walk*, una canción cuya versión en alemán fue declarada no apta en 1939 por el partido nazi.

Figura 1: *A la crisis del congreso del SPD* (1931), John Heartfield. <<https://bit.ly/2VjSjHK>>

Figura 2: *Adolf, el superhéroe: traga oro y da la chapa* (1932), John Heartfield. <<https://bit.ly/2VigAOb>>

Figura 3: *El pacífico pez predador* (1937), John Heartfield. <<https://bit.ly/3aUQqaW>>

Si el montaje cinematográfico clásico de principios del siglo XX tiende a distinguirse de la única imagen aurática de la pintura (Benjamin, 2008) por ser imagen múltiple –o cuerpo audiovisual– compuesta de una pluralidad de órganos asociados en una sinergia; el cuerpo de la nueva categoría del *found footage*, establecido a finales de ese siglo, se compondrá a base de un *patchwork* de costuras aparentes, a modo de cuerpo frankensteiniano. En esta última categoría la lógica del montaje se extiende radicalizada a una producción artística audiovisual desengañada de la linealidad, de los montajes invisibles y de la perfección técnica, que opta por mostrar sus cicatrices sin tapujos⁴. Nuevas vertientes como el *mix* y el *re-mix*, tan fomentadas en la esfera sonora del cambio de milenio, funcionarían en paralelo a este tipo de reedición coetánea, extendiendo su noción de cuerpo manifiestamente fragmentado.

A través de los diferentes apartados que siguen, estudiaremos variantes de una producción audiovisual que emplea modos de composición ligados al carácter más esencial del cine, sin grandes alardes técnicos. Esto supone unos principios de manipulación videográficos o digitales considerablemente reducidos, cercanos a determinadas prácticas del *structural film* americano de los 60⁵. En la etapa estudiada trataremos artistas representativos dentro del panorama occidental, como son Christian Marclay, Candice Breitz, Martin Arnold y Douglas Gordon. Todos ellos intervienen diferentes tipos de materiales: en su mayoría de origen cinematográfico –la vertiente más practicada del *found footage*–, aunque también provenientes de la cultura pop y la televisión. El cuerpo desestructurado resultante no solo es el de aquellos anónimos estereotipados o famosos del *stardom* que aparecen en las obras con sus distintas implicaciones, sino también el de la obra de partida que, una vez descuartizado, se recompone reescribiendo la historia inicial.

Desde la primera década de los 2000, estos modos de hacer se exportaron a un ámbito *amateur* o cotidiano, a la vez que a una esfera alternativa. Desde allí se han venido expandiendo ciertos contradiscursos de carácter paródico en su mayoría, pero también un conjunto masivo de experimentos lúdicos y homenajes por parte del *fandom* hacia películas, estrellas y otros productos audiovisuales. A raíz de la proliferación de piezas se llegaron a instaurar categorías como el *mash-up* (realizado a base de diferentes materiales) y el *re-cut* (en el que solo se interviene un material)⁶. Pero este proceder también ha venido calando en ámbitos comerciales, siendo fagocitado en calidad de rasgo cultural al alza. Ante todo, estas derivas forman parte de la ola expansiva de lo que supuso la anterior manipulación artística. Lo que evidencia que la práctica que analizamos constituye hoy por hoy una gramática audiovisual asentada.

Cuerpos híbridos

Comenzaremos con una serie de piezas que combinan claramente diferentes tipos materiales, y/o de cuerpos, dando lugar a un producto heterogéneo. A principios de los 90, Christian Marclay se hace conocido por elaborar una serie de cuerpos mixtos a base de combinar fotografías de portadas de vinilos agrupadas en la serie *Body Mix* (1991-1992) (figura 4). Estas imágenes, a veces cómicas, a veces perturbadoras, desmontan la imagen destinada a seducir a un consumidor fascinado por sus ídolos, convirtiéndolos en una especie de cuerpo frankensteiniano. Mediante el contraste de un cuerpo múltiple y alterado, toda fascinación desaparece evidenciando las tácticas publicitarias que subyacen en un mundo de fetiches y estereotipos. Un terreno donde Marclay igualmente aprovecha para hacer patente la explotación del cuerpo femenino como objeto fetichizado dentro del consumo musical. Es al combinarse con ciertos ídolos musicales o partes de cuerpos típicamente masculinos, cuando se aprecia claramente el gesto sexualizado y la exposición de lo femenino como objeto de deseo.

Figura 4: Series *Body Mix* (1991-1992), Christian Marclay. <<https://bit.ly/3c07qNc>>

⁴ Cabe destacar que movimientos como la *nouvelle vague* en Europa y el estructuralismo americano ya habían comenzado a integrar desde mediados de siglo XX un tipo de montaje cinematográfico en el que se desafiaban estos aspectos. Aparte de ello, cabe destacar otras obras experimentales clave como *Rose Hobart* (1936), de Joseph Cornell, la nombrada *Hoch der Lambeth Walk* (1941), de Charles Ridley, o *A Movie* (1958), de Bruce Conner, que siguen esta línea previa o contemporáneamente.

⁵ De hecho, Martin Arnold nombra al también austriaco Peter Kubelka (estructuralista y, además, reconocido padre del *flicker film*) como influencia. Rasgos comunes con el cine estructuralista son el interés por desmitificar y destruir la ficción producida por el cine de tipo comercial; la transformación de la forma del cine en su contenido, apelando al funcionamiento básico del aparato cinematográfico; así como la incongruencia y los giros inesperados de las obras, que aspiran a traducirse en un encuentro genuino, nuevo y activo con el espectador.

⁶ Estas dos categorías suelen pertenecer, aunque no necesariamente, a otra más amplia llamada *handmade trailer*, cuya forma final, como su nombre indica, es un tráiler.

Candice Breitz también trata en su obra *Rainbow Series* (1996) (figura 5) la objetualización de la mujer, en este caso, como producto de consumo dentro de la pornografía. En ella Breitz combina fragmentos de imágenes documentales de aborígenes africanas con imágenes pornográficas femeninas de la cultura occidental. Ambas fuentes, africana y occidental, interfieren una sobre la otra dando lugar a un semidesnudo, unido pero descuartizado a su vez. El cuerpo de la aborigen, lejos de plantearse como objeto de deseo –pese a ofrecerse prácticamente desnudo–, se confronta con poses de cuerpos puestos al servicio de la industria pornográfica, que obedecen a un dispositivo de atracción establecido desde la masculinidad occidental. Esta apariencia fragmentaria configura un *patchwork* cultural en el que resulta imposible adivinar cuál es *el otro* de esta relación, a la vez que nos reta a posicionarnos ante las imágenes.

El nuevo cuerpo que resulta de estas dos obras desactiva el efecto de seducción desplegado anteriormente por las imágenes de consumo originarias e interroga a cada parte gracias a la presencia de la otra. De esta forma, la recomposición genera una dialéctica entre sus componentes: de extremos irreconciliables pero pertenecientes irremediabilmente a un cuerpo común. Tanto Marclay como Breitz expandirían más tarde la práctica del fotomontaje o el *collage* hacia el audiovisual, donde sus logros alcanzaron mayores dimensiones.

En la obra *Between Darkness and Light (After William Blake)* (1997) de Douglas Gordon (figura 6), encontramos un ejemplo manifiestamente dialéctico. Dos películas de temática antagónica –*The Exorcist* (1973), dirigida por William Friedkin, y *The Song of Bernadette* (1943), dirigida por Henry King– se superponen sonora y visualmente sobre una misma pantalla desde lados opuestos de la misma. Las dos películas presentan como protagonista a una adolescente afectada por fuerzas sobrenaturales en sentidos opuestos: lo maligno (encarnado por el diablo) y lo benigno (encarnado por la divinidad) respectivamente. Su solapamiento dentro de la misma pantalla elabora una nueva composición que no deja de causar fricción en su desarrollo, dando lugar a la negación y el cuestionamiento de ambas películas entre sí, a través de una patente codificación en ambos modelos.

En esta pieza no existe un personaje principal, sino una protagonista dual que bajo el pretexto de compartir etapa adolescente y experiencia paranormal nos ofrece la oportunidad de observar modelos cinematográficos radicalmente distintos y ponerlos en comparación. Como en las piezas anteriores, es el choque entre ambas naturalezas el que activa la obra. Pero además nos presenta una mujer igualmente supeditada y objetualizada: las dos son ejemplos de mujeres *poseídas* en plena y floreciente adolescencia, divina o satánicamente, desviadas de su normalidad hacia un cometido ajeno.

Cuerpos recontextualizados

En este apartado estudiaremos obras donde distintos momentos del mismo cuerpo se acumulan, asociando o contrastando sus respectivas diferencias interpretativas, estilísticas y temporales. Un caso paradigmático de este proceder es la obra *Rose Hobart* (1936), de Joseph Cornell. En ella, el artista selecciona los momentos de la película *East of Borneo* (1931), de George Melford, en los que aparece la protagonista del filme que da nombre a la pieza. Este mismo principio coleccionista, o incluso fetichista, opera también en *Mother and Father* (2005) (figura 7) y en *Him and Her* (2008) (figura 8) de Candice Breitz. Las dos obras siguen un mismo patrón. La primera está compuesta de dos partes con seis canales de video cada una, y la segunda también de dos partes, esta vez, de siete canales. En ambas, Breitz descontextualiza diferentes fragmentos del guion de una misma actriz o actor, elegidos entre una variedad de películas, y los agrupa temáticamente para luego relacionarlos de una manera coherente con su propósito.

Todos los personajes que aparecen provienen de una película diferente y cada uno ha sido despojado de su respectivo fondo digitalmente, siendo suplantado por un monocromo negro. Todos parten de un origen distinto y, sin embargo, convergen en dos planos diversos. Por una parte, en ampliar la identidad de un mismo cuerpo a base de mostrar diferentes interpretaciones de la actriz o del actor. Por otra, estas actrices y actores convergen en su interacción: las mujeres, discutiendo cuestiones relativas a la maternidad (*Mother and Father*) o al hecho de ser mujer (*Him and Her*), y los hombres, refiriéndose paralelamente a la paternidad o al hecho de ser hombres. De esta forma, las interpretaciones que Breitz arranca a cada actriz y actor (también en su sentido más literal, teniendo en cuenta el fondo vacío que rodea a los intérpretes) no solo coinciden temáticamente y son agrupadas por esta razón, sino que se combinan, dando origen a una especie de hilo conversacional forzosamente

Figura 5: *Rainbow Series* (1996), Candice Breitz. <<https://bit.ly/2UXqAxj>>

Figura 6: Instalación de *Between Darkness and Light (After William Blake)* (1997), Douglas Gordon. <<https://mo.ma/3bbc5vu>>

Figura 7: Diferentes partes de la instalación *Mother and Father* (2005), Candice Breitz. <<https://vimeo.com/74745827>> <<https://vimeo.com/74739468>>

Figura 8: Diferentes partes de la instalación *Him and Her* (2008), Candice Breitz <<https://vimeo.com/72198119>> <<https://vimeo.com/72201223>>

entrecortado. Queda patente la naturaleza disgregada de los fragmentos sustraídos, que se ordenan según el propio criterio de la autora, sin disimular vacíos o repeticiones, componiendo lo que se puede interpretar como charla. A lo largo de ella, el espectador es asaltado por un ritmo inconstante, plagado de intermitencias de diferentes naturalezas, e interpelado continuamente por los actores.

La supresión de toda particularidad referente a su respectiva película y la derivación hacia lo generalizable en el tema se combinan en un intercambio aparentemente desestructurado. Este hecho les hace adquirir un carácter espontáneo y caótico que se identifica con la definición que Paolo Virno (2003:34) aporta del fenómeno contemporáneo de la charla: «un discurso sin estructura ósea, indiferente respecto a los contenidos que en cada momento roza, contagioso y proliferante». Una definición muy próxima a cómo funcionan los diálogos de las actrices y actores de Breitz, en los que la relación entre las palabras y las cosas (en origen) ya no se mantiene forzosamente.

Por otro lado, hemos de recordar que este tipo de reedición se ve influenciada por la escena sonora de finales del siglo XX, donde la coordinación de diferentes *samples*⁷ hace surgir una nueva composición que toma peso en cuanto a autoría en el contexto del *dj* y la música electrónica⁸. Breitz estaría, por tanto, componiendo audiovisualmente a partir de *samples* una pieza propia. Los fragmentos originales nunca podrían ser entendidos como piezas de un puzle a reconstituir, sino que se identificarían más bien con las figuras del conocido videojuego *Tetris*, con una forma predefinida, pero no una única posibilidad de ensamblaje.

Por último, la familiaridad que en estas obras suscitan actores y planos pone en juego mecanismos de reconocimiento en el público, pero también de extrañamiento, dada la nueva puesta en escena. En este caso Breitz hace resonar a través de sus trabajos toda la cultura mediática a la que se ven expuestos los espectadores (ella incluida) y en la que se integran. En todo ello existe una búsqueda de lo particular entre lo mediatizado, la recuperación de un lenguaje propio a pesar de lo global de su alcance. Dicha distinción se lleva a cabo a través del distanciamiento que permite el corte y el remontaje. Un corte que se aplica sobre un material cinematográfico ya de por sí fragmentado. Por lo que, si tal y como apunta Walter Benjamin (2008:68), la imagen del cine «es desgajable, se ha hecho transportable. ¿Y adónde se transporta? Ante su público», el artista audiovisual vuelve a hacer pedazos ese material, remendándolo de nuevo, actuando como un segundo director para transportarlo hacia una parcela diferente de público.

Cuerpos desarticulados

En este caso abordaremos obras que se basan en la descomposición del mismo material en origen, centrándose en la desarticulación tanto de la interpretación de la actriz o del actor como del lenguaje del mismo. Ejemplos representativos de este tipo de producción son *Pièce touchée* (1989) (figura 9), *Passage à l'acte* (1993) (figura 10) y *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1998) (figura 11), de Martin Arnold. La primera es una reedición de 15 minutos de un plano de apenas 18 segundos de *The Human Jungle* (Joseph M. Newman, 1954), donde Arnold crea extensos bucles que retardan infinitamente una pequeña porción de la escena en la que, mientras una mujer espera sentada, un hombre entra en la habitación y la saluda. Los mínimos bucles con los que este artista avanza y retrocede constantemente el proceso de la acción condenan al espectador a experimentar una continua irresolución. Lo interesante de este tratamiento de la imagen es que hace surgir otras historias que no existían en la pieza original. Tal y como asegura Arnold (MacDonald, 1994:6), «minúsculas variaciones en el movimiento pueden producir grandes variaciones de significado»⁹, por lo que ciertos gestos y acontecimientos ocurren en su pieza únicamente avanzando y retrasando la imagen.

Su otra obra, *Passage à l'acte*, supone una extensión de la primera en tanto que maneja más elementos: el fragmento que escoge ya no es una toma, sino una secuencia con cortes, y en esta maneja el sonido original, que en la primera solo aparecía en un *loop* distorsionado de la puerta al abrirse. *Passage à l'acte* toma una secuencia de 33 segundos de *To Kill*

Figura 9: *Pièce touchée* (1989), Martin Arnold. <<https://bit.ly/2JWZqAG>>

Figura 10: *Passage à l'acte* (1993), Martin Arnold. <<https://bit.ly/2Xs67mi>>

Figura 11: *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1998), Martin Arnold. <<https://imdb.to/2UXsiPF>>

⁷ Unidad sonora procedente de cualquier fuente de sonido, que es registrada y utilizada en otras composiciones.

⁸ Esto afecta especialmente a uno de los autores tratados anteriormente, Christian Marclay, quien desarrolló su práctica artística sonora experimental en paralelo a la audiovisual, siendo patente la influencia entre ambas.

⁹ Todas aquellas citas cuya referencia no sea una edición en castellano han sido traducidas por la autora.

a *Mockingbird* (Robert Mulligan, 1962) y la convierte en 12 minutos de reedición. El hecho de manipular el sonido con avances y retrocesos, por un lado, desestructura el lenguaje en la película y lo hace equivalente al sonido de cualquier otro ruido. Por otro lado, la cadencia de la repetición sonora aporta una estructura totalmente nueva, en la que un lenguaje desestructurado es capaz de contar cosas sobre la película a otro nivel. Arnold (MacDonald, 1994) reconoce la deuda que tiene en ese sentido con el *hip-hop* y las experimentaciones de Marclay, ya que en el plano sonoro este viene siendo un reconocido *turntablista* desde finales de los 70. Por último, *Alone. Life Wastes Andy Hardy* resulta de diferentes capítulos de serie y musicales que tienen como protagonistas a Mickey Rooney y Judy Garland entre 1937 y 1958. La obra de Arnold presenta 15 minutos de duración, contando así la propia película que Arnold halla dentro del conjunto audiovisual (lo cual recuerda a su vez a las anteriores obras de Breitz). En ella, el protagonista Andy Hardy se debate entre la figura de la madre y la de la amada, desligándose del vínculo materno para sumirse en la relación amorosa y objeto de deseo.

Por una parte, la manipulación del movimiento y lenguaje de los personajes convierte a las actrices y actores de las películas originales en títeres manejados a voluntad. Por otra, la continua repetición de movimientos a la que el artista fuerza a los intérpretes en estas tres obras mecaniza sus gestos y los convierte en una especie de autómatas que reinciden una y otra vez en las mismas acciones. Genera así una estética totalmente distinta a la de partida y mucho más cercana a la repetición de la música electrónica que en parte inspira las obras. Sin embargo, el resultado puede diferir radicalmente del propósito, ya que, tal y como apunta Victoria Pérez Royo (2008:101): «En esta manipulación subyace un interés y una fascinación por los mecanismos de generación y desarrollo del gesto humano», razón por la que esta autora habla de un sentido coreográfico en la composición de Arnold.

Aparte de la cualidad de estos trabajos de crear nuevas *microhistorias* o incluso coreografías gracias a la manipulación del material fílmico, Arnold también admite el hecho de que las piezas, al presentar escenas cotidianas, hacen emerger a la superficie cuestiones de género y convenciones de la época en relación al matrimonio y la familia. Para él «existen ideologías para contar historias y para presentar tiempo y espacio» (MacDonald, 1994:7). El tratamiento que hace de estas imágenes haría aflorar el trasfondo de un cine hollywoodiense que califica como «cine de represión» (MacDonald, 1994:7). Un objetivo similar al de Breitz cuando manipula las imágenes del cine y la cultura pop, pues ella tampoco cree que sus obras aporten nada nuevo al metraje preexistente, sino que, en realidad, sostiene haber «amplificado las neurosis y extremos que ya estaban allí, exacerbando la intensidad de las secuencias al desligarlas del objetivo de contar una historia determinada» (Neri, 2005:6).

A través de la recomposición, estos artistas profundizan hacia las implicaciones de las imágenes populares que manejan. Breitz (Neri, 2005) emplea para definir este proceso la palabra *literacy*, que describe la capacidad para leer y escribir. Esto implica leer entre líneas dentro del plano cinematográfico y audiovisual. En cuanto a la escritura, en su caso está indisolublemente ligada a la elisión, pues tal y como dice la voz en *off* de Jean-Luc Godard en *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) –a su vez, un monumental ejercicio de recomposición–, «solo la mano que borra puede escribir». Esto le permite, tanto a ella como a Arnold, articular un discurso propio a partir de los materiales existentes, descartando y salvaguardando elementos, reconociéndose como productores gracias a ello. De este modo, las obras de ambos desmontan otras de un modo particular, viéndose recompuestas como una nueva pieza que refleja la lectura que hace el artista de los originales. Esa lectura no solo *re-monta* las imágenes originales, sino que también es capaz de remontarnos hacia las más profundas implicaciones que estas puedan contener, tal y como los artistas argumentan.

Laura Mulvey (2009) apunta que, a diferencia de la etapa electrónica o digital, el espectador pre-Beta o pre-VHS enamorado de una película no tenía más remedio que ir a verla una y otra vez. Sin embargo, el avance de las tecnologías provoca que el «espectador posesivo» (Mulvey, 2009:161) sea capaz de pararla y repetirla cuantas veces quiera. Para la autora, la selección sobre la que compulsivamente este espectador se vuelca equivale al *punctum* barthesiano en el que un detalle particular llama la atención del espectador (Mulvey, 2009:161). Esa reiteración propia de la seriación en la modernidad, pero también del juego infantil, es la que aparece de forma histriónica en la obra *Babel Series* (1999) de Candice Breitz (figura 12).

En esta pieza, la artista elige a siete estrellas del pop y extrae de una a dos sílabas de sus interpretaciones. *Aha, yeah, no, da, pa, ma y me* son restos musicales que, repetidos en bucle, conforman en algunos casos otras palabras como *dad, papa o mama*, renovando

Figura 12: *Babel Series* (1999), Candice Breitz. <<https://bit.ly/3aYEVzr>>

así el sentido de las sílabas. Parece ser que la autora hubiera actuado con estos ídolos pop a la manera, no ya de un «espectador posesivo» (Mulvey, 2009:161), sino de lo que, según Mulvey (2009:165-166), supone una deformación de este: el «espectador fetichista». Su visión se identifica con la del fanático que, movido por la devoción icónica, deconstruye la película a base de *stills* o *loops*, «más fascinado por la imagen que por el guion, volviendo compulsivamente a los momentos privilegiados, invirtiendo emoción y “placer visual” en cualquier ligero gesto, una particular mirada o intercambio que tenga lugar en la pantalla» (Mulvey, 2009:165-166)¹⁰. El placer que el «espectador fetichista» encuentra en la repetición, por otra parte, no deja de establecer paralelismos con la compulsión repetitiva infantil. Esta supone una forma tanto de ilusión de control como de aprendizaje mimético y placer por la reiteración. Dicho aspecto infantil se evidencia particularmente en *Babel Series*. Por una parte, al simplificarse el lenguaje presente en él, se llega a su mínima expresión, generando una especie de balbuceo. Por otra, el bucle incansable presente en la obra, propio del niño, pero también del proceder maquínico, comunica un mensaje repicante y fático¹¹ que penetra insistentemente en el *audio-espectador*.

Cuerpos dilatados

Por último, aludiremos a una obra monumental, *24 Hour Psycho* (1993) de Douglas Gordon (figura 13), para proponer el máximo exponente de la ralentización audiovisual en la etapa tratada. En su instalación, Gordon convierte los 109 minutos de *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock en una proyección que se prolonga durante un día entero. Cada fotograma aumenta su duración catorce veces más y ocupa aproximadamente medio segundo. De esta manera, la pieza evidencia el fraccionamiento de la continuidad natural ejercido por el registro cinematográfico y profundiza en cada una de las imágenes de la misma película, desvirtuando totalmente su ritmo.

Figura 13: Instalación de *24 Hour Psycho* (1993), Douglas Gordon. <<https://bit.ly/3ccjL0D>>

El planteamiento de la pieza de Gordon destaca por su simpleza, ya que tan solo reduce al máximo la velocidad de reproducción del dispositivo de vídeo en el que se visualiza el filme original¹². En este caso, producción y recepción van de la mano, ya que, tal y como expone el autor, su proceso artístico comienza por «mirar las películas de cierta manera y casi no hacer nada sobre ellas excepto representar la manera [en su obra, se entiende] en la que serían vistas o podrían serlo» (Steigler, 2011). Esto supone la deconstrucción de la película sin grandes efectos, pudiendo ser llevada a cabo con poco más que los comandos del reproductor de vídeo. A su vez, Gordon (Steigler, 2011) confiesa que su experiencia personal con las imágenes del cine fue más una «situación doméstica» que algo encuadrado en «las catedrales del cine». Este enfoque describe el proceder de un espectador activo que materializa su postura de receptor, o reacciona artísticamente, ante las (*audio*)*imágenes* de la cultura que le rodea, algo que a partir de los 2000 se extendería como práctica común dentro de plataformas como YouTube.

La obra de Gordon parece nadar a contracorriente, pero no solo de su tiempo (en el que los segmentos audiovisuales cotidianos acusan un manifiesto recorte), sino también del propio tiempo fílmico. En su pieza el tiempo breve de cada fotograma se ha visto obligado a extenderse hasta tal punto que la imagen parece distenderse sobre la pantalla de proyección, pues toda tensión narrativa desaparece. Es así como la ilusión dinámica se diluye y los instantes del acetato fílmico, que antes aparentaban estar fundidos entre sí, aparecen ahora desgajados. Para David Oubiña (2009:116):

Esa permanencia desmesurada hace olvidar cualquier distancia argumental y desplaza la atención de manera absoluta hacia los mínimos detalles del movimiento que aparecen, de pronto, vestidos de una cualidad irreal. [...] cuando esas acciones se resuelven, han perdido toda eficacia en términos dramáticos.

¹⁰ Teniendo en cuenta que muchas de las obras de Breitz atienden a la devoción hacia artistas y grupos musicales pop (como King, Queen, Legend y Working Class Hero) o conocidos artistas de la pequeña (*Becoming*) y la gran pantalla (*Him and Her* y *Mother and Father*), este patrón de espectadora-autora parece el indicado.

¹¹ Descrito por Paul Virilio (1998:26) como aquello «que fuerza la mirada y retiene la atención».

¹² De hecho, tras la difusión de la obra era posible encontrar en la web varios ejemplos simulando o parodiando este trabajo, en los que se lograba un efecto parecido avanzando fotograma a fotograma la película original con un reproductor de vídeo. Incluso también llegaban a darse instrucciones de cómo conseguir ese efecto con el dispositivo iPhone.

Pero el tiempo extendido de cada fotograma no supone solo un lugar vaciado de acción, sino que también se propone como un espacio abierto a algo más que la trama cinematográfica, dispuesto a ser explorado por quien lo contempla.

En estas condiciones, todos los detalles que 24 fotogramas por segundo mantenían ocultos dentro de los límites perceptivos saltan a la vista. La técnica es capaz de detener la imagen y detentar el inconsciente óptico benjaminiano (Benjamin, 2008) al nivel de la consciencia para que, precisamente, sea posible aprehender todos aquellos aspectos perdidos en la dinámica de la proyección original. Sin embargo, el efecto que producen las imágenes detenidas difiere enormemente del que causaba la película en origen, pese a tratarse de las mismas imágenes y en idéntica sucesión. La obra que resulta de la ralentización en *24 Hour Psycho* finalmente tiene que ver más con una sensación espacial con la que se convive que con una trama que sucede delante de nosotros.

El de esta obra es un movimiento retenido y monótono que cuesta vivir, pero también supone un movimiento hipnótico que atrapa y contiene. Cada imagen aporta el margen suficiente para prepararse ante lo que viene: otra imagen que cumple con el compás y la duración de las demás. De esta forma *24 Hour Psycho* pretende ganar tiempo, un tiempo vacío de acción y dedicado a la inspección superficial de la imagen. En ese proceso, tal y como sostiene Oubiña (2009:116): «Lo único que puede verse ahora son los gestos más insignificantes, las pequeñas muecas o los tics que antes pasaban sin apreciarse». El espectador, convertido forzosamente en «espectador posesivo» (Mulvey, 2009:161), realiza entonces un análisis superficial de la imagen en el que es capaz de apreciar cada pequeño movimiento y los más mínimos detalles de la apariencia de los intérpretes. No obstante, si la manipulación en las obras de Arnold y Breitz del apartado «Cuerpos desarticulados» mecanizaba tanto la interpretación como los cuerpos de las actrices y actores, en *24 Hour Psycho* la posesión de Gordon convierte en cadáveres los cuerpos antes animados. La ralentización, en su caso, no solo dilata un tiempo que permite la inspección visual, sino que esta deviene disección de imágenes y cuerpos inertes por su falta de animación y narratividad.

78 **Re-edición: la distancia necesaria**

Todas estas manipulaciones de materiales encontrados dan a entender sobre todo un trabajo de espectador a conciencia por parte de los artistas. La reedición puede, como en los casos expuestos, hacer aflorar aspectos totalmente distintos a los que contienen los materiales de partida, desactivar los presentes en el material utilizado y evidenciar los ya existentes pero desapercibidos en las piezas originales. La criba que realizan los artistas en las obras de origen distingue en realidad un discurso propio que, convertido en obra, evidencia lugares comunes, patrones instaurados y, sobre todo, la posibilidad de apropiación entre la amalgama artístico-mediática que recibimos. La forma en la que se visiona y se comprende la obra audiovisual, su lectura, puede convertirse en reescritura prácticamente bajo la opción del mando a distancia. O, más bien, puede reescribirse *bajo el mandato de la distancia*, que deja de sumergir en la ficción al espectador, capacitándolo para actuar como director-montador. La reedición conllevaría así tanto una toma de distancia como de posición.

En las obras que hemos tratado la (*audio*)imagen amputada, recombinada y/o alterada configura un nuevo modelo de producción artística audiovisual, llevada a cabo mediante recursos austeros, propios del cine más esencial. La reconstrucción que realizan estos artistas trasluce más que un procedimiento, ya que sus gramáticas actúan con la misma lógica con la que ellos mismos se posicionan como receptores culturales. Estos modos de hacer, por una parte, evidencian la sobreexposición audiovisual y las lógicas subyacentes en las (*audio*) imágenes a las que se ve sometido el espectador de los siglos XX y XXI; pero, por otra, también equivalen al antídoto susceptible de ser aplicado para convivir con esos aspectos. A través de los nuevos métodos de producción audiovisual, la creación artística de los 90 y los 2000 se ve capaz de *desarmar* los mecanismos adquiridos cultural y mediáticamente y de intentar ver (o *audio-ver*) lo mismo de manera diferente.

A partir de entonces, gracias al acceso generalizado a Internet y al surgimiento de plataformas como YouTube en 2005, estas prácticas –aparecidas en el seno de la creación de vanguardia y asentadas en la producción contemporánea del cambio de milenio– derivan hacia una práctica audiovisual no profesionalizada que se expone públicamente. Pese a que la mayoría de estas prácticas resultan ser más bien anecdóticas, ciertas piezas se acercan mucho, si no igualan, a obras artísticas profesionales de corte manifiestamente irónico o más simples en sus objetivos.

Dejando aparte las comparaciones, lo que resulta relevante es que la distancia ejercida por las obras artísticas respecto a los materiales cinematográficos –así como a la cultura pop y televisiva– se extiende a un público que replica iguales o similares estrategias. En esa acción de descomposición y recomposición son varios los cuerpos que se ven afectados, quedando a expensas tanto de artistas como de espectadores-productores: por una parte, el cuerpo de cada obra original usada en la obra de reedición; por otra, el cuerpo e interpretación de los personajes; y, por último, el cuerpo del lenguaje y el discurso que traslada la obra de partida.

Referencias

- Arnold, M. (Director). (1989). *Pièce touchée* [Cortometraje]. Austria.
- Arnold, M. (Director). (1993). *Passage à l'acte* [Cortometraje]. Austria.
- Arnold, M. (Director). (1998). *Alone. Life Wastes Andy Hardy* [Cortometraje]. Austria.
- Benjamin, W. (2008). *Obras* (Libro I, Vol. 2). Madrid: Abada Editores.
- Bourriaud, N. (2004). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Breitz C. (1996). *Rainbow Series [Collage]*. s. l.
- Breitz, C. (Directora). (1999). *Babel Series* [Instalación audiovisual]. s. l.
- Breitz, C. (Directora). (2003). *Becoming* [Instalación audiovisual]. s. l.
- Breitz, C. (Directora). (2005). *King (A Portrait of Michael Jackson)* [Instalación audiovisual]. s. l.
- Breitz, C. (Directora). (2005). *Queen (A Portrait of Madonna)* [Instalación audiovisual]. s. l.
- Breitz, C. (Directora). (2005). *Legend (A Portrait of Bob Marley)* [Instalación audiovisual]. s. l.
- Breitz, C. (Directora). (2005). *Mother and Father* [Instalación audiovisual]. s. l.
- Breitz, C. (Directora). (2006). *Working Class Hero (A Portrait of John Lenon)* [Instalación audiovisual]. s. l. ∞
- Breitz, C. (Directora). (2008). *Him and Her* [Instalación audiovisual]. s. l.
- Conner, B. (Director). (1958). *A Movie* [Cortometraje]. EE. UU.
- Cornell, J. (Director). (1936). *Rose Hobart* [Cortometraje]. EE. UU.
- DeLillo, D. (2010). *Punto omega*. Barcelona: Seix Barral.
- Friedkin, W. (Director). (1973). *The Exorcist* [Película]. EE. UU.: Warner Bros. Pictures/Hoya Productions.
- Godard, J. L. (1988-1998). *Histoire(s) du cinéma* [Serie documental]. Francia: Gaumont - Canal+ - La Sept - France 3 - JLG Films - Centre National de la Cinématographie - Télévision Suisse-Romande - Vega Film.
- Gordon, D. (Director). (1993). *24 Hour Psycho* [Instalación audiovisual]. Reino Unido.
- Gordon, D. (Director). (1997). *Between Darkness and Light (After William Blake)* [Instalación audiovisual]. s. l.
- Hernández Navarro, M. A. (2016). Contratiempos del arte contemporáneo. *Contranarrativas. Revista de Estudios Visuales*, 0. Recuperado de <https://www.um.es/artlab/index.php/numero-0/>.
- Hitchcock, A. (1960). *Psycho* [Película]. EE. UU.: Paramount Pictures.
- King, H. (Director). (1943). *The Song of Bernadette* [Película]. EE. UU.: 20th Century-Fox.
- MacDonald, S. (1994). Sp... Sp... Spaces of Inscription: An Interview with Martin Arnold. *Film Quarterly*, 48 (1), 2-11.
- Marclay, C. (1991-1992). *Body Mix [Collage]*. s. l.
- Melford, G. (Director). (1931). *East of Borneo* [Película]. EE. UU.: Universal Pictures.
- Moral, J. y Canet, F. (2018). Dialogismo y prácticas apropiacionistas en el videoarte contemporáneo. *Palabra Clave*, 21 (4), 1164-1188.
- Mulligan, R. (1962). *To Kill a Mockingbird* [Película]. EE. UU.: Universal Pictures - Brentwood Production - Pakula-Mulligan Production.
- Mulvey, L. (2009). *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books.

- Neri, L. (2005). Candice Breitz and Louise Neri: Eternal Returns. En L. Neri (Ed.), *Candice Breitz* [Catálogo de exposición]. Londres: Jay Jopling/White Cube, Francesca Kaufmann y Sonnabend Gallery. Recuperado de http://www.candicebreitz.net/pdf/Neri_interviews_Breitz.pdf/.
- Newman, J. M. (Director). (1954). *Human Jungle* [Película]. EE. UU.: Allied Artists Pictures.
- Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.
- Pérez Royo, V. (2008). Estrategias coreográficas en el cine de reciclaje. Análisis de «Pièce touchée» de Martin Arnold. *Cairon: Revista de Ciencias de la Danza*, 11, 93-104.
- Ridley, C. (Director). (1941). *Hoch der Lambeth Walk* [Cortometraje]. Reino Unido: Ministry of Information.
- Riefenstahl, L. (Directora). *Triumph des Willens* [Documental]. Alemania: Reichsparteitag-Film.
- Sitney, P. A. (2002). *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-2000*. Nueva York: Oxford University Press.
- Steigler, J. (Prod.). (2011). *Art Talk. Douglas Gordon* [Reportaje y entrevista online]. s. l.: Vice Media Inc. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n3mm-LNkmXU>.
- Sturm, M. y Plöchl, R. (Eds.). (2001). *Candice Breitz. Cuttings*. Linz: O.K. Center for Contemporary Art Upper Austria.
- Taanila, M. (2001). Interview with Martin Arnold. *Avanto Festival*. Recuperado de http://www.avantofestival.com/avanto2001/2001_screenings/fv_arnold_interview.html/.
- Thoreau Bruckner, R. (2009). El instante y la oscuridad: el momentum del cine. *Estudios Visuales*, 6, 112-129.
- Virilio, P. (1998). *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra.
- Virno, P. (2003). *Virtuosismo y revolución*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Wees, W. C. (1992). *Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avantgarde Film*. Berkeley: University of California Press.
- Wees, W. C. (1993). *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*. Nueva York: Anthology Film Archives.
- Wees, W. C. (2002). The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-Footage Films. *Cinema Journal*, 41 (2), 3-18.
- Zaya, O. (Ed.). (2007). *Candice Breitz. Multiple Exposure* [Catálogo de exposición]. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC).

EL CUERPO ES EL MENSAJE. Hacia una cartografía de los cuerpos en el estallido chileno del 18-0 en Plaza de la Dignidad

Mónica Díaz Vera y Gabriel Fuenzalida Fernández

monicadv@gmail.com

gbrlfnz@gmail.com

Recibido: 31/12/2019 | Aceptado: 24/04/2020

doi:10.30827/sobre.v6i0.11774

85

THE BODY IS THE MESSAGE.

Towards a cartography of bodies in the Chile's protests of 18-0 in Plaza de la Dignidad

ABSTRACT: The violence in Chile's present social crisis that started on October 18th 2019 has deeply scarred its citizens and, specifically, marked their bodies in various and violent ways. Beatings, torture, sexual abuse and also indiscriminated use of rubber bullets and shooting tear gas directly at people's bodies and faces render a new cartography on the territory: the one about violented bodies by State security organs.

The following article explores from the urban studies perspective the corporal relationships of rioting and repression that happened on Plaza de la Dignidad (formerly Plaza Italia). Through a cartographic exercise, located experiences are unveiled: the emergence of new active bodies and the repercussions they render on the built environment. For this, we will review records around the riots, such as press, social media, photographs and testimonies which will open way towards the construction of a phenomenological cartography of Plaza de la Dignidad and its surroundings.

KEYWORDS: bodies, protests, repression, public space, cartography

RESUMEN: La violencia de la actual crisis social acontecida en Chile a partir del 18 de octubre de 2019 ha generado graves consecuencias en la ciudadanía y, en específico, sobre los diversos cuerpos de las personas manifestantes y presentes en el espacio público. Golpes, torturas, abusos sexuales, además del uso indiscriminado de balines y lanzamiento de bombas lacrimógenas a quemarropa construyen una nueva cartografía sobre el territorio: la de las corporalidades violentadas por organismos de seguridad del Estado.

El siguiente artículo explora desde un ámbito urbano las relaciones corporales de manifestación y represión que tuvieron lugar en Plaza de la Dignidad (antigua Plaza Italia). Por medio del ejercicio cartográfico, se develan las experiencias situadas: el surgimiento de nuevas corporalidades activas en el espacio y de sus repercusiones físico-simbólicas desplegadas en el entorno construido. Para ello se hará una revisión de los antecedentes recopilados en torno a las manifestaciones, tales como artículos de prensa, redes sociales, fotografías, testimonios, los que abrirán camino a la construcción de una cartografía corporal de la plaza y sus alrededores.

PALABRAS CLAVE: cuerpo, manifestación, represión, espacio público, cartografía



1. El cuerpo manifestante

«Mi alma que desborda humanidad ya no soporta tanta injusticia».

Eduardo Miño¹ (2001)

El día viernes 18 de octubre de 2019 (de ahora en adelante, 18-0) quedará inscrito en la historia de Chile como el inicio de una de la mayores revueltas de su historia. Bajo la consigna «Chile despertó», diversas manifestaciones se llevaron a cabo en la capital. El alza de 30 \$ en la tarifa del pasaje de metro, sumado a los altos costos de vida, la privatización de los servicios básicos, así como también de la salud, educación y pensiones, colmaron los ánimos de la ciudadanía y desataron una serie de incidentes que serían clave en el rumbo que tomarían las movilizaciones posteriores.

Semanas antes, estudiantes de secundaria organizadas protestaron en diversas estaciones del metro de Santiago por el alza del pasaje, llamando a no realizar el pago de este. Durante el transcurso de los días y a partir del miércoles 16 de octubre, las evasiones masivas en diversas estaciones fueron en aumento, contando con un apoyo y participación de la población cada vez más alto y logrando su punto más álgido el día viernes 18. Esto puso en alerta a los agentes de seguridad del Estado, quienes deciden controlar la situación mediante las fuerzas especiales de carabineros². La violenta represión a las personas presentes en los puntos de conflicto, sumada al cierre de las estaciones y el colapso del transporte público, generó un caos desatado en la ciudad, el cual llevaría esa misma noche a una serie de protestas y disturbios en varios puntos de Santiago y del país. Focos de incendios en estaciones de metro, saqueos a comercios y barricadas marcaron la jornada. Situaciones que se extenderían hasta el día siguiente, por lo que se decide decretar el estado de emergencia en la capital y alrededores, y más tarde, a lo largo del país.

Esta ciertamente no es ni la primera ni la última de las grandes manifestaciones en Chile. El historiador Gabriel Salazar plantea que en Chile existe una tensión entre dos posturas epistemológicas frente a la historia del país, marcadas por una enorme asimetría en el acceso al poder político: por un lado tenemos una postura histórica tradicional y conservadora que opera «sobre las líneas altas y globalizantes de la nación políticamente concebida como un todo» (2016:31), entendiendo esta totalización de la identidad nacional como un *sujeto* de valores característicos³, que se enfrenta per-

manentemente a una epistemología *histórica* que «constituye dicho sujeto asumiendo en todo momento las bajas y variadas perspectivas sociales, económicas y culturales de los chilenos [y chilenas] de carne y hueso» (2016:31).

En la actualidad, como consecuencia de políticas públicas cuyo objetivo fue enraizar el neoliberalismo como único modo coherente de existencia, el poder político chileno se concentra en el mismo sector que el poder económico: el empresariado. Este grupo social al cual se le aseguró su acceso al poder material y al dominio de los medios de producción mediante la Constitución Política de 1980⁴ (Decreto 100, 2005) es un estrato asociado al conservadurismo y nacionalismo que predica la primera de las perspectivas epistemológicas recién mencionadas; donde se entiende al sujeto nacional como un conjunto de símbolos y valores patrios que trascienden las escalas y clases sociales, y como consecuencia no tienen problema alguno al marcar la línea entre un ciudadano y un delincuente cuando estos valores no son respondidos a completitud.

Sin embargo, este fenómeno de *empresarialización* de la sociedad chilena no es consecuencia directa de la Constitución de 1980, sino que viene desde el periodo de modernización del Estado. Para Salazar, en lugar de una modernización *netamente de las fuerzas productivas* lo que ocurrió en Chile fue una modernización *mercantilista* asociada al librecambismo, lo cual tuvo como consecuencia que el eslabón productivo de la nación, el bajo pueblo, no fuese reconocido dentro de este proceso, siendo condenado a «la crisis económica, el desempleo y al descontento social» (Salazar, 2016:37).

Carentes de una contextualización política, social, histórica o incluso económica, toda modernización del Estado se vio completamente desocializada. La constelación de ideas dominantes –completamente ahistóricas– requirió entonces de una forma de relación entre los distintos estratos sociales, por lo que «la clase política civil respondió clientizando, a nombre de estas ideas, grupo tras grupo de la sociedad chilena» (Salazar, 2016:40). Esta última nueva clase social sin embargo mantiene una epistemología del sujeto nacional incoherente con su composición cultural actual, por lo que se muestra en una tensión permanente. Tensión que en determinados momentos de la historia crece hasta el punto en que la historia vence al símbolo, y el cliente se ve forzado a manifestarse para renegar de esta condición. Saca su cuerpo al espacio público, y las transformaciones de este último comienzan.

Esta situación de anormalidad no es conveniente para el estrato que busca mantener la noción ahistórica del cliente como lógica de expresión del sujeto nacional, y menos conveniente aún para el más pequeño estrato empresarial que concentra el poder político y económico. A través de diversos dispositivos que han evolucionado con el paso de los años se combate a estos cuerpos manifestantes, reprimién-

1 La cita hace referencia a las palabras acuñadas en la carta que dejó Eduardo Miño, miembro de la Asociación Chilena de Víctimas del Asbesto, quien a finales del año 2001 se inmóvilizó frente al palacio de Gobierno –la Moneda– en protesta por las más de 300 personas que fallecieron por cáncer a causa de la contaminación industrial. En su carta culpaba de esto a la Industria Pizarreño, la Mutual de Seguridad y al Estado chileno.

2 Policía chilena.

3 Como el patriotismo, la libertad, la democracia o cualquiera que sea la constelación de ideas que definen el poder político y su ejercicio sobre el territorio. A estas constelaciones, Salazar (2016) las llama *ideas G*: «Ideas de totalidad y de lo general que encarnan en valores máximos o absolutos sociales sobre los cuales se levanta el sistema político nacional» (33-34).

4 Por ejemplo, el numeral 24 del artículo 19 de la Constitución Política de la República de Chile, que regula el derecho a la propiedad, indica que «los derechos de los particulares sobre las aguas, reconocidos o constituidos en conformidad a la ley, otorgarán a sus titulares la propiedad sobre ellos», asegurando constitucionalmente la privatización de las aguas chilenas.

dolos y reconfigurándolos para volver al *statu quo* social de la clientización. Afirma Salazar (2016:40) que, a través de la historia de Chile:

fueron cayendo, al principio, los «rojos bolcheviques», más tarde, los «extremistas de todo tipo», luego los llamados «upelientos», y, más recientemente los antisociales y subversivos de toda estirpe. Como antes, los Derechos Humanos de los militantes que reconocieron filas en la particularidad social y en el cambio histórico fueron desconocidos.

1.1. La experiencia fenomenológica del cuerpo manifestante

Para entender el rol del cuerpo dentro del contexto de la manifestación social, es importante mencionar algunos alcances sobre el tratamiento del sujeto cuerpo, esto con el fin de situar las problemáticas del cuerpo en el territorio acontecidas en el estallido social chileno.

Primero, la situación del ser/individuo en el mundo está dada por su condición de ser cuerpo. Como menciona Le Breton (2010:37):

El cuerpo es la condición humana en el mundo, es el lugar sensible en que el flujo incesante de las cosas se traduce en significaciones precisas o en una difusa atmósfera, metamorfoseándose en imágenes, sonidos, olores, texturas, colores, paisajes, sensaciones sutiles, indefinibles, que surgen de sí mismo o de afuera.

Esta condición sensible del cuerpo está determinada por el hecho que *cuerpo* y *mundo* están constituidos por la misma materia. En palabras de Merleau-Ponty (2010:123): «La consistencia del cuerpo, lejos de rivalizar con la del mundo, es por el contrario el único medio que tengo de ir al corazón de las cosas, haciéndome mundo y haciéndolas carne». Por lo tanto, la conciencia del cuerpo en el mundo es conciencia encarnada, bajo la cual el individuo conoce el mundo y se reconoce en él por medio de su sentir, a través de la experiencia de sus sentidos en permanente actividad.

Esta relación recíproca entre el cuerpo y el mundo conlleva una afectividad mutua, es decir, las acciones del mundo repercuten sobre el cuerpo al mismo tiempo que las acciones del cuerpo repercuten en el mundo. Esto será determinante a la hora de situar las relaciones espaciales/materiales que entabla el cuerpo, sea en su individualidad o en colectivo, en un tejido urbano determinado. La experiencia corporal/espacial con un determinado lugar dota de significancias y valores al mundo material. Por lo que cualquier modificación o acción en mundo perceptual condicionará a nuevas realidades y en consecuencia a nuevas imágenes y significados de los elementos en juego.

Segundo, la experiencia del cuerpo en el mundo, concretamente en un territorio, es una experiencia compartida en relación a otros cuerpos y condicionada por políticas de poder (Foucault, 2006). La situación del cuerpo y su desenvolvimiento en el espacio de las cosas están sujetos a los modos de contacto propios de su cultura, constituyéndose como «materia inagotable de prácticas sociales, representaciones, imaginarios» (Le Breton, 2010:17-18).

En su experiencia con el mundo se constituye como cuerpo social, parte de una cultura, sometido a políticas (ejercicio de

poder) que actúan sobre él y lo norman respecto a su experiencia en el mundo. Foucault (2006:27) menciona las diversas escalas: «la soberanía se ejerce en los límites de un territorio, la disciplina se ejerce sobre el cuerpo de los individuos y la seguridad, para terminar, se ejerce sobre el conjunto de una población». Estas lógicas de dominio se encuentran enmarcadas por lo que se entiende a nivel social como *normalidad*, de manera que cualquier actividad que diste de lo habitual pondrá en alerta a los organismos de poder y activará los dispositivos de seguridad y control policial para asegurar esta normalidad y eliminar la alteridad, manteniendo la idiosincrasia del poder sobre el territorio.

En el caso de las manifestaciones en Chile, la construcción de la experiencia del cuerpo manifestante tiene relación con el llevar a la calle –al espacio público– sus demandas sociales, visibilizando por medio de prácticas situadas el mensaje de alzamiento ante las injusticias y desigualdades vividas en el día a día (Banda y Navea, 2013). Es allí donde el cuerpo «busca una identificación a partir de su subjetivación, reelaborando la dimensión del cuerpo como recurso, exhibiendo su condición epocal y operando como generador de cambio» (Banda y Navea, 2013:15).

Esta interrupción en el espacio público porta consigo una serie de prácticas sociales donde el cuerpo se vuelca en el espacio de lo público como herramienta de protesta. Ejemplo de ello es el caso de *la marcha*, en la cual, por medio del caminar colectivo de un punto a otro del territorio, se manifiesta el descontento por medio de un gran cuerpo colectivo que aparece e interrumpe con sus mensajes, imágenes y consignas. Estas acciones de los cuerpos rompen la cotidianidad del espacio que las alberga, transformando el espacio público en espacio de manifestación, afectando la condición material y simbólica del territorio.

Uno de los fenómenos no vistos desde las manifestaciones en contra de la dictadura de Pinochet fue la denominada *marcha más grande de Chile* (figura 1). Desarrollada el día viernes 26 de octubre de 2019, congregó a más de 1.2 millones de personas en el centro de Santiago. Una enorme mancha viva y colorida se desplegó por los alrededores de la antigua Plaza Italia (hoy conocida como Plaza de la Dignidad) y parte de sus comunas aledañas, lo que no solo situó las demandas sociales sobre la topografía urbana de la ciudad, sino que también generó un revuelo mediático internacional (y de los medios no hegemónicos), que posicionó y reveló el conflicto en el mundo.



Figura 1: La *marcha más grande de Chile*. Fuente: BBC Mundo.

Este tipo de prácticas sobre el territorio se configuran como actos subversivos que atentan contra los discursos hegemónicos de orden y seguridad en la ciudad, por lo que de inmediato se activan mecanismos de control que buscan retomar la pasividad del cotidiano. Tal es el caso de los organismos de seguridad del Estado (policías y militares), que buscan reconfigurar la condición anterior a esta transformación, debiendo atacar y reconfigurar el cuerpo manifestante mediante prácticas de violencia, tal como lo señalan Banda y Navea (2013:18):

... las grandes avenidas y las instituciones se tornaron un punto peligroso para los protestantes, lo que promueve una mayor pugna (más allá del conflicto específico) entre las esferas de lo político del uso del cuerpo y el estatuto que señala que las manifestaciones «ciudadanas» se practican fuera del espacio público.

Antes del estallido social de 2019, era común observar otra práctica subversiva que destacaba posteriormente a la finalización de la marcha: los *capuchas*. Usualmente asociados a grupos marginales y radicales, corresponden a cuerpos que bajo el anonimato de rostro cubierto se enfrentan a las fuerzas represivas utilizando la violencia física hacia los agentes de seguridad y medio material, a través del corte de calles, quema y destrucción de mobiliario público y de infraestructura comercial y clientización (farmacias, bancos, locales de comida rápida, entre otros).

En las manifestaciones a partir del 18-0 el cuerpo *capucha* se transforma en aliado de la manifestación, formando parte de una orgánica de ciudadanía subversiva. Su rol consiste en ofrecer resistencia y lucha ante los ataques de las fuerzas policiales, fijando un límite de protección a la masa manifestante. Esta nueva orgánica de la manifestación dio origen a otras prácticas complementarias a la actividad de las fuerzas contenedoras de lucha y represión, tales como operativos de salud, abastecimiento, registro gráfico y audiovisual, entre otras.

2. La constitución de un territorio de manifestación: la Plaza de la Dignidad

Uno de los tejidos urbanos que mayor relevancia ha tenido en la actual crisis social que afecta a Chile es la Plaza Italia, hoy en día resignificada bajo el nombre de Plaza de la Dignidad.

Ubicada en el sector céntrico de la capital, este hito urbano marca la más importante división urbana y socioeconómica de la ciudad de Santiago, separando el sector oriente (zonas de mayor poder adquisitivo) del poniente (comunidades con menos recursos), habitados principalmente por los dos extremos de la tensión histórica de la manifestación en Chile. Teniendo como forma física una gran elipse, la plaza se constituye dentro de la ciudad como espacio de articulación vial: una rotonda (figura 2). En su interior, alberga un enorme monumento en homenaje al general Baquedano y vegetación ornamental, siempre rodeada del tráfico incesante propio de la capital. El uso peatonal no está permitido.

Pese a lo anterior, y debido a su emplazamiento central dentro de la ciudad y clave en las líneas de transporte público, este tejido urbano ha acogido desde el año 1975 grandes

concentraciones, marchas y celebraciones populares de carácter variado, desde reivindicaciones sociales hasta festejos deportivos (Retamal y Retamal, 2019). Esto la convierte en un hito clave en la manifestación social de la ciudad.



Figura 2: Plaza de la Dignidad (antigua Plaza Italia) vista desde Galería Cima, institución que se ha encargado de registrar los movimientos en el sector las 24 horas del día a través de su canal de YouTube. Fuente: Registro audiovisual de Galería Cima.

A partir de la crisis social desatada tras el 18-0, este hito urbano ha experimentado diversas mutaciones espaciales y simbólicas de resignificación constante. Las primeras afectan la dimensión física del tejido urbano, tanto en su constitución material como en el patrón rítmico de la vida cotidiana del sector, mientras que las segundas dotan de nuevos significados políticos, sociales y culturales a las modificaciones físicas anteriormente mencionadas. La plaza es apropiada y resistida por los cuerpos que protestan, su modificación física es a la vez *re-significación* simbólica: es la espacialidad de la lucha por la dignidad de esos cuerpos, un nuevo espacio, un nuevo lenguaje y una nueva oralidad, Plaza de la Dignidad (figura 3). Y también, como respuesta a esto, es el espacio donde se dan los intentos de la postura contraria a los manifestantes de restaurar el espacio normal de la cultura chilena de la clientización, mediante los cuerpos policiales que ejecutan técnicas de represión. Como nos indica Nelson Beyer (2020:354):

... por su parte, y al igual que las autoridades policiales, la retórica gubernamental ha insistido, en que el actuar de los carabineros se ha ceñido estrictamente a los protocolos, que simplemente están al servicio del orden (noción indeterminada e indeterminable) y que toda democracia tiene el derecho a «defenderse» de la violencia.



Figura 3: Resignificación del territorio de protesta: nacimiento de la Plaza de la Dignidad. Fuente: Change.org.

La Plaza de La Dignidad se constituye entonces como un espacio de manifestación política, de resistencia y represión. Choque: resignificación constante del espacio a través de las modificación que hacen los cuerpos, modificaciones que a su vez (*re*)*construyen* y redefinen el espacio. Nos encontramos con un nuevo espacio de manifestación, diferente a cualquier espacio público que se pueda ver en la rutina de la antigua Plaza Italia. Los cuerpos que le dan forma a este nuevo espacio de manifestación lo hacen a través de una serie de prácticas corporales completamente ajenas a las que moldean el espacio cotidiano.

Estos dos espacios (la manifestación y lo cotidiano) defendidos por perspectivas históricas diferentes, con un conjunto de ideas generales sobre el sujeto nacional opuestas, se ven limitados por dos grupos de corporalidades, el primero –la llamada Primera Línea–, que busca defender a las corporalidades que recodifican el espacio público en su espacio de manifestación, y el segundo, formado por las corporalidades de la policía, que busca reprimir a los manifestantes para restaurar el espacio público –y con este el orden social– al *statu quo* de la clientización. Sin embargo, volver al *statu quo* de la clientización y mantener la perspectiva ahistórica del sujeto nacional no sería sino ignorar el problema por el que se manifiesta la ciudadanía, como vimos, por lo menos desde los comienzos de la modernización del Estado:

Negar o ignorar un conflicto que tiene ciento cincuenta años de vida no parece una buena base epistemológica para construir una política de efectiva productividad. Entre otras razones, porque la negación ética del conflicto no mata a éste en su historicidad, sino que, a menudo, la revive, de seguro incontroladamente. (Salazar, 2016:30)

2.1. Prácticas corporales: subversión, resistencia y represión

La Primera Línea como práctica corporal llama fuertemente la atención puesto que corresponde a una evolución de técnicas de subversión anteriormente vistas en espacios de protestas: las técnicas de resistencia y ataque a los organismos de seguridad y control social por parte de cuerpos sin rostro, los *capuchas*⁵. A estas prácticas y técnicas corporales de enfrentamiento se han sumado nuevas técnicas de protección a otros cuerpos, que modifican el espacio cotidiano en espacio de manifestación en el territorio protegido por estos manifestantes. Resignificando el rol de la práctica en cuanto recepción de la ciudadanía, ahora estos cuerpos encapuchados protegen al resto de los manifestantes de las técnicas de violencia y represión social por parte de los organismos policiales. Tal como es citado en el portal *online* Desinformemonos.org:

Son cientos de hombres y mujeres, jóvenes en su mayoría, que enfrentan a los carabineros todos los días. Se colocan en los puntos estratégicos para impedir que los gases lacrimógenos, los disparos de municiones y los chorros de agua con químicos lleguen al resto de la movilización pacífica. Son las y los guardianes de las decenas de miles de personas que llevan más de 40

⁵ La denominación de *capucha* viene del acto de cubrirse el rostro, de *encapucharse*.

días protestando en las calles contra un sistema que los excluye. (Muñoz, 2019)

De esta forma van surgiendo nuevas técnicas de cuidado de los cuerpos ante la represión. Ejemplo de ello son los dispositivos de salud y atención de heridos afectados por la violencia represiva, los que surgen como grupos de ciudadanos organizados que acompañan y protegen al cuerpo manifestante (figura 4).



Figura 4: Brigada de salud autogestionada asistiendo a un manifestante. Fuente: Diario digital *El Desconcierto*.

Enfrentando a la Primera Línea, nos encontramos con los cuerpos policiales, cuyas técnicas de represión tienen por objetivo eliminar la alteridad que los cuerpos manifestantes generan en el espacio público. Alteridad que se encuentra constituida por las mismas corporalidades manifestantes, por lo que estas se codifican como un campo de batalla: mediante las prácticas de resistencia, estas conforman el espacio público de manifestación, mientras que mediante las prácticas de represión, los cuerpos policiales afectan los cuerpos manifestantes, para reformar el espacio público habitual. Diversos testimonios de víctimas de la represión policial nos muestran la lógica corporal, e incluso disciplinaria, de estas técnicas, tal como el diario *online* *El Desconcierto* cita:

Me metí bien dentro de ellos, creo que choqué de espaldas con un carabinero. Intempestivamente recibí una luma, creo que de fierro recubierta de goma. Ese golpe lo recibí en el costado izquierdo de mi cara, comencé a sangrar por mi ojo izquierdo y también por parte de la boca, por dentro, por las encías. De hecho después de las horas tenía el paladar lleno de sangre. («Andaban todos drogados»: el testimonio de una de las víctimas que denuncian torturas por parte de carabineros en el toque de queda, 2019)

Continuando con el testimonio de otro cuerpo de la ciudadanía:

El ambiente se veía tranquilo en el sector de San Isidro. Inspeccioné la calle con una mirada rápida. Nada. Todo se veía muy normal. Subí al baño y regresé un par de minutos después. Abajo se encontró con una imagen que la dejó paralizada: una turba de fuerzas especiales rodeó a su padre. Eran más de diez, lo acorralaron en un círculo y empezaron a patearlo. Les pedí que por favor pararan, porque mi papá es diabético; tiene sesenta años y lo podían matar, pero me empujaron con los escudos y no pude alcanzarlo. («Andaban todos drogados»: el testimonio de una de las víctimas que denuncian torturas por parte de carabineros en el toque de queda, 2019)

Estas relaciones de resistencia y represión dejan una cicatriz tanto en el tejido físico del espacio público como en su tejido sociopolítico: ni la ciudad es la misma ni los cuerpos de sus ciudadanos se mantienen igual. La ciudad se ve profundamente afectada tanto por la manifestación como por los enfrentamientos con las fuerzas policiales (figura 5).

A partir de la revisión anterior sobre las prácticas corporales subversivas, podemos determinar que, a través de su presencia carnal y simbólica, el cuerpo se apropia del espacio público, al mismo tiempo que lo resignifica como espacialidad de manifestación social y política, llegando a constituirse –con el tiempo– en importantes hitos urbanos político-sociales.



Figura 5: Estación de metro Baquedano, denunciado como sitio de tortura policial durante el estallido social. Actualmente no se encuentra en funcionamiento. Fuente: Rodrigo Cid.

Así, desde un recuento de los principales eventos que conformaron el inicio de las manifestaciones, es posible analizar la relación entre el espacio público donde estas se desarrollan y las diversas corporalidades manifestantes, entendiendo que estas, al alterar mediante prácticas y técnicas el espacio, lo resignifican en torno a la manifestación. Seguido, se determina cómo estas nuevas técnicas corporales conforman un nuevo tejido urbano con lógicas de funcionamiento completamente distintas a las del espacio habitual, determinado por las prácticas rutinarias que siguen la doctrina del orden. Para finalmente proponer una lectura de la tensión entre corporalidades en el espacio que define este conflicto; el cuerpo manifestante que moldea el espacio de manifestación mediante prácticas de resistencia y el cuerpo policial que moldea el espacio cotidiano y de orden mediante prácticas de represión.

3. Metodologías de análisis y expresión

Una vez identificada esta tensión se nos hace necesario para su análisis el poder graficarla, por lo que como acercamiento a este estudio de las relaciones corporales de las manifestaciones del estallido social de Chile, se ha decidido recurrir al ejercicio cartográfico. La exploración a través de la cartografía permite considerar la ciudad, según palabras de José Miguel G. Cortés (2008:4):

... como un cuerpo complejo que va mucho más allá de los límites geográficos, urbanísticos o demográficos, ya que en el espacio urbano se proyectan múltiples formas de vida y maneras de actuar o de expresarse que superan los límites encorsetados que se le quieren imponer.

La ciudad, por tanto, es resultado de un «cúmulo de experiencias que son producto de las prácticas que llevan a cabo las diferentes personas en un tiempo y en un espacio (urbano) determinado» (Cortés, 2008:4).

El objetivo principal del ejercicio que se propone a continuación es el de visibilizar una cartografía de las acciones de manifestación y represión a partir del 18-O, situando los principales hitos (arquitectónicos, simbólicos, acontecimientos violentos, entre otros) que han surgido a partir del estallido social chileno. La elección de los hitos se ha determinado de manera cualitativa, haciendo énfasis en la repercusión mediática, tanto en prensa como en redes sociales, y en el impacto que ha generado en la sociedad y en específico en las personas manifestantes.

La construcción de esta cartografía cuenta con tres etapas. La primera de ellas sitúa los hitos y acontecimientos y limita a su vez el tejido urbano a analizar.

Una segunda etapa explora las corporalidades relacionadas con los hitos, incorporándose gráfica visual a la cartografía como modo de representación de la manifestación y represión en el tejido urbano en cuestión. Esta etapa junto con graficar y situar experiencias encarnadas describen las relaciones físicas, políticas y sociales que entablan las diversas corporalidades en Plaza de la Dignidad y alrededores, enunciando gráficamente las prácticas subversivas y las prácticas de represión presentes en el territorio.

En una tercera etapa, se explora el impacto en el territorio de las prácticas anteriormente descritas. Para ello, se propone una analogía gráfica con la herramienta del plano topográfico, permitiéndonos cuantificar visualmente el impacto y el nivel de expresión tanto de la violencia como de las manifestaciones.

El tejido urbano seleccionado corresponde al sector de Plaza de la Dignidad y su entorno inmediato. Lo limita al norte la avenida de Santa María, por el sur, la calle Rancagua/Diagonal Paraguay, por el oriente, la calle Seminario y por el poniente, la calle José Victorino Lastarria. La elección de este polígono corresponde a la influencia de la Plaza de la Dignidad como mayor centro de manifestación y la superficie de impacto que tiene respecto a las vías de comunicación.

Al norte, el río Mapocho funciona como principal límite físico del sector; sin embargo, es necesario extenderse un poco, puesto que las prácticas de represión ejecutadas por los carabineros trascendieron este límite, forzando a los manifestantes a traspasarlo (Manifestantes denuncia «encerrona» de Carabineros en Plaza Italia, 2019) y extendiendo los lugares donde los manifestantes hicieron aparecer la Plaza de la Dignidad como espacio de manifestación. Al oriente, hacia donde la represión policial fue menor, la calle Seminario sirve como primer límite al sector de la Plaza de la Dignidad; puesto que es la última calle hacia el oriente por la cual los

vehículos de fuerzas especiales podían acceder al sector (sin contar cuando realizaban *encerronas* bajando por la Alameda). Hacia el sur, la misma condición se da para el eje Diagonal Paraguay-Rancagua, que contiene junto con Seminario el lado oriente de la manifestación de forma mucho más fuerte que hacia el poniente. Se propone el cerro Santa Lucía como primer límite en esta dirección, puesto que contiene hacia la plaza tanto los enfrentamientos entre la Primera Línea y los carabineros y el primer espacio de manifestación defendido por la Primera Línea en este sector: el sector Alameda frente al GAM (Centro Cultural Gabriela Mistral), el parque forestal y el barrio Lastarria. Sin embargo, este límite es mucho más difuso que la calle Seminario al oriente, y la manifestación y la violencia se extienden en esta dirección por el eje Alameda.

Dentro de este sector se definen las prácticas de subversión, resistencia y represión que mencionamos anteriormente, y estas redefinen y resignifican el tejido urbano tanto física como perceptual y socialmente. Aparecen una serie de hitos, característicos del encuentro entre las prácticas de represión y de violencia que identificamos a continuación:



- | | |
|---------------------------------------|--|
| 1 Estatua General Baquedano | 14 Museo Violeta Parra |
| 2 Torre Telefónica | 15 Iglesia de Carabineros de Chile |
| 3 Frontis Teatro Universidad de Chile | 16 Vicuña Mackenna con Carabineros de Chile |
| 4 Acceso estación de metro Baquedano | 17 Punto de Salud |
| 5 Galería CIMA | 18 Punto de Salud |
| 6 Vicuña Mackenna con Alameda | 19 Calle Carabineros de Chile - Torres San Borja |
| 7 Entrada pasaje Refiaca | 20 Monumento Carabineros de Chile |
| 8 Ramón Corvalán | 21 GAM |
| 9 Memorial Mauricio Fredes | 22 José Victorino Lastarria / Merced |
| 10 Punto de Salud | 23 Plaza Mulato Gil |
| 11 Parque Forestal | 24 Calle José Victorino Lastarria |
| 12 Cine Arte Alameda | 25 Calle Portugal |
| 13 Hotel Crown Plaza | 26 Alameda frente a GAM |

Figura 6: Cartografía 1. Primera etapa: Delimitación del área de estudio e identificación de los hitos del espacio de manifestación. Fuente: Elaboración propia.

En la disciplina arquitectónica es común la utilización de la cartografía planimétrica para representar territorios y objetos arquitectónicos. Sin embargo, esta representación se torna a menudo abstracta a la hora de situar las relaciones

especiales de los individuos con dichos tejidos. Este conflicto de representación hace necesario el acudir a otros modos de situar las realidades y datos en el objeto planimétrico. Para ello, se ha dispuesto el uso de la fotografía como recurso de visualización de las experiencias corporales/espaciales, construyendo un nuevo *layer* o capa que permita referenciar la disposición de las corporalidades en un territorio concreto, con el fin de evaluar su posición e impacto en las dinámicas habituales de la ciudad y su entorno material.



Figura 7: Cartografía 2. Segunda etapa: Representación gráfica de la experiencia de las corporalidades manifestantes en la cartografía. Fuente: Elaboración propia.

Sin embargo, el expresar estas relaciones entre los cuerpos y el territorio de forma visual tiene la desventaja de que el producto no refleja de forma íntegra una experiencia que trasciende la visualidad. Las fuerzas policiales, en su afán de *(re)transformar* el espacio de manifestación en espacio cotidiano toman como objetivo los cuerpos manifestantes que definen esta nueva espacialidad, y, por ende, las técnicas de violencia y represión tendrán una expresión que abarque tanto los sentidos completos de los manifestantes (visión, audición, tacto, olfato y gusto) como el dominio psicoterritorial que estos han desarrollado sobre el tejido urbano que conforman. Como nos narra Beyer (2020:356) en un mensaje emitido por los cuerpos de carabineros a manifestantes en el Campus San Joaquín de la Universidad Católica: «Hola jóvenes, ¿cómo están? ¡Los saluda el zorrillo! ¡Mucho gusto y que lo pasen bien!», dijo el efectivo a cargo del vehículo, mientras este liberaba la nube de gas tóxico».

Se hace necesario entonces poder graficar, profundizando este relato gráfico, una abstracción de esta envoltura en la violencia y en la manifestación que exprese una influencia de cada hito sobre el territorio en general, y sus niveles específicos tanto de manifestación como de violencia.

Una vez lograda la gráfica que expresa las experiencias de los cuerpos manifestantes y de represión asociada a los

hitos identificados, es posible comenzar a visualizar la tensión entre el espacio de manifestación y el espacio cotidiano que identificamos anteriormente (figura 7). Es posible notar gradientes de violencia acumuladas en determinados puntos del territorio, como los hitos 4 y 16: el primero, denunciado como lugar donde las fuerzas policiales torturaron manifestantes arrestados durante el conflicto (Juez Urrutia sobre pruebas en presunto centro de torturas en estación Baquedano, 2019); y el segundo, donde efectivos policiales cegaron al manifestante Gustavo Gatica después de que este recibiera impactos de balines de los carabineros en ambos ojos (Mora, 2019).

Se tomó la decisión de graficar en la tercera dimensión para poder abordar el plano territorial de forma íntegra en una imagen, asignando un radio de impacto y un valor de violencia y manifestación para cada hito. En esta primera propuesta de experimentación gráfica desarrollamos esta etapa en base a criterios perceptuales de los autores, considerando tanto la información disponible en la prensa como la experiencia de haber vivido y trabajado en el sector durante el periodo de la manifestación; sin embargo, nos queda pendiente para el futuro la consolidación de indicadores que permitan establecer el valor de estas variables de forma más objetiva, puesto que este proceso permitiría el levantamiento de diversas cartografías perceptuales de diferentes grupos de corporalidades que participan en el tejido urbano y su comparación permitiría analizar en profundidad las relaciones perceptuales que ligan a estas diferentes corporalidades en la ciudad.

Para la diferenciación en la cartografía y en el modelado, decidimos graficar *hacia abajo* la violencia de cada hito y *hacia arriba* la manifestación. Esta separación permite contrastar dos paisajes que si bien se encuentran relacionados (el de violencia no puede existir sin el de manifestación) son profundamente diferentes a nivel *topográfico*. Esto principalmente es debido a la asimetría entre las fuerzas manifestantes y las policiales, tanto en cantidad de cuerpos como en efectividad y tipo de armamento.

Expresamos de esta forma en dos *topografías* la relación entre el territorio, las corporalidades que lo modifican y la respuesta política a esta modificación, en donde mientras más abrupta es la topografía, mayor es el índice medido (ya sea violencia o manifestación), y mientras más significativo simbólicamente es el hito, mayor es la influencia topográfica que tendrá en el plano su valor (figura 8). Para asimilar esto al lenguaje en dos dimensiones de la cartografía que se ha desarrollado hasta ahora, cada una de las nuevas topografías se expresa en una planimetría de sus curvas de nivel, que se montan sobre la información ya recolectada para su análisis (figuras 9 y 10).

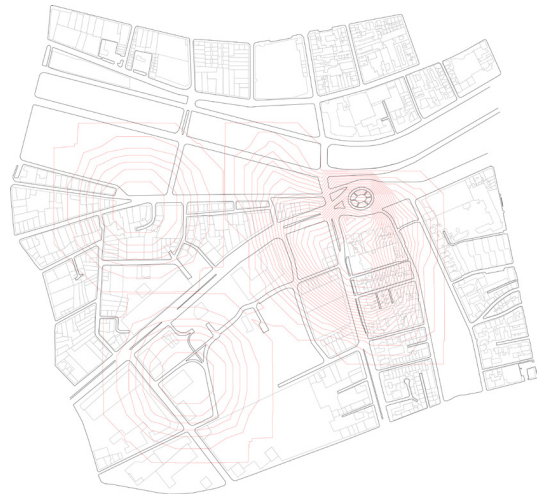
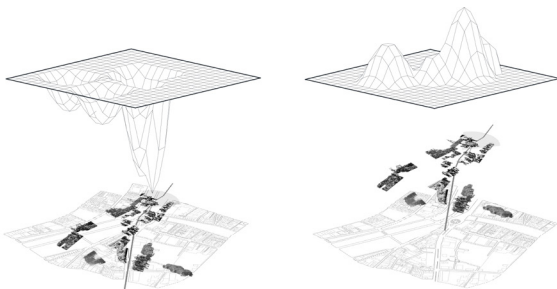


Figura 8: Cartografía 3. Tercera etapa: Graficación de niveles de violencia y manifestación - Expresión como topografía (rojo - violencia; azul - manifestación). Fuente: Elaboración propia.



Figura 9: Cartografía 4. Tercera etapa: Superposición de las topografías de violencia y manifestación sobre la cartografía (rojo - violencia; azul - manifestación). Fuente: Elaboración propia.



4. Conclusiones

En el caso de la crisis social acontecida a partir del 18-O de Chile, el cuerpo se constituye como una herramienta de protesta, irrumpiendo en el espacio público a través de su situación y accionar en un tejido físico concreto, el cual está regido en su cotidiano por organismos de poder, por lo que toda acción fuera de dicha orgánica espacial normativa es una práctica corporal subversiva en el espacio.

La visibilización de las prácticas de subversión y resistencia a través del ejercicio cartográfico significó situar las relaciones entre el espacio público donde estas se desarrollan y el impacto físico y simbólico en el territorio: el cuerpo manifestante que moldea el espacio de manifestación mediante prácticas de resistencia y el cuerpo policial que moldea el espacio cotidiano y de orden mediante prácticas de represión.



Figura 10: Cartografía 5. Modelo de cartografía de la relación entre la violencia y la manifestación determinada por las corporalidades que se enfrentan en Plaza de la Dignidad (rojo - violencia; azul - manifestación). Fuente: Elaboración propia.

Igualmente los patrones de represión transforman nuevamente el espacio de manifestación, en un intento de reconfigurar el espacio público habitual, mediante la ejecución de prácticas de amedrentamiento y dispersión sobre los cuerpos manifestantes, los cuales configuran una topografía de la violencia: nuestro medio –cuerpo manifestante– se ve finalmente marcado por las prácticas de represión; cicatrices de perdigones, heridas oculares, marcas de lumazos, patrones de tortura e incluso cuerpos que aparecen calcinados en escenas de incendio. Una cartografía de la represión policial.

El uso de la cartografía como metodología de análisis de las corporalidades presentes en Plaza de la Dignidad permitió abordar la problemática de manifestación y represión desde una perspectiva epistemológica de los estudios urbanos, generando interrogantes sobre formas de profundizar la capacidad de análisis de un objeto tan esquivo como la relación entre el cuerpo y el espacio (y más en el caso de la violencia

policial en el territorio) más que establecer una lectura teórica sobre el conflicto de la Plaza de la Dignidad. Por lo mismo, este enfoque metodológico queda abierto para su desarrollo en diversos frentes, como la sistematización de la investigación social para identificar los hitos; el registro, selección y trabajo de las imágenes a utilizar; el desarrollo de indicadores que permitan *objetivizar* los valores asignados a las variables de violencia y manifestación entre otros.

Referencias

«Andaban todos drogados»: el testimonio de una de las víctimas que denuncian torturas por parte de carabineros en el toque de queda. (2019, 25 de noviembre). *El Desconcierto*. Recuperado de <https://www.eldesconcierto.cl/2019/11/25/andaban-todos-drogados-el-testimonio-de-una-de-las-victimas-que-denuncian-torturas-por-parte-de-carabineros-en-el-toque-de-queda/>.

Banda, C. y Navea, V. (Comps.). (2013). *En Marcha: Ensayos sobre arte, violencia y cuerpo en la manifestación social*. Santiago: Adrede Editora.

Beyer, N. (2020). ¿La encarnación de una exigencia contradictoria? Algunas reflexiones en torno a la violencia policial. En K. Araujo (Ed.). *Hilos tensados: para leer el octubre chileno* (353-368). Santiago: Editorial Usach.

Ceballos, C. (2019, 29 de diciembre). En completo hermetismo y hasta con recursos de amparo, se planifica el Año Nuevo en Plaza de la Dignidad. *The Clinic*. Recuperado de <https://www.theclinic.cl/2019/12/29/en-completo-hermetismo-y-hasta-con-recursos-de-amparo-se-planifica-el-ano-nuevo-en-la-plaza-de-la-dignidad/>.

Cortés, J. M. G. (2008). *Cartografías disidentes*. Madrid: SEACEX.

Decreto núm. 100, de 17 de septiembre de 2005, fija el texto refundido, coordinado y sistematizado de la Constitución Política de la República de Chile (2005, 22 de septiembre). Recuperado de <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=242302>.

Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio y población*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica de Argentina.

Juez Urrutia sobre pruebas en presunto centro de torturas en estación Baquedano: «Se encontraron siete cartuchos percutados y dos amarras de plástico». (2019, 23 de octubre). *El Desconcierto*. Recuperado de <https://www.eldesconcierto.cl/2019/10/23/juez-urruvia-sobre-pruebas-en-presunto-centro-de-torturas-en-estacion-baquedano-se-encontraron-siete-cartuchos-percutados-y-dos-amarras-de-plastico/>.

Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.

Manifestantes denuncian «encerrona» de Carabineros en Plaza Italia: tuvieron que escapar lanzándose al río Mapocho. (2019, 19 de noviembre). *El Mostrador*. Recuperado de <https://www.elmostrador.cl/dia/2019/11/19/manifestantes-denuncian-encerrona-de-carabineros-en-plaza-italia-tuvieron-que-escapar-lanzandose-al-rio-mapocho/>.

Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Mora, S. (2019, 26 de noviembre). Clínica Santa María confirma pérdida de visión total de Gustavo Gatica. *24 Horas*. Recuperado de <https://www.24horas.cl/nacional/clinica-santa-maria-confirma-perdida-de-vision-total-de-gustavo-gatica-3753105>.

Muñoz Ramírez, G. (2019, 29 de noviembre). Primera línea, los héroes anónimos de la resistencia en Chile. *Desinformémonos*. Recuperado de <https://desinformemonos.org/primera-linia-los-heroes-anonimos-de-la-resistencia-en-chile/>.

Nach Rojas, C. (2019, 16 de diciembre). Informe ONU: inesperadamente, el más completo y lapidario para el gobierno. *Ciper Chile*. Recuperado de <https://ciperchile.cl/2019/12/16/informe-onu-inesperadamente-el-mas-completo-y-lapidario-para-el-gobierno/>.

Piñera, S. (2019, 12 de noviembre). *Presidente Piñera realiza llamado a acuerdos por la paz, justicia social y nueva Constitución*. Prensa Presidencia. Recuperado de <https://prensa.presidencia.cl>.

Retamal, F. y Retamal, P. (2019, 5 de diciembre). Historia de Plaza Italia: la invención de un hito urbano. *La Tercera*. Recuperado de <https://www.latercera.com/culto/2019/12/05/historia-plaza-italia-dignidad/>.

Rojas, C. (2019, 21 de octubre). Así las reprimen en Estado de Excepción: Mujeres denuncian golpizas, humillaciones y amenazas de violación. *El Desconcierto*. Recuperado de <https://www.eldesconcierto.cl/2019/10/21/asi-las-reprimen-en-estado-de-excepcion-mujeres-denuncian-golpizas-humillaciones-y-amenazas-de-violacion/>.

Salazar, G. (2006). *La violencia política popular en las «grandes alamedas». La violencia en Chile, 1947-1987 (Una perspectiva histórico-popular)* (Vol. 1). Santiago: LOM ediciones.

THE CHAMELEON BODY: PHOTOGRAPHS OF CONTEMPORARY FETISHISM, DE NICHOLAS SINCLAIR

Sandra Martínez Rossi

Universidad de Málaga
sandramartinez@uma.es

doi:10.30827/sobre.v6i0.15647

95

THE CHAMELEON BODY: PHOTOGRAPHS OF CONTEMPORARY FETISHISM, BY NICHOLAS SINCLAIR

ABSTRACT: Nicholas Sinclair is an English photographer who lives and works between London and Berlin; His photographic work expressed a great commitment to the subject and exhibits an intriguing set of gazes where identities are exposed. In 1995, the Brighton Museum commissioned a series of photographs for the catalogue of the exhibition «Fetishism: Visualizing Power and Desire», the first monographic presentation on fetishism to be held in Britain. This initial photographic project along with other portraits of performance artists, modern primitives, and in general subjects who built their identity through the body gave rise to the book *The Chameleon Body: Photographs of Contemporary Fetishism* that Nicholas Sinclair published in 1996.

This review presents some of the most emblematic photographs that expose different points of view of the body that, like a chameleon, constantly transforms itself. We will try to enter through the camera of Nicholas Sinclair in a world that seems from another time, but that still remains beating below the surface, portraits of people that offer diverse and possible bodily realities, in some cases far from a false idea of the exotic.

KEYWORDS: Nicholas Sinclair, body, fetishism, tattoo, photography.

RESUMEN: Nicholas Sinclair es un fotógrafo inglés que vive y trabaja entre Londres y Berlín; su trabajo fotográfico expresa un gran compromiso con el sujeto y exhibe un intrigante juego de miradas donde las identidades quedan al descubierto. En el año 1995 el Museo Brighton le encargó una serie de fotografías para el catálogo de la exposición «Fetishism: Visualising Power and Desire», la primera presentación monográfica sobre fetichismo que se llevaba a cabo en Gran Bretaña. Este proyecto fotográfico inicial, junto con otros retratos de artistas de performance, modernos primitivos y, en general, fotografías de sujetos que construían su identidad a través del cuerpo, dio origen al libro *The Chameleon Body: Photographs of Contemporary Fetishism*, que Nicholas Sinclair publicó en el año 1996.

Esta reseña presenta algunas de las fotografías más emblemáticas que exponen distintos puntos de vista del cuerpo, que, al igual que un camaleón, se transforma constantemente. Intentaremos adentrarnos a través de la cámara de Nicholas Sinclair a un mundo que parece de otro tiempo, pero que aún permanece latiendo bajo la superficie, retratos de personas que ofrecen realidades corporales diversas y posibles, en algunos casos, alejadas de una falsa idea de lo exótico.

PALABRAS CLAVE: Nicholas Sinclair, cuerpo, fetichismo, tatuaje, fotografía.



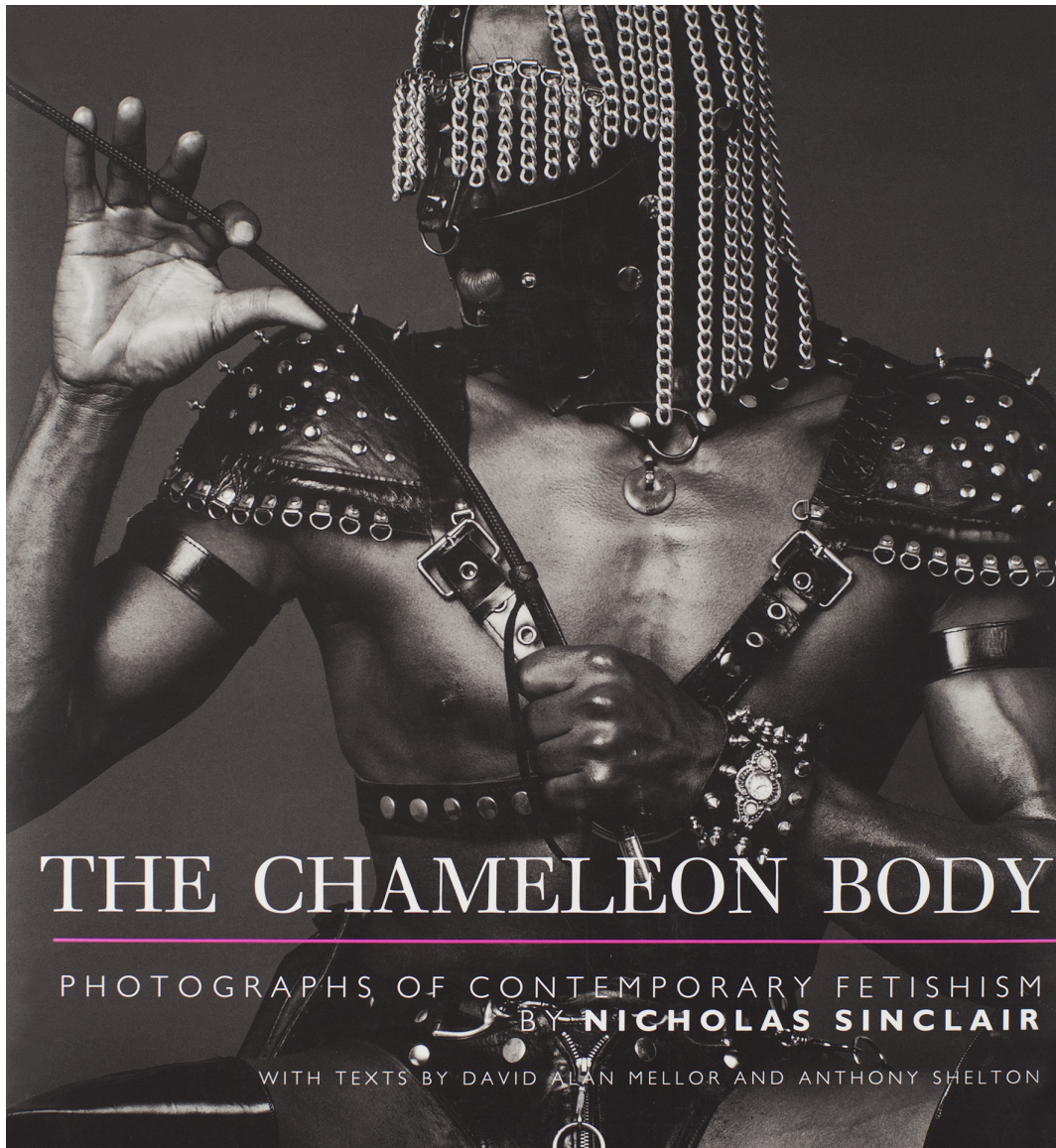


Figura 1: Portada del libro *The Chameleon Body: Photographs of Contemporary Fetishism*, de Nicholas Sinclair.

La primera serie fotográfica de Nicholas Sinclair se remonta a 1982, cuando retrata a trabajadores del circo, un lugar que durante gran parte de su existencia, pero primordialmente entre finales del siglo XIX y principios del XX, fue considerado un ámbito *liminal*², periférico y anónimo donde convivían seres que ante los ojos de la sociedad no encajaban bajo ningún concepto en la norma social ni tampoco en el prototipo corporal de la época. Paradójicamente, esta exclusión inicial debida a las diferencias corporales se transformaría años más tarde en un instrumento de poder y convertiría al cuerpo en el escenario donde la propia identidad adquiere protagonismo.

El sujeto concibe la superficie corporal como una pantalla donde proyectar diferentes signos de sí mismo, el cuerpo y la piel son espacios nómadas que experimentan una manipulación continua con el fin de expresar una particular identidad y, al mismo tiempo, funcionan como espejos ante *los otros*.

Sinclair afirma que en sus composiciones nada está al azar, que cada elemento cuenta y que finalmente todo se conecta (Sommerburg, 2019, min. 12). Una ligazón en el seno de la fotografía que otorga carácter al retratado poniendo de manifiesto el punto fuerte de su personalidad. Esta intención del fotógrafo siempre ha estado presente en sus trabajos, tanto si nos referimos a las fotografías de actores y actrices británicos como si nos situamos frente a los retratos de artistas plásticos, como Anthony Caro o Peter Blake, realizados en 1990.

En 1995, el Museo Brighton le encargó una serie de fotografías que formarían parte del catálogo de la exposición «Fetishism: Visualising Power and Desire», la primera presentación monográfica sobre fetichismo que se llevaba a cabo en Gran Bretaña. El artista aceptó el reto de expresar a través de las fotografías la idea de fetichismo de aquella época, aunque seguramente impregnada de un aura diferente a la esperada, como afirma David Allan Mellor en su texto: «He purposefully disappoints through a lack of sensationalist view which the spectator of his photographs might have expected» (Sinclair, 1996:13).

Este proyecto fotográfico inicial, junto con otras fotografías realizadas a artistas de performance, a personas que por aquellos años integraban el colectivo de primitivos modernos y a individuos que construían su identidad a través del cuerpo, dio origen al libro *The Chameleon Body: Photographs of Contemporary Fetishism*, que Nicholas Sinclair publicó en el año 1996. Una serie fotográfica que a través del objetivo de Nicholas Sinclair ofrece un mundo que parece de otro tiempo, pero que aún permanece latiendo bajo la superficie, retratos de personas que ofrecen realidades corporales diversas y posibles, en algunos casos alejadas de una falsa idea de lo exótico. Cuerpos que, como el camaleón, se transforman constantemente, una capacidad de metamorfosis que el artista tuvo en cuenta a la hora de realizar las fotografías:

So in my research it was a concern for character and for

the resonance of that character when masked or hidden or in fetish person which drew me to photograph particular individuals. But the photographs also focus on the body and on the body's capacity for change and transformation. These changes can be minimal and discrete or they can be extreme, defiant and transgressive acts, and my aim was to show the different degrees and levels of transformation. (Sinclair, 1996:9)

El libro presenta 64 retratos de diferentes personas; muchos de ellos, según comenta el fotógrafo, se conocían y transitaban el ámbito *underground* de clubes nocturnos de Londres y Europa, como *The Torture Garden, Fist, The Rubber Ball* (Sinclair, comunicación personal, 1 junio 2020); y otros retratados fueron fruto de encuentros casi fortuitos, individuos anónimos que aceptaron posar para Nicholas Sinclair. La decisión de retratar a personas que coexisten en un espacio *liminal* «habla de una imagen creada "desde el otro lado", una mirada provocativa sobre el uso de la piel como superficie simbólica» (Martínez Rossi, 2017:359).

Los retratos ofrecen un viaje singular y fascinante; cada imagen es el punto de partida de un sinfín de sensaciones, y guiados por el fotógrafo nos adentramos a partir de una selección de imágenes en un recorrido no solo visual, sino también emocional y psicológico (Sommerburg, 2019, min. 19-20).

Las fotografías expresan a través del cuerpo distintos mecanismos para ejecutar la transformación corporal y, al mismo tiempo, ofrecen un amplio abanico de identidades que invitan a la reflexión. Cada grupo de retratados provoca una deriva particular que nos lleva a preguntas que a veces no tienen una respuesta concreta, imágenes que relatan distintos diarios de viajes sobre fetichismo, sadomasoquismo, tatuaje, *piercing*, primitivismo, performance, género e identidad. En definitiva, diferentes formas de edición del cuerpo, actos de protección y/o diferenciación que convierten a cada persona en un ser único, la piel se abre paso frente a la identidad fija que la sociedad impone. Como afirma Francesca Alfano Miglietti (1999), los retratados han decidido, a través del cuerpo, marcar su destino.

¹ Para más información se recomienda consultar la página web del artista: <https://nicholassinclair.com>

² Establecemos esta relación a partir del estudio de Victor Turner (1988), quien denomina *liminal* a la segunda fase del proceso ritual, un momento de indeterminación, marginalidad e invisibilidad del sujeto iniciado antes de que se consume la iniciación (Turner, 1988:101-102).



Figura 2: Carl Russell, ©Nicholas Sinclair.

Algunas de las fotografías, como comenta Nicholas Sinclair (1996), representan la idea de fetichismo de la década de 1990, de tal manera que la mayoría de las imágenes fetichistas se relacionan de algún modo con la práctica del sadomasoquismo y casi todos los retratados exhiben la indumentaria típica de cuero negro y tienen su rostro cubierto (*Carl Russell, Mark Garbs, Lester, Nigel, Billy, Mike y Fabian*).

En la imagen *Carl Russell* se observan estos estereotipos. La vestimenta y el resto de los elementos han sido diseñados por Bi-design y, al igual que en otras fotografías, nos indicarían que estamos frente a una persona que practica el sadomasoquismo. Pero ¿es realmente así? Las imágenes siempre plantean una representación, una puesta en escena que puede conducir la mirada hacia el engaño, y no olvidemos que el propio significado del término fetiche evidencia una relación intrínseca con la magia y el artificio. Desde el campo psicoanalítico el fetichismo proyecta el deseo sexual sobre un objeto determinado (Freud, citado por Pérez Gaudi, 2000) y este fetiche actúa como metáfora de aquello que sustituye (Lacan, citado por Pérez Gaudi, 2000), imprimiéndole una gran carga de erotismo.

En realidad, las fotografías de Nicholas Sinclair van más allá de cualquier estereotipo fetichista, como el mismo fotógrafo explica: «Fetishism draws from a wide range of sources for its inspiration –historical, contemporary and cross cultural. It is this diversity which I explore in the photographs» (Sinclair, 1996:9). Una dimensión cultural del fetichismo que también fue referida por Anthony Shelton en su texto para *The Chameleon Body*:

Fetishism is far from a superficial passing fad or fashion. As a movement, it possesses its own strangely haunting and compulsive philosophy replete with a metaphysic, ethic and aesthetic that can only be understood in terms of a whole constellation of historical movements and sensitivities which we have here referred to as fetishism's culture. (Sinclair, 1996:84)

Esta cultura fue arraigándose a medida que avanzaba el siglo XX y en 1980, según Shelton, estrechó lazos con los diseñadores de moda y los medios de comunicación hasta que a principios de 1990 el fetichismo tenía sus reglas, su ética y sus propios estilos de vida (Sinclair, 1996:90).

En gran parte de las fotografías presentes en el libro, y que son exponentes del fetichismo, la identidad del sujeto está oculta tras la máscara, el *voyeur* se deja seducir por cada detalle, y es precisamente en esa construcción simbólica que la imagen emerge no solo como expresión de la individualidad, sino también como significante de todo un colectivo.

Al contrario de los tópicos esgrimidos en relación al fetichismo por aquellos años, «el actual concepto de fetichismo, más plural y desplazado por los cambios políticos y sociales en torno al feminismo y los estudios de género, vacía de contenido los tradicionales parámetros binarios masculino/femenino y activo/pasivo como significantes de fuerte/débil y erección/castración respectivamente» (Martínez Rossi, 2017:94-95).



Figura 3: *Christine Bateman*, ©Nicholas Sinclair.

Las fotografías *Christine Bateman* y *Nicola Bowery* presentan a las modelos, en palabras de Mellor, «as the victims of their mirrors, doubled and tripled, but skinless. They possess no tegument, no coverings such as those Xed Le Head, Dickie Dick and Daryl Carlton have crafted as aggressive protections» (Sinclair, 1996:13-14). Los espejos constituían un elemento escenográfico imprescindible en su vida diaria, ya que ambas trabajaban como modelos de Lucien Freud. Nicola Bowery estaba casada con Leigh Bowery, quien las puso en contacto con el artista (Sinclair, comunicación personal, 26 mayo 2020).

Al igual que sucedió con otras personas retratadas, el encuentro de Nicholas Sinclair con Christine Bateman desencadenó una serie de estímulos que dirigieron la imagen hacia espacios insospechados. El fotógrafo describe así ese momento:

She had covered the bedroom walls with mirrored panels to give the sense of expanded space and she had also put mirrors on the door and by very carefully moving the door I was able to create a triptych within the photograph so you have the real Christine Bateman in the centre and then to her left and to her right you have reflections so you've got three different version of the subject. (Sommerburg, 2019, min. 18-19)

En la fotografía que presentamos, tanto el vestuario de cuero y el corsé, diseñados por la propia modelo, como los elementos metálicos que adornan su rostro no le sirven como protección, ya que, pese a las diferentes versiones de sí misma que ofrecían los espejos, la mirada y los fragmentos de piel al descubierto delatan su identidad.

Como dice Sinclair, la verdadera Christine Bateman ocupa el centro de la composición y exhibe su más preciado ornamento, su tatuaje, que se separa de la superficie de la piel y se manifiesta en tanto que fetiche como la zona erecta del cuerpo (Sarduy, 1987). Entre los intersticios de la escenografía espejada, la modelo mira de frente e implica al espectador, quien irremediamente se deja seducir ajeno a cualquier connotación fetichista.



Figura 4: Steven Jasper, ©Nicholas Sinclair.

En el retrato *Steven Jasper*, el cabello esculpido en forma de cresta alude a una característica muy peculiar del movimiento punk, sin embargo, el diseño de los tatuajes se corresponde con la estética de los años 90 y determina la juventud y personalidad del retratado. Su peinado es, quizás, el elemento que atrae mayor atención y que lo define como parte de las denominadas tribus urbanas que surgieron a partir de 1970 en el seno de las sociedades occidentales. Estos colectivos recibieron el nombre de *tribu*, en sentido peyorativo, por su correspondencia con una imagen «salvaje y primitiva» y porque sus transformaciones corporales resultaban exóticas en tanto que raras o excéntricas ante la norma social (Martínez Rossi, 2017:157).

Si bien inicialmente la estética de estos grupos expresaba un acto de rebeldía, rápidamente fue absorbida por el ámbito de la moda como una estrategia más de la cultura dominante al hacer propio aquello que resulta desestabilizador (Martínez Rossi, 2017:56-57).

A pesar de que en 1996, cuando se publica el libro de Nicholas Sinclair, los signos corporales de Steven ya integraban el catálogo de moda, aún poseían una impronta muy transgresora; sin embargo, el fotógrafo otorga al retratado un halo de magia y dignidad activando todo su poder de seducción.

Lo mismo sucede cuando observamos las fotografías *Jed Phoenix* y *Joss Munro*, que transmiten amor y erotismo cuestionando los estereotipos y roles de género.



Figura 5: *Franko B.*, ©Nicholas Sinclair.

Nicholas Sinclair presenta varias fotografías del artista italiano Franko B, que en 1990 se traslada a vivir a Londres y realiza sus performances en locales *underground* donde se solían llevar a cabo prácticas sadomasoquistas.

Según el fotógrafo existe una estrecha conexión entre fetichismo y performance, ya que como él afirma: «in both areas the body is seen as a “performance space”, or as a vehicle for self-expression, with the individual having the control to use this “space” as he or she chooses» (Sinclair, 1996:9).

Franko B ejerce el dominio sobre su propio cuerpo, y la sangre asume el poder como elemento de identificación y existencia humana. En las performances, el fluido sanguíneo efectúa su propio tránsito doloroso hacia la iniciación, y la purificación a través del sangrado resulta imprescindible para que las heridas internas cicatricen (Martínez Rossi, 2017).

Las fotografías de Franko B presentan al artista ejecutando su acción en un espacio que, al igual que en otras performances suyas, representa su personal estancia ritual donde tiene lugar la ceremonia. Del mismo modo que en rituales funerarios indígenas o aborígenes, el cuerpo es recubierto con una capa de pintura blanca que vela sus tatuajes y deja visible la herida sangrante (Martínez Rossi, 2017).

El poder de la fotografía congela la imagen y Franko B sufre aislado y en silencio ante la mirada de un espectador anónimo que observa distanciado el preciso e íntimo instante de ese sufrimiento.

Las imágenes de Franko B presentadas por Nicholas Sinclair en 1996 siguen impactando en la actualidad y provocan el encuentro y la interacción, en definitiva, «el artista edifica un cuerpo transindividual a la manera de Gina Pane, una corporalidad que labra otra identidad, nueva y descontaminada» (Martínez Rossi, 2017:375).



Figura 6: Ron Athey, ©Nicholas Sinclair.

Ron Athey, al igual que Franko B, en los 90 ejecutaba sus performances en espacios no institucionalizados, clubes sadomasoquistas que por aquellos años delimitaban otras zonas periféricas del arte. Sus acciones evidenciaban un gran compromiso social y político en una época golpeada por el sida.

En 1994 realiza en Londres la performance *Excerpts from Four Scenes in a Harsh Life*, en la cual la sangre y la enfermedad adquirirían un gran protagonismo: en el tercer acto utilizó la sangre de su colaborador y también performer Darryl Carlton –no portador del virus– para realizar unas impresiones en papel y suspenderlas encima de los asistentes, quienes reaccionaron con temor ante la posibilidad de contagio. Mediante esta acción Ron Athey ponía al descubierto los miedos y prejuicios en torno al sida (Martínez Oliva, 2005).

Nicholas Sinclair retrata a Ron Athey en una actitud desafiante, la misma que ha esgrimido siempre en sus performances, exhibiendo sus tatuajes de diseño maorí contaminados de su historia occidental, como un gran guerrero que bajo su armadura mira de frente al adversario. Cabe destacar que la mirada del retratado es un recurso muy importante en la obra del fotógrafo. En palabras de Sinclair:

When I'm editing a photo shoot the first thing I'm looking for is the expression in the eyes. For me it's the single most important element in a portrait. It's that moment when you connect. It's when there's a sense of recognition and that's what makes a portrait I think so compelling. We bring our own memory and our personal history to the moment. And when you get it right in a photograph it's a very powerful thing. (Sommerburg, 2019, min. 28-29)

Las fotografías publicadas por Nicholas Sinclair en 1996, sin lugar a duda, provocaron reacciones muy distintas según su grado de transgresión y, seguramente, hoy tendrían otras repercusiones, incluso opuestas. Las diversas interpretaciones de una imagen activan un discurso antropológico que tiene sentido en un contexto determinado, por ejemplo, las lecturas que se pueden hacer del retrato de Ron Athey afectan al propio significado de la práctica del tatuaje y, por tanto, a la personalidad del sujeto. Por un lado, pese al gran auge que tuvo el tatuaje en los años 70, a finales de los años 90 seguía siendo considerada una práctica marginal y transgresora, y, bajo esta premisa, el cuerpo tatuado identifica al artista como alguien transgresor. Por otro lado, el tatuaje ya había iniciado su camino hacia la consagración social como instrumento de moda que lo catapultaría a finales del siglo XX en el objeto fetiche del momento. En este sentido, si tenemos en cuenta esta apreciación, el significado de la imagen de Ron Athey cambia sensiblemente, ya que las fotografías de personas tatuadas inundan el espacio publicitario como símbolo de sensualidad y erotismo.



Figura 7: *Brian Murphy, Ron Athey y Alex Binnie*, ©Nicholas Sinclair.

Nicholas Sinclair quiso expresar a través de algunas fotografías el hecho de que a finales del siglo XX hubo un retorno a lo tribal o a prácticas denominadas *primitivas* que se identificaban con el movimiento llamado primitivismo moderno (Sinclair, 1996), que había surgido en los Estados Unidos en 1980 y cuyo exponente principal era Fakir Musafar. Como afirma Le Breton (2002:198):

La emergencia de las marcas corporales cargadas de un cierto «tribalismo» y «primitivismo» se debe a la percepción de las mismas como «naturales», «originarias» y «auténticas»; por consiguiente, este tipo de signos en el cuerpo son vistos por estos nuevos grupos como antítesis a la intolerable modernidad.

La fotografía *Brian Murphy, Ron Athey y Alex Binnie* presenta a los retratados de cuerpo entero, desnudos, con *piercings* y la piel cubierta por una pintura oscura que los identifica con grupos africanos y también los conecta con ritos funerarios indígenas o aborígenes en los cuales la pintura corporal de color gris o negro era señal de luto y, al mismo tiempo, poseía un carácter intimidatorio contra los malos espíritus durante la ejecución del ritual, una ceremonia que algunos pueblos, como los Yámana de América del Sur, denominaban la danza de la muerte (Martínez Rossi, 2017).

La imagen registra un instante de la performance *Deliverance*, propuesta por Ron Athey y que tuvo lugar en el Instituto de Arte Contemporáneo (ICA) de Londres en 1995 (Sinclair, 1996). Si bien alguno de los retratados mira al espectador, la imagen expresa un estado de cierta indeterminación simbólica, de invisibilidad estructural del sujeto como parte de la fase *liminal* de los ritos de paso (Turner, citado por Martínez Rossi, 2017).

En la fotografía se puede apreciar una importante carga ritual que era muy recurrente en las acciones artísticas de aquella época, en especial en las ejecutadas por los primitivos modernos, como bien señala Anthony Shelton: «Performance art and Modern Primitivism share much in common, but spectacle, ritual and sexuality are consistently replete and recurring focuses throughout much of contemporary fetishism as well as art» (Sinclair, 1996:109).



Figura 8: *Xed Le Head*, ©Nicholas Sinclair.

Otras fotografías publicadas en el libro de Nicholas Sinclair y que representan al colectivo de primitivos modernos son las realizadas a Xed Le Head, aunque, en este caso, el cuerpo no aparece despojado de sus marcas corporales y los tatuajes exhiben la individualidad del retratado.

A pesar de que en dos imágenes su rostro está bloqueado por la máscara, en una tercera fotografía Xed Le Head revela su identidad y mira de frente al espectador.

En el retrato que exponemos los elementos de cuero diseñados por E. Garbs adquieren una simbología relevante asociada una vez más al fetichismo y al sadomasoquismo, sin embargo, al igual que en otras fotografías de Nicholas Sinclair, prevalece el carácter estético de todos los objetos que integran la composición, alejándolos de los estereotipos.

Retratos que en 1995 se enmarcaron bajo los parámetros del fetichismo y el primitivismo y que veinticinco años después se proyectan fuera de la marginalidad y de los tópicos para desvelar toda su fuerza expresiva.

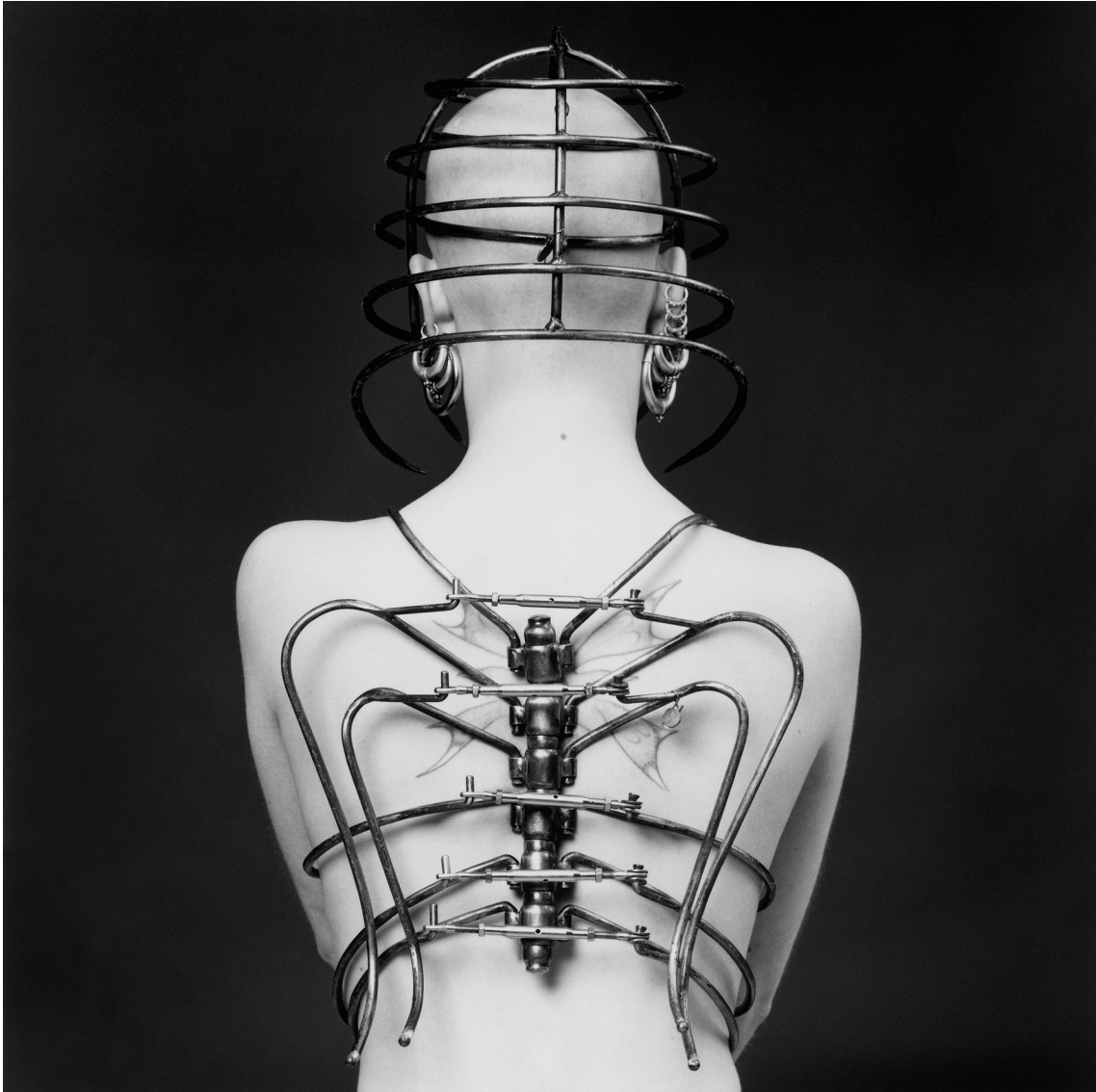


Figura 9: *Pally*, ©Nicholas Sinclair.

Nicholas Sinclair retrata a varias personas luciendo un profuso maquillaje (*Kate Birrel*) y llamativas decoraciones faciales (*Suzy y Fabian*) o portando ornamentos metálicos diseñados por diferentes creadores (*Fia Berggren, Enzo Junior y Polly*), que explotan el lenguaje visual del gótico. Especialmente en los retratos de Suzy, como señala Shelton en su texto, el vestuario reúne todos los componentes de la *femme fatale* (Sinclair, 1996:103).

Según afirma el fotógrafo, por aquellos años Polly era una de las modelos fetichista más fotografiadas de Londres, y por ello resultaba imprescindible su presencia en el libro. Al igual que en otros retratos, la decisión final sobre la creación de la imagen surge en el preciso instante del encuentro:

She was wearing a design by Anthony Gregory, what he described as medieval body armour. I assumed that I would photograph her from the front but when she turned round and I saw the design from the back I realised that this would make a much stronger, much more graphic image. It was as if the spine had been lifted out from under the skin and place on the surface of the skin. (Sommerburg, 2019, min. 18)

El objeto que rodea el cuerpo de Polly puede tener diversas acepciones. Por un lado, como el propio diseñador describe, simboliza una armadura al estilo medieval que actúa como instrumento defensivo. Por otro lado, sin embargo, la parte del objeto que cubre la espalda remite al corsé, que muy lejos de proteger el cuerpo femenino producía la compresión de los contornos corporales hasta el punto de provocar una excesiva deformación o, incluso, la muerte, además de encerrar otros significados: «aprisionando física y alegóricamente el cuerpo de las mujeres en una organización social de dominio masculino» (Martínez Rossi, 2017:412).

En el siglo XX el corsé se convirtió en signo de erotismo, una atribución que inunda la atmósfera de otra fotografía de Polly en la cual la modelo luce esta prenda fetiche que ciñe su cadera hasta medidas imposibles. En la fotografía que presentamos el ornamento de su espalda expresa suntuosidad y erotismo y actúa como una tercera capa de protección, ya que la piel protege al esqueleto y el tatuaje funciona a su vez como amuleto protector. Como afirma Sinclair (Sommerburg, 2019, min. 18), el objeto transforma el relieve del cuerpo y da la impresión de que la columna vertebral emerge a la superficie de la piel, pero además la superposición del corsé, cuyo diseño posee un similar visual con el tatuaje, produce un diálogo simbólico a través del cual la pequeña, bella y etérea mariposa se convierte, en palabras de Shelton, en un insecto grande y amenazante (Sinclair, 1996).



Figura 10: *Dicky Dick*, ©Nicholas Sinclair.

Entre las fotografías realizadas por Nicholas Sinclair encontramos diferentes grados de transformación corporal a través del tatuaje y el *piercing*, como se observa en los retratos *Ralph*, *Ron Athey*, *Mark*, *Xed Le Head*, *Steven Jasper*, *Julie Tolentino Wood* y *Scorpio*. Entre ellos, llama la atención por la profusión de *piercings* el retrato *Alexandre Lambrechts*, y en particular, la fotografía *Darryl Carlton*, con gran cantidad de símbolos religiosos como medallas y cruces –incluida la cruz gamada, símbolo del nazismo– colgando de su cuerpo. Pero indudablemente las fotografías de Dicky Dick, con el cuerpo completamente tatuado, atraen la mirada por su radicalidad y van más allá del límite de una imagen corporal aceptable socialmente; fronteras que se ven aún más magnificadas debido a la escenificación que las correas de cuero y la lanza, diseñadas por E. Garbs, proporcionan al sujeto retratado.

Cuando se publicaron las fotografías de Nicholas Sinclair en 1995, los textos hacían referencia a conceptos como *epidermal barbarism*, desarrollado por Barbara María Stafford, y *spatial depravity*, planteado por Jurgis Baltrusaitis, tal y como señala Mellor en su texto (Sinclair 1996:13-14), muy en consonancia con el etnocentrismo y la idea de *lo monstruoso* que han estado presentes en el imaginario occidental al referirse a este tipo de personas desde el siglo XVIII, cuando llegan los primeros sujetos tatuados provenientes de tierras lejanas y traídos a Londres por James Cook.

Dicky Dick es visto como un ser exótico, al igual que aquellas personas exhibidas en las ferias o circos a fines del siglo XIX y a principios del XX, sin embargo, a partir de 1990 el cuerpo completamente tatuado adquirió notoriedad y, pese a que seguía siendo considerado una rareza ante la mirada europea, se convirtió en un fenómeno comercial: «la persona tatuada autogestionó su propio cuerpo como un recurso de *marketing* empresarial» (Martínez Rossi, 2017:212).

Los sujetos que deciden transformar su cuerpo y editarlo una y otra vez hasta llegar al tatuaje integral utilizan la piel como superficie de poder para construir su propia identidad lejos de cualquier norma. En este sentido, a medida que el cuerpo se cubre de tatuajes, se produce una paulatina anulación del individuo en pos de una nueva identidad basada en el deseo «de resurrección y autoengendramiento» (Reisfeld, 2004:121); aunque, en palabras de Dicky Dick –según recoge Mellor–, marcar su cuerpo haya significado una agresión a sí mismo (Sinclair, 1996:11).

El cuerpo de Dicky Dick, excesivamente cubierto de tatuajes, confirma la diferencia entre «tener tatuajes» y «ser los tatuajes» planteada por la psicóloga Silvia Reisfeld (2004): la primera se refiere al hecho de que el sujeto tatuado es consciente de los condicionantes sociales del tatuaje; por el contrario, la segunda categoría indica que el grado de extensión de las marcas corporales denota un nivel de adicción hacia la imagen de tal magnitud que el sujeto y el tatuaje constituyen una entidad física y psíquica indisoluble.

Conclusión

Mientras redactaba esta reseña me pregunté qué sería de la vida de las personas retratadas por Nicholas Sinclair veinticinco años después.

A día de hoy, algunos de ellos han fallecido víctimas del sida o de otras circunstancias; otros continúan desarrollando su vida profesional o artística, como es el caso de Christine Bate-man, quien durante muchos años trabajó como estilista de Boy George y actualmente tiene una agencia en Londres que representa a artistas del maquillaje; Nicola Bowery administra el legado de Leigh Bowery; Ron Athey continúa realizando sus performances, aunque ahora en espacios de reconocido prestigio, al igual que Franko B, quien compagina su intensa actividad artística con sus clases en la universidad, en Italia; y Alex Binnie es tatuador profesional (Sinclair, comunicación personal, 1 junio 2020). El resto de las personas retratadas, probablemente, sigan prefiriendo el anonimato.

Sinclair relata cada fotografía como un encuentro con el otro, como un descubrimiento del ser más íntimo para cuestionar las formas corporales en las cuales cada uno debía encorsetar su identidad social. Al respecto Anthony Shelton afirma:

Fetish clubs cannot usually compete with the protected spaces of galleries and art centres but the people captured in Nicholas Sinclair's photographs consciously, expressively and intelligently use self-display to question the world they have been told slavishly and uncritically to accept. They have, with all Pandora's mischief and imagination, re-expressed their individual and social identity while transgressively playing against the work of accepted appearances and behavior. (Sinclair, 1996:109)

Esta reseña sobre el libro *The Chameleon Body: Photographs of Contemporary Fetishism*, publicado en 1996 como producto del trabajo fotográfico de Nicholas Sinclair, tiene la intención de poner en perspectiva la imagen de aquellas personas retratadas cuyas identidades corporales fueron cuestionadas en el pasado y que en la actualidad forman parte de la gran diversidad de individuos que editan su cuerpo y que manifiestan su cultura, su sexualidad e identidad abiertamente.

Las ideas asociadas al fetichismo, el género y la sexualidad han cambiado a lo largo de estos años y las visiones sobre el exotismo se mueven en un constante vaivén entre el contexto donde los acontecimientos tienen lugar y la distancia que la propia mirada establece a través del tiempo, puntos de vista que manifiestan una vez más, como afirmó Estrella de Diego (1998), que el concepto de lo exótico encierra siempre una noción de ida y vuelta.

Referencias

- Alfano Miglietti, F. (1999). *Rosso vivo. Mutazione, trasfigurazione e sangue nell'arte contemporanea* [Catálogo]. Roma: Electa.
- De Diego, E. (1998). *Quedarse sin lo exótico*. Madrid: Fundación César Manrique.
- Le Breton, D. (2002). *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*. París: Éditions Métailié.
- Martínez Oliva, J. (2005). *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia: Cendeac.
- Martínez Rossi, S. (2017). *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo* (2.ª ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Gauli, J. C. (2000). *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Reisfeld, S. (2004). *Tatuajes. Una mirada psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sinclair, N. (1996). *The Chameleon Body: Photographs of Contemporary Fetishism*. Londres: Lund Humphries Publishers.
- Sommerburg, M. (2019). *Nicholas Sinclair* [Película]. Berlín: MarsMedia TV. Recuperado de: <https://www.youtube.com/embed/ZI7Pjd9ulpc>.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Alfaguara.

WIM DELVOYE

Entrevista realizada por Sandra Martínez Rossi en junio de 2020

Interview conducted by Sandra Martínez Rossi. June, 2020

doi:10.30827/sobre.v6i0.15648

ABSTRACT: Wim Delvoye is a multidisciplinary artist who lives and works in Ghent (Belgium) and in Brighton (United Kingdom). His artistic projects focus on various issues of contemporary society and subliminal messages existing in advertising, political and religious discourses. His critical and parodic view of reality opens the debate not only on the eternal discussion about what is art and what is not, but also in relation to who determines this distinction. On this sense the artist is fascinated by crafts and popular culture. Immersed in this current context, the subject constructs a unique identity through editing his own body with tattoos, and assumes a personal anthropological and artistic discourse exhibiting their exclusive marks of differentiation.

In the mid-1990s Wim Delvoye began tattooing animals and quickly his works of tattooed dead chickens and living pigs crossed that tiny line between ethics and aesthetics. At the same time, they propose other ways of distribution, commercialization and exhibition, some because of being perishable and others for being live animals.

A little more than a decade later, the artist started the *Art Farm Project* in Beijing in which he continued using tattoos on pigs' skin. In 2006 Delvoye began one of his most controversial works tattooing the Tim Steiner's back. An anonymous person that from being tattooed by the artist became simultaneously an edited body and an artistic object (*Art Farm-Tim*, 2008).

Through this interview, *SOBRE N06* proposes to display all aspects that concern these projects and the particular circumstances regarding to their sale and exhibition.

KEYWORDS: Wim Delvoye, animal, body, tattoo, marketing, exhibition

RESUMEN: Wim Delvoye es un artista multidisciplinar que vive y trabaja entre Gante (Bélgica) y Brighton (Reino Unido). Sus proyectos artísticos se centran en aspectos diversos de la sociedad contemporánea, así como en los mensajes subliminales existentes en la publicidad y en los discursos políticos y religiosos. Su visión crítica y paródica de la realidad abre un debate que va más allá de la eterna discusión entre lo que es y lo que no es arte, ampliándolo hacia quién determina dicha dicotomía; en este sentido el artista muestra un especial interés por la artesanía y la cultura popular. En dicho contexto, el sujeto construye una identidad única a través de la edición de su propio cuerpo por medio de tatuajes y asume un personal discurso antropológico y artístico mostrando sus marcas exclusivas de diferenciación.

A mediados de los años 90, Wim Delvoye comenzó a tatuar animales y, rápidamente, sus trabajos de tatuaje sobre pollos muertos y cerdos vivos cruzaron la delgada línea entre la ética y la estética. Proponía nuevas maneras de distribución, comercialización y exhibición del arte, por el hecho de tratarse de elementos perecederos o, incluso, de animales vivos.

Algo más de una década después, el artista comentó el *Art Farm Project* en Pekín, en donde continuó su trabajo de tatuaje sobre pieles porcinas, y arrancó uno de sus trabajos más controvertidos, el tatuaje de la espalda de Tim Steiner, una persona anónima que a partir de este momento se convirtió en un cuerpo editado y en un objeto artístico (*Art Farm-Tim*, 2008).

En esta entrevista, *SOBRE N06* propone desarrollar aquellos aspectos que tienen que ver especialmente con dichos proyectos artísticos, así como las circunstancias concretas relativas a su exposición y venta.

PALABRAS CLAVES: Wim Delvoye, animal, cuerpo, tatuaje, marketing, exposición

[Sandra Martínez Rossi] First of all I would like to thank you for accepting conducting this interview. I would also like to present the journal we are making this interview for, just in case you don't know it. It is called *SOBRE, Artistic Practices and Politics of Editing*, it is a journal dedicated to reflect on the possibilities of editing. The present issue (number 6) will be focused on the topic *Edited Body*, trying to explore those projects in which the body is the main object of the artistic intervention. In relation to that, we are very interested in your works related to tattooing and how images and marks on the skin can create a new version of oneself, letting us being deciphered¹. Can you talk about the first project in which you tattooed chickens and pigs between 1994 and 1997? They have conceptual differences, the first with dealing with dead animals, and the second one having more complex problems related to feeding, domestication, sacrifice, etc. Why do you decide to use tattooing as an essential instrument of your artistic approach?

[Wim Delvoye] I think that many young people, mostly boys, at the age of sixteen, are fascinated with the idea of tattoo. I was. My father is a teacher and he took care that I would not get a tattoo because, well... I imagine my parents had some middle-class aspirations for their children, and having a tattoo doesn't fit into that picture. There is where my fascination started.

Then, a little later, in the nineties, I started to be fascinated about the iconography of tattoo. My main interest was the free use of images and the heavy symbols around. I grow up studying arts and I learnt that art deals with big themes. In cinema, in popular culture, in music, etc. art can deal with big themes like life, death, love, revenge, jealousy, religion, ideology, etc. But when I open my books or magazines in my studio, I see that contemporary art do not know how to deal with big themes. It is difficult to deal with big things and not becoming tasteless.

I am also very fascinated with the iconography, because it is a very universal language, socially speaking, amongst classes. Of course, tattoo is dealing with classes. Originally tattoos where done to students, prisoners, criminals, bikers... I little bit like the *wild side of life*. So, my interest is how the iconography of tattoo adapts to contemporary life and deals with big themes. It is done by people that maybe do not have a university degree, they may do not even know who Michelangelo or Raffaello were... They have their own visual culture, and I like that, I'd like to study that. Not as a passive archaeologist but as an active artist.

This is how I got to be interested in tattoos and its relation with class and social issues. As an artist, I depend on money from a small group of collectors. But a tattoo is financed by someone that may not be called collector but client. The engagement here is bigger. Let's say the guy makes 3,000\$/month, and the tattoo is 5,000\$. People in the world of art spends a lot of money, but it is different, they can sell it again. They don't have it on their bodies, and maybe it is not so much of their monthly income. I admire people on the tattoo world, because they do not have this notion of speculation.

And this also interests me. How to make art that do resist the market forces. This art cannot be sold. If you want to be a famous artist, it is better if you aligned with market forces. At that time (middle nineties) I was interested in objects that particularly fit for museums but not for markets.

[SMR] What was the reason you decide to use pigs for your work?

[WD] I had a very good friend, Gerardo Mosquera, he is from Cuba but lives in Madrid. When he was going out of Cuba in the nineties, travelling a lot, he told me a story about that Fidel Castro wanted to relax his anticapitalistic ideology, and one of his measurements to relax it was to allow people to have a pig. Gerardo was telling that most of the people in Cuba was surprised because although they didn't have a pig, they didn't know it was forbidden. They asked the reason why to buy a pig. Pigs are like primitive bank accounts. Capitalism is saving for later, and it is a very agricultural ideology. If you have maize you can eat it or save it. If you save it, you can plant it and you will have more maize. The more you save, the richer you are going to be, and the more you are going to eat... Pigs in agricultural times were equally a way to save money. Once you ate at home and you had leftovers, you would give it to the pig. Then winter came, the harvest was over, and instead of heating the stable you would kill the pig. You would attract your piggy bank.

Art is also a little bit like that. When people buy art, they say "later on, my children will be so happy that mamma bought an art piece for only 20,000 and now it's worth 500,000...". Art pieces are like piggy banks for rich people, while pigs are piggy banks for poor people. But they are kind of the same, they are savings for later.

[SMR] Thinking about indigenous people in South America, tattoos express a need to differentiate themselves from Gods, and also means a clear distinction between human rationality and animal irrationality. Regarding to this project, could the signing of the animals that you executed by tattoos be interpreted as a process of humanization? and, at the same time, an instrument of artistic objectivation?

[WD] There is a long tradition of doing things with animals. In Chinese tradition they painted on turtles. They didn't do anything harmful to the turtles. I like placing human pretensions, dreams, aspirations, ambitions (that are very visible on tattoos), on something that no one cares about it. That is what I really like about this idea.

Maybe if you tattoo "Jesus" in your arm, it is because you do love Jesus, you think Jesus is a lovely man, you believe in Jesus, etc. But if you put this tattoo in another context, on a pig for example, the pig doesn't know anything about Jesus. The pig doesn't even know that it is tattooed. It is not going to go to Paradise, to the house of Jesus. Pigs don't care about Jesus, about Elvis, about Greta Thumberg, about Hitler, about nothing...

These tattoos represent all aspects of life: love, relationships, important events in lifetime. It is like Facebook. Facebook users think the world should know about them. You eat anything and you post it on Facebook, because you think it is important for everyone to know. It is kind of immodesty. Most of the tattoos I do are the most famous tattoos, the most

¹ For more information, see the artist web page: <https://wimdelvoye.be>



Figuras 1, 2 y 3: ©Wim Delvoye, Belgium, Tim, 2006-current, tattooed skin, lifesize.

Figura 4: © Wim Delvoye, Belgium. Art Farm China, 2003 – 2010, live tattooed pigs, Beijing (China)

used ones. But the whole composition is already a conflict. For example, I place a straight tattoo together a homosexual tattoo. I make sure to contradict each other by putting them on the same pig.

Sometimes I like to have a pig representing something that I cannot represent. It is the same as when you are making a movie and you are writing about a killer. You are not a killer, you write about it and you can be fascinated by people who kills. So, here, pigs allow me to be as a writer, they allow me to be a third person.

Or for example I can have a pig with an extreme-right tattoo. It is interesting. Anything you do on a pig is going to be funny. I can put it on a pig, and no questions will be asked. It is understood that I do not necessarily feel it if I tattoo it on a pig. I am allowed to do more things. I am allowed to more promiscuity. More promiscuity than if I would have painted it on canvas. If I paint, let's say, Franco on canvas, I would receive a call from you asking me: "Wim, why did you do Franco, can you explain it to me?". And I would say "I am just trying to be funny". You would probably tell me "this is not a very good reason, you have to know why you do this kind of things". But when you are tattooing, you can use the big iconography and promiscuity that you get from the tattoo world. It is kind of a postmodern situation, that goes beyond ideology, beyond truth. People use all kind of themes that are important for them in that moment, and it will be forever on their bodies.

[SMR] So, when you tattoo on pigs you change the symbolism of the images, you are giving the pigs another meaning, maybe dignifying an animal.

[WD] If you tattoo Elvis Presley on a pig you are making Elvis Presley look meaningless. All our wishes and dreams can become meaningless. And if you tattoo Elvis on a pig, you are also changing the pig. The pig is getting a human personality, like in a fairy tale, like an animal that knows how to speak. In most of the old stories, animals were speaking. So, you have this strange communication between human and pigs. But they won't even notice they are tattooed, even if they look into a mirror. So, it is also about modesty, because some of these tattoos are pretentious. You want to show who you are, or who you are ideologically, how dangerous, how aggressive you are. Whatever you want to show off, you do it with tattoos, it is very tribal. They are like medals and they can become a little ridiculous.

[SMR] I know this project had a lot of controversy in Belgium, and you had to move it to China. What were the reasons? I know you received some critics from animals' rights organizations, was it the reason?

[WD] No, this is not right. In 1997 I showed my work with pigs in Antwerp and it was very successful, nobody cared about animal rights at this moment. I became a little big famous at this time for that. I was only known previously between peers, specialists. But I became just half as famous as the pigs. People loved the pigs. This is very typical in Belgium, here we are not as concerned as in Australia or Germany or other countries. We are a bit like Spanish people, we are always a bit late in these topics.

I went to China because I wanted to do something there. I believed on China's future. I like to go to countries that are on the rise up. I went to Indonesia before. I was planning on continuing the project *Cloaca*². I wanted to do several more machines (that I did later on), and when I arrived in China in 2002 I thought: "let's see if I can make a Chinese *Cloaca*". I had made nearly three of them in Belgium, let's make the number 4 in China. But it wasn't possible. At that time Chinese people had no technological advantages to do it there. It would have been very difficult and it would have had some misunderstandings. Now they have, but then there was not the level that I have had in Belgium.

I preferred to center on agricultural things. The pigs project was done only five years ago. I only tattooed five or six pigs. If you want to put the pigs to sleep you have to have an advantage in skills. You need two veterinary doctors, that make them sleep, for tattooing. After that, you have to let them rest to recuperate at least two weeks because it is like an operation to them. So, with that schedule I need to have at least ten pigs, five per week, working with one pig in the mornings and another one in the afternoons. But we had to stop it because tattooing is a very hard work. It is a handwork, it should be better paid. But anyway... we didn't have any problems with animals' rights. We were very careful with sanitation security.

[SMR] Ok, I read something about it but thank you for the explanation.

[WD] If you google me you will find strange things, like I went to China just to tattoo pigs. But this is not true. I wanted to continue *Cloaca* but I couldn't. *Cloaca* is my favorite project, because I do not make anybody angry. I am not making fun of anybody, because everybody shits, it is so universal. But with pigs is the opposite. Anything you tattoo is not universal, it is differentiation, it is making a difference between you and me. But as I said, we were very careful. My pigs were safe, they were not killed, some of them have had a long life. Now people are very sensitive, and so I was. I took it into account and I made sure everything was ok. Now things in social media, in Instagram, are strange. Let's say someone is called "mickeymouse" in Instagram, and he says: "Wow, I hate this guy who is tattooing pigs, he is a bad person...". You can't take this people seriously. They don't know anything. They don't know, for example, that I am a vegetarian for most of my life, that I grow animals, that I have 18Has. of land with special animals... I do a lot for animals. And this people, that maybe eat hamburgers every day, were very offended. And, they were offended because of an industrial product. We cannot forget that pigs are living animals, but the shape, the color, etc. have been created by human selection. During many years we have been selecting pigs with a disease that make them get fatter quick, pigs that don't break their legs. With this weight, sometimes we have to kill them because they brake their legs. Pigs are full of genetic problems because of this selection. We, as a society, just want them to be fat, we don't care about anything else.

—

² Wim Delvoye developed his *Cloaca* project between 2000 and 2006. The artist created a machine that performs the human digestive process, which is necessary to "feed" twice a day so that it can expel the excrement.



Figura 5: © Wim Delvoye, Belgium. *Art Farm China*, 2003-2010, live tattooed pigs, Beijing (China).

[SMR] How the public reacted to this project, and how did the art market receive these new places of exhibition? You exhibited the tattooed pigs in pens, exploring new ways of distribution, exhibition, edition of this art practices.

[WD] Pigs living in a farm is the best artwork. If you go there now, and ask about the crazy white man that was there some years ago tattooing pigs, they would say that they didn't really understand what happened. They didn't understand that I was telling a story about China, like a documentary. In fact, there is a very good documentary by Ben Lewis³. I tattooed Ben Lewis with the same tattoo that a pig that was next to him. Human and animals are all the same for us. There was a Chinese lady, miss Wong tattooing a pig while I was tattooing Ben. We were both tattooing Micky Mickey Mouse on a cross with Minnie crying. It's beautiful... You have all themes there: Disney, capitalism, consumerism... Then you have Jesus, religion, monotheism, popular culture, human, animals and art. But art that refuses to be art.

Image that Leonardo is alive and you invite him to come to Beijing to tattoo a pig. And he would say "Ok, I have an image of a beautiful woman, Mona Lisa, I would like to tattoo it". And we would let the pigs sleep, and help him mixing (...), mixing the ink with him, etc. Let's say you come another day to visit the farm, while Leonardo is busy, and you see the pig with the tattoo by Leonardo. You are not seeing an artwork, you are just seeing a pig. The image is beautiful, it is a masterpiece, but it is lost because it is done on a pig. The first thing a pig is, is a pig, even if Leonardo have tattooed it.

It is very beautiful that the activity of art is not having any result on art, except in very indirectly way. It is also funny because I didn't sell it to a collector. I sold them alive to foster parents. And the collector didn't get the art piece. He paid me but he didn't get the piece. Why not? I was not going to kill them!! They had to wait for three years and, in return, his art piece would be much larger. And also, in return, pigs lived their lives until they died, and they had a long life.

We are also making here a very funny comparison between foster parents and collectors. And by extension with investors. Collectors don't want to be called investors, but you know, when you are buying art you are expecting a future gain. None investor would like to buy an animal which is alive, which lives on the other part of the world, which has to be fed, etc. So, we are also criticizing some attitudes we are having these days. It is funny because I am not talking here about a future gain in euros, or in dollars, but in kilos... and that is hilarious. This is a metaphor. When I tattoo the pig is small so I can put it on a table. But later it grows, it gets to 250 kg, and the tattoo grows. It is beautiful how nature makes this art piece grow. It is like Dolly, my biggest inspiration. When I did this, I was so in admiration with these scientists that were making these new questions about life, who were playing God, who were also asking questions about human identity as well. During the nineties, the big fashion was asking questions about your identity. I am Belgian, lesbian, Hispanic, Black American, etc. We are all fragmented, and we have the right to be fragmented. We are not anymore behind the same flag.

³ Ben Lewis is an interdisciplinary cultural historian. He is an award-winning documentary filmmaker. See: <https://benlewisprojects.com>
He made a series of documentaries called Art Safari and in serie #2 (2005-2006) there is a video about Wim Delvoye's Cloaca Project. In this documentary Ben tests his shit against the shit produced by Wim Delvoye's machine. See: <https://www.youtube.com/watch?v=5vcmlUqN-rg>

[SMR] I wonder if you have organized this project in different stages, including the final dissection of those pigs, these tattooed skins that you referred to, to be sold as collection objects. Or maybe it was a consequence when the pigs died and you decide to take their skin off.

[WD] What I wanted was to sell the pigs when they were small, and let them be seen through a webcam. How they become bigger and older, and how the investment keeps growing. Then, when the pig dies we stuff the pig and that's it. We would put the skin on a wall.

But later on, the skin was on the wall and I decided to get it stretched on a canvas. And now it is trying to compete with traditional art. I wanted to have it on a stretcher and make the reference to Renaissance art, or painting in general. When I was able to have an entire skin without holes, I was able to do a taxidermy. To do it with the whole skin is very hard, this is not a good skin to prepare. But if I am able to do a taxidermy job then I would prefer the pig to be three dimensional and have it stuffed. Sometimes it depends on the tattoo, if it is small, I prefer it to be on a stretcher, because you can see the details of the skin and the hair.

Here I was making small art piece and let it grow. I found it very beautiful. It is bioengineering, it is bioethics, that's 21st century, finding genetic sequences, finding vaccines for coronavirus, everything we are doing now it is coming from Dolly.

[SMR] In western society we are discussing on the dissection of a skin, it has been always something controversial. When you presented it, did you have any criticism on that?

[WD] It was a logical sequence. In my earlier works I was dealing with skin, but skin had a different meaning. For example, I was painting on skin of Delft porcelain. I did it for a while. It is kind of oxymoron objects. There are many oxymorons in art. For example, you have a big museum that is showing art from the European history, and all of a sudden you have these pigs in there. The pig is not a noble animal, it is not a powerful animal, it is not very respectful. If you have a horse, a lion, people will respect you, but not with a pig. So, I am not putting a horse or a lion in the museum, I am putting a pig, the most proletarian animal in the world. I couldn't think on any animal more proletarian than a pig.

And with tattoos is the same, if Leonardo would put a Mona Lisa on a pig it won't be called fine arts. So, there are a lot of issues on context, on class, on value, what really art is, and what it means. But tattoo is a maybe the oldest artform. Thousands of years ago we were painting our bodies, doing something on our bodies. Before making pots, we were painting bodies. Before thinking on painting on a rock we were painting on a body.

[SMR] The following project within *Art Farm Project* was presented in 2006, it was called *Tattoo Shop*. You started then tattooing Tim Steiner's back. I would like you to comment on the objectives of *Tattoo Shop*, and the impact of this project.

[WD] I had trouble showing pigs anywhere, I had two pigs in Antwerp, I brought them to France, Milano, Siccard in Holland,



Figura 6: ©Wim Delvoye, Belgium. Untitled (Osama), 2002-2003, tattooed & tanned pigskin, 125 x 96 cm, collection MONA Tasmania.

every time the same pigs. But every time, the director of the museum wondered about the paperwork needed to be done to have them. I was very complicated. It is not so simple to just bring a pig from one country to another. I was interested as an artist in dealing with reality, and in these cases, the curator had to deal with real things, with things normal people deal with. And I liked it.

But after a few tries of getting the pigs in various places (for example into the center of Milano it was amazing) it became a little boring. And I thought: "maybe it is easy if I tattoo a human being. It will be easy to transport it". I had an art fair in Shanghai, I had already tattooed Tim, and the pigs were not allowed to go from Beijing to Shanghai, so we called Tim. Tim was also accidental. I was in Switzerland in an art gallery in Zurich, and I was asked for a project for group show. Eduard Mook, that is a big gallery, so I was a little worried. At that time, I was thinking on opening a tattoo shop in Zurich. It is not much, what is a tattoo shop? A table, a lamp, a chair and a tattoo machine, anybody can open it. But it is only real when you tattoo. So, I decided let's tattoo a person in Zurich. We met Tim then and I started to tattoo him. I have a secret idea from the very beginning: let's auction him! What is this people doing that pay millions for that shit? What do you see in these auctions? Monochrome canvas, canvas with just some strokes on it, a photograph that is a reproduction, maybe someone who is letting the paint drop off the pot, maybe another person printing his ass on a canvas... Let's make fun of art and let's have a human being doing the catwalk at Sotheby's or at Christie's. The owner of the gallery was Simon De Pury, he was also the owner of Phillips, an auction company. It is a little bit as if I were a student, the view of a student. Simon said: "ok, let's show him in the gallery. But I have to sell him first because I cannot put in auction if he hasn't been previously validated by the market, so he has to be bought by one of our collectors". The gallery sold Tim two years later in the summer of 2008.

Tim became famous not because of the tattoo, but because he was sold. The tattoo is less important than the idea of selling a living person. Tim and I are friends, that has nothing to do with slavery or anything like that. We are approaching a few issues that are taboo, and most of them are taboo for a very good reason. It is linked with the art world. It is as if I were a pimp and Tim was a prostitute, but, it is not always like that in the art world? That is making transparent something that is already there. A very crude comparison.

There is this guy from Munich, Rik (Rik Reinking the buyer), who is very lucky. He is a nice man, he understands the project. You can also see that the market in contemporary art world is about complicity. If you are buying a car, you are not complicit with the salesman. If you buy a Toyota you are not supporting this company, you just liked the car. In art world things do not happen like that. Maurizio Cattelan, Marcel Duchamp, etc., radical art needs complicity from the buyer, and the buyer has a special price because he knows he is the one validating the art piece. So, it was more important Rik buying Tim, than me tattooing Tim. People was fascinated with that, in newspaper it got a lot of attention. I am surprised because intelligent people, I mean cultured people with a PhD and so on, were fascinated with this human transaction.

There was a huge queue for an exhibition of Picasso and Matisse in the Grand Palais of Paris. Why were this people queuing for this exhibition? Do they see Picasso as a great artist? No, they waited for hours because Picasso is expensive, rich people buy

Picasso. Poor people pay 20 € and queue for hours to see in a museum what rich people buy for themselves. They probably won't be able to see the quality of his works if rich people wouldn't have been buying Picassos since a long time ago. It is like Ferrari. It is expensive, it is about status.

But I am not an economist, I am interested in these situations, researching on them and making interesting images of it. I love doing things without knowing 100% why am I doing this, and how would the outcome be. Everything is not in my hand. The script is not even in my hands. Maybe the police come and they tell me to go to jail for tattooing pigs. You don't know, when you are doing something like this, the whole idea is doing an art piece and the rest is the result of it. Tattooing Tim and selling Tim was the best. But then when Tim will die, we will see how to preserve it.

The best is when Tim is alive. The best is when the pigs were alive. The best is when we told collectors that they cannot be collectors but foster parents.

[SMR] Signing a tattoo is not usual, but in art world the signature is essential. In tattoo world the signature that identifies each tattoo artist is the style of the design and the artistic quality of the execution. In relation to Tim's back, do you think your signature gives Tim's back this status of art work? You worked together with a tattoo artist, why is it only your signature the one that appears in his back and not both signatures?

[WD] That started from the very beginning as conceptual art. So, I looked for good tattoo artists willing to help me, they had to have time to help me in this project. So, this art work was basically conceptual art.

But latter I was more interested in the artisan aspects of doing so. I was always interested in the iconography of tattoo world. People became more aware of tattoos. People from all classes, that have not ever seen a tattoo, or a tattoo shop, could see it now. The world is aware of the tattoo crafts, and over the time people became more interested in the artisan aspects of it.

This is not that I am an artistic tattooist and the other aren't. No. I admire many tattooists and I think they are great artists. I don't believe in the differentiation of artist and artisan. A tattooist, a wood carver, a painter, a ceramist, an architect or whatever, they are all craftsmen. In most of my works you can see the fascination for crafts, often even if it is conceptual and ironic. I started to be competitive, to see tattoos from others, trying to make them better. I am very aware of what is happening in the tattoo world. Maybe someday they will put me in jail and I will have a job: I will tattoo all prisoners!

[SMR] I think your work meant also a better appreciation of tattoo within artworld. Because it is considered as handcrafts and not as art. Do you agree with that?

[WD] Yes, tattoos are things you can see in prisoners and not in aristocratic people, for example. Although during the nineteenth century it was a little different. Some English aristocrats travelled to Japan and got themselves tattooed, what made tattooing famous in the nineteenth century. From twentieth century on, tattoo is mostly associate with a low life, or at least with people who hasn't have a safe life. And



Figura 7: ©Wim Delvoye, Belgium. *Tim*, 2006-current, tattooed skin, lifesize.

people in this social class is more aware of death. Every tattoo here is a testimony to death, because you are doing something permanent on a support which is not permanent. That is also something beautiful about tattoo and art, and why are they related to each other. People buy art not to eat it, not for having it during two days or two weeks. They buy it to keep it for later. To invest, as a piggy bank. People remember exactly when they bought an art piece. Just the same as when they got a tattoo.

But the body is not so permanent as a canvas, the body is not as eternal as marble, so you have a big problem here. You have something forever on something that won't last forever. This also explains why so many people get a skull or a heart tattooed. Even other body organs that means life and death. Unconsciously people know that it is about death. Imagine that someone with many tattoos dies. There will be more tattoos, because his friends would make a tattoo to remember it. Many tattoos are made to remember someone's death. People who are more sensitive with dead are more interested in tattoos. I decided to use this art form that is always in dispute with eternity. Tim is going to die sometime, and my pigs are already dead.

[SMR] You said that you have lost total control of this project. You do not know exactly when Tim will die, or in which circumstances. Regarding to this, I think one of the aspects that has created a bigger debate is everything related to the contract. The contract that you, Tim and Rik signed. There were many conditions in the contract in

order to manage how Tim would be exhibit, or what would happen if Tim would die in an accident, for example. Was the collector interested in all these terms?

[WD] The project of tattooing Tim has inspired a Tunisian film maker a few years ago. She contacted me and said "look, my scenario is completely inspired in your work". She created a love story on it, and made it more political. It was a refugee from Syria, and the tattoo artist tattooed a visa on his back, so that the Syrian refugee could go to Belgium. I wasn't sure about the film, I told them to change my name. They asked me if I wanted to play the artist, and I thought maybe it was too much. At the end the insurance agents came, and they asked me how could we sold a human being legally. You cannot sell human beings, and neither can you sell part of human beings, organs, etc. Selling Tim was a legal challenge. The tattooist, including me, were not the greatest artists of the story. The greatest artists were the lawyers who made it possible. To sell him legally from Switzerland to Germany? There were many jurisdictions. *Chapeau!* Tim got sold officially, with a money transaction, that was so much difficult than tattooing a human body. They are like artisans, for me they are like Picassos in their field. We had German lawyers and Swiss lawyers that were interchanging emails to make it possible. These emails are very interesting, they are like part of the project. I cannot tell where the art work is here. Is it in the pig's skins, in the farm, in my tattoo artist tattooing pigs, in selling Tim, in having Tim exhibited? I don't know. The tattoo is not so much important, it is quite accidental. Tim said "don't tattoo "Sylvie" on my back. My girlfriend is



126 Figura 8: ©Wim Delvoye, Belgium.Tim, 2006-current, tattooed skin, lifesize.

called Stephanie". "Ok, let's tattoo Stephanie", I said. And he replied "no, I don't want to have any girl on my back, I don't know if I will be my whole life with her". So, we didn't do it. Pigs weren't complaining. Tim was. So, I experience that I was only 90% free artist that day. He didn't like "Sylvie" and changed it. You cannot do whatever you want in someone's body. It is like a hair dresser, tattooing is a little like hairdressing. You are able to do many things, but you have to deal with your "canvas". You can talk to "it". And this is much more interesting than painting.

Every line you put is a wound. You are giving pain. So, you have to think on every single line. Every line will be pain. Every dot means pain. Every line should be important. If I want to do a name here, it shouldn't be just "Sylvie" when you don't know any Sylvie, because it is painful. You have to be sure, it is a bit like a sacrifice, showing your convictions. Painting on a canvas is kind of a therapeutic masturbation, most of it. As soon as the paint dries you can paint again. You don't have to think so much. But when you do a tattoo you have to think because everything will be there forever, and it is going to cause pain.

[SMR] Is Tim thinking that when he will die his skin will be taken off? Will it be possible to do? Even legally?

[WD] Yes, it is easy. We will use a product, "Trichloroethylene", then we will cut under his arms, and inside of his legs and we will get the skin off easily. We will clean it, and we will have to be very careful because human skin is not as strong

as pig skin. And legally? Nobody knows... Police called me once to ask me if it was legal. There was an auction in Paris, and there was a tattooed penis from a criminal for sale. The owner of the auction company didn't know what to do, he called the police and the police called me. They asked me: "Mr. Delvoye can you explain me legally how do you transport a human organism?" So..., it is very interesting because nobody really knows how do this work.

[SMR] I imagine this is why it is such a controversial project. And it depends also in the context in which the exhibition is held. For example, Tim has been exhibited in the Louvre or in pens with pigs. In some museums he has been presented beyond a line, that separates him from the public, like an exotic object we have to watch from the distance. Hundreds of years ago tattooed people were exhibited within circus and other spaces.

[WD] Since 16th century we have been fascinated with tattoos, since the beginning of colonization. There were books published on this topic, that were a scandal during late 16th century. It was on fashion to discuss on the tattoos of the "wild people" as they were called by the white people. Missioners and priests were trying to stop the practice of tattooing. They didn't think it was very Christian to tattoo yourself, but neither it is for Jews or Muslims. Historically, monotheists religions oppose to tattoo. Tattoo is tribal, that is one of the reasons why so many young people are insistent on getting a tattoo, even small tattoos on their ankles, on their

knees. This is because we are more and more falling back into tribalism, even more than what we think.

[SMR] The impact of Tim been exhibited has been different according to the country of the exhibition, as you have said depending on the culture, tattoos have different reception. I do not know if Tim has been exhibited in Asiatic countries.

[WD] There is an artist (I think he is from Spain) who is working on tattoos. But his work is really dealing with exploitation. He paid twenty prostitutes to get a line tattooed on their backs. Just a line. He was wondering how far could he go with human beings just by paying them.

[SMR] Yes, his name is Santiago Sierra.

[WD] Sure, he is a very interesting man, a very radical artist. I met him once.

He paid druggists or prostitutes maybe 100 €, and because they are so desperate they say ok, ok to whatever. So, it is about exploitation. He makes comments on our society. Activities become the content of the exhibition, the art piece becomes a political message. My work with Tim is different. Tim is white, he is from Zurich, he is not poor (in fact his surname is Steiner, which sounds very rich...), he is also good looking. It is completely another story.

[SMR] But do you think Tim's back is also a political art work.

[WD] Yes, but less journalistic. I think Santiago is not exactly a visual artist. He mixes strong proposes with great poetic moments, he is not a guy that makes beautiful objects. But in all my projects I am interested in creating visual objects, at the end. I need something tangible and visual. Because we are in visual arts.

Other great projects, like Santiago's, are conceived to deal, for example, with a documentary movie. If you just look at the art piece you cannot understand what this is. You will always need someone next to the art piece to explain it (for example the photograph of the prostitutes with the line in their backs). Some of them can be understood now, but in fifty years maybe there is not so much immigration and, for example, everyone in Mexico is very rich. I mean, journalistic art is going to have a hard time in the future. Every art piece will lose its meaning overtime, it will become more mysterious or visually intriguing... I am not sure.

There are some other artists working with tattoos. I remember scottish artist who tattoos "trust me" on peoples' arms⁴ and another one who draws tattoos on fashion pictures. He draws on images from models published in fashion magazines.⁵

The thing that they all have in common is the fascination for popular culture and for the range of imaginary coming out

of that. The freedom you have doing it, the promiscuity. It is also a way of expression for so many people, people which maybe are not so smart... So, it is fascinating to see what is important for them in their lives.

[SMR] In another interview, related to the exhibition you had in the Phi Foundation, you commented that it would be more interesting to have a conversation on art with someone that spends a big part of his/her monthly salary in getting a tattoo, than with someone that spends it on buying or selling art to make a profit with it. Why do you think so?

[WD] Tattooists live in another world. I showed pictures of my work to them and some of them came to the opening. Their looks, their hairstyles, everything is different. And I love it. I love the contrasts of these different worlds. Tattooists are happy with their world, they don't like ours. At the opening I was with a bunch of them, and there were more art pieces in other rooms. So, I talked to Jonathan, about an art piece there. And he didn't like it. Jackson Pollock? Andy Warhol? They didn't like it. Then, I showed Velázquez, and he said: "No, that is very good". We both agreed on something: Velázquez, but nobody really likes Pollock in contemporary popular culture.

It is like in art school. If you gather 20 contemporary artists you will just have 2 of them that really can draw. Even a perfect freehand circle with free hands. Most people who are successful in New York today don't know how to draw. Basquiat didn't know how to draw... Do you really think that a tattoo artist would like this kind of art? No! They don't like these artists, they think it is not beautiful, that their art is not skillful. They don't have any admiration for them.

It is a completely different world. They don't complain for not being in the art world. I like the mix, I listen to them. It is the same with people in the world of comic books. They all know how to draw, perfectly, but most of them are not interested in contemporary art. And they do not complain for not being in the art world. Tattooists, comic artists, etc., they have their own organizations, magazines, exhibitions, conventions, etc. Most of them think that the world of contemporary art is a very pretentious world with very boring art. So, they are not interested at all in being recognized by the art world. Young people are not so interested in going to a museum. I asked some guards at the museum. One of them who has been working there for twenty years told me he didn't like contemporary art. I asked: "you don't like my work either?". He told me: "No, your work is different. I like yours". "Why?" I asked. "Because It is very difficult to do, not everybody can do it". I think it is a very proletarian idea of art... Tato artists' judgments are very important to me.

[SMR] I think that your work is dignifying tattoo art. It is placing it inside museums, art centers, etc. Tattoos used to be exhibited in anthropological or ethnographical museums. But here it is different.

[WM] Yes, probably. It goes along with the people's freedom that we have nowadays. Something that historically was never like that. Now, everybody has an opinion, people behave and dress the way they want, they choose to live the way they want to live. That has never been seen in History before. We are so diverse. Getting a tattoo is a way of making yourself

⁴ Douglas Gordon. *Trust me* (1997).

⁵ Wim Delvoye refers here to Daniele Buetti and his photographic series *Good Fellows* (1996-2000). The artist marks the skin of models on images taken from fashion magazines. These interventions simulate scarifications on the skin and in some examples the tattoo represents the designer's name as a property mark.

diverse, it makes you belong to a club, to a group, but it also makes you different from any other people.

[SMR] That is the reason why we find this topic so interesting for our journal. A tattoo is a way of editing a body. Each person edits his/her body as he/she wants.

[WD] I am always astonished about how little the art world is interested in other worlds. You would think that they would be in a constant need for inspiration, for great ideas. Great ideas are made like children in fairy tales. For example, they are made by a *cinderella* and a prince (not a prince and a princess), or by a poor shepherd and a princess. So good ideas come like that, if you are not interested in anything else than art, how can you have a good idea for art? I see very few people in art world interested in other things and vice versa. I am like a tourist when I am with tattooists. I pretend to be one of them, I am with them but I can always scape. It is like a tribe, there is the art tribe, the tattoo tribe, or the bitcoin tribe..., there are lots of tribes. Each one is just interested in their own stuff. Most people are not reading newspaper anymore. Previously, everybody read the same newspapers. Now, you have newsletters. I read many of them. You have newsletters on tattoos, on art, on everything. Let's read newsletters from other groups! Let's try to understand what bitcoin means! Try to understand, I don't know, about horses! About how this world works, how to sell a horse, how to feed it, etc. Then you will get ideas.

People say I am very creative. I don't think so, I am interested in many things. Maybe I do so many things because I am not very sure about my own ideas. If you are not doubting, and most artist do not, you will be doing the same thing the whole time. It's like religion, they think: "This is art, I believe in this" and they go and on. I am doubting. So first I did "Cloaca", then I worked with pigs, then I changed again. Completely different things because I am not sure. Doubting is what makes beautiful doing what I do. I prefer not knowing what will happen, if I do this what will happen?

[SMR] My last question is about your agnostic vision of art, that you have just referred to. Could you tell us a little bit more about it?

[WD] Yes, I don't see art as something that is disconnected from reality, detached from the real world, something that is in a pedestal... Art is around us, just like spoons or knives are. I love art but I am not into believing in it. Why would you believe in art? It is too much. Please do not believe in art!! Just like it or not. I don't think art should be defended. When I was young, there was a whole generation who always wanted to convince people about art. Like if they were missionaries. So working people would have the chance to come and contact with high culture in museums. This is what politicians do, they want to open a museum in Valencia, or where ever, to put the city in the art map, and so people will be enlightened by art. But this is completely idiotic. People is busy with their own things: music, tattoos, videogames (*Fornite* is great! by the way), and they don't really care about what the bourgeoisie says. What time does a museum open, at ten? what time does it close, at six? When normal people are not working, museums are closed. But you can go to the movies at ten in the evening, or even later. Popular culture pleases people

much more than art does. You have to be a rich person to really know about art.

There are people still making a separation between high and low art. But who are they to say that tattoo is not art? Why would it be? Because of the price? Because of the social background of the consumer? So, to keep it simple I often say that art is what people collect. So, apart from a few exceptions, people do not collect tattooing, you cannot collect it, buy it and sell it during generations, like it has been done with paintings for centuries.

[SMR] Thank you very much, Wim, for your time. You have been very kind with us, and your answers have been really interesting.

[WM] Thanks to you.

IDENTIFICATION FAILED: CUERPOS NO NORMATIVOS RENDERIZADOS CON CÓDIGOS BINARIOS

VenidaDevenida

venidadevenida.com

doi:10.30827/sobre.v6i0.15285

IDENTIFICATION FAILED: NON-NORMATIVE BODIES RENDERED WITH BINARY CODES

ABSTRACT: Like borders between countries, borders between sexes, genders, races and ethnicities are controlled and administrated by medical, legal and technological keepers. Identities outside the norm challenge regulatory parameters causing errors in the system, these bodies remain on the border and understand it as a space of possibilities, without belonging completely to any of the socially established categories. This research took part of the workshop and exhibition «A Fine Line: Scenarios for Bordering Conditions» (2017-2018) during the I Basque Country International Architecture Biennial, in San Sebastian.

KEYWORDS: identity, categories, control, technology, border

RESUMEN: Al igual que las fronteras entre países, las fronteras entre sexos, géneros, razas y etnias están controladas y administradas por guardianes médicos, legales y tecnológicos. Las identidades fuera de la norma desafían los parámetros regulatorios que causan errores en el sistema. Estos organismos permanecen en la frontera y la entienden como un espacio de posibilidades, sin pertenecer completamente a ninguna de las categorías socialmente establecidas. Esta investigación formó parte del taller y la exposición «A Fine Line: Scenarios for Bordering Conditions» (2017-2018) durante la I Bienal Internacional de Arquitectura de Euskadi, en San Sebastián.

PALABRAS CLAVE: identidad, categorías, control, tecnología, frontera



En la era de la vigilancia global y otras vías de reconocimiento y control aparece una nueva forma de entender la frontera. Los sistemas de identificación establecen límites que excluyen o no reconocen a todas aquellas identidades que quedan fuera de esa estandarización. Este texto es un acercamiento a las barreras de la identificación y categorización, una reflexión sobre las tecnologías que analizan el cuerpo con la intención de identificar sujetos y las implicaciones que esto puede llegar a tener sobre ellos.

En 1879, Alphonse Bertillon, un criminólogo y antropólogo francés, afirmó que «cada medida revela lentamente el funcionamiento del criminal. La observación cuidadosa y la paciencia revelarán la verdad» (*Visible Proofs*, 2006-2008) (traducción de VenidaDevenida). Bertillon creía que cada sujeto tenía una combinación única de medidas de partes del cuerpo, y que comparar estas medidas podría usarse para distinguirlos entre sí. Creó un sistema que combinaba antropometría y fotografía para clasificar y crear perfiles criminales. Para obtener información estandarizada, clasificó la obtención de datos en 6 categorías: (1) longitud y amplitud de la cabeza; (2) longitud del dedo medio; (3) color de ojos; (4) longitud del codo; (5) longitud del pie izquierdo; (6) forma de las orejas. El sistema se usó durante unos 30 años antes de que las huellas dactilares se convirtieran en el método de identificación predominante. Sin embargo, todavía se utilizan las fotos de ficha policial o *mugshots*.

El sistema Bertillon fue un proceso de identificación analógico temprano y, probablemente, el precursor de lo que hoy conocemos como biometría. La huella digital, el reconocimiento facial y el escaneo del iris son parte de la información capturada por esta tecnología. Sin embargo, lo que en el siglo XIX era un experimento para combatir el crimen, ahora es una tecnología de vigilancia que se extiende de forma omnipresente, desde los sistemas legales de identificación a nuestros dispositivos cotidianos de trabajo y comunicación. Para proporcionar información fiable que demuestre que *somos quienes decimos ser*, la biometría está en casi todas partes. Por ejemplo, los nuevos Mercedes Clase S usan un escáner biométrico de huellas dactilares para arrancar, los teléfonos móviles y los portátiles también usan el escáner de huellas dactilares para desbloquear la pantalla, Facebook tiene una tecnología de reconocimiento facial para etiquetar fácilmente las fotos, las vallas publicitarias inteligentes con tecnología de reconocimiento facial proporcionan información sobre el género y la edad del espectador, los pasaportes electrónicos también se conocen como pasaportes biométricos... Todas estas formas de acceso recogen características físicas (geometrías de la mano, patrones faciales...), pero también patrones de comportamiento (lectura de la firma, la voz...) que generan una construcción de la identidad que escapa de la elección personal.

Actualmente, las tecnologías de la identificación de cuerpos o la biometría se han desarrollado en un estado continuo de alarma y vigilancia. La biometría ha desplegado una serie de dispositivos de control que específicamente se centran en el cuerpo. Se podría decir que, hoy en día, el cuerpo está en el punto de mira de los nuevos sistemas de identificación. Lecturas de huellas dactilares, de retina, de temperatura, de voz... estas tecnologías producen formas de identificación que empiezan a tener implicaciones graves con respecto al acceso y la movilidad. Establecen una serie de clasificaciones (sexual, racial...) a través del manejo de información binaria (hombre/mujer, blanco/negro...) que renderizan el cuerpo a través de una serie de fórmulas y medidas estables e invariables¹.

Aunque la biometría propone formas sistemáticas de categorización que otorgan a la raza y al género una significación matérica y estática, no implica que estas sean cualidades estables ni que se puedan extraer de la lectura de un cuerpo como unidad fragmentada (dedos, ojos, cara, voz...). Un cuerpo no solo es una unidad estable compuesta por órganos, sino que también es la recolección y elección de elementos (inorgánicos, legales, ilegales, médicos, farmacológicos...) que generan relaciones expandidas y también construyen identidad. En un artículo para el periódico francés *Libération*, posteriormente traducido y publicado en su libro *Un apartamento en Urano*, el filósofo Paul B. Preciado habla de los efectos de su transición y se refiere a sus testículos como una extensión de su cuerpo en forma de botella de testosterona:

¹ Con este texto no pretendemos simplemente reflexionar sobre el funcionamiento de la biometría, sino más bien entender que la lectura del cuerpo que ofrecen estas tecnologías no es representativa o falla en entender lo compleja que es la identidad. Esta lectura, por lo tanto, está destinada a errar y se sustenta en prejuicios y desigualdades.

Mis testículos son una pequeña botella con doscientos cincuenta miligramos de testosterona que viaja en mi mochila. No se trata de que mis testículos estén fuera de mi cuerpo, sino más bien que mi cuerpo está más allá de mi piel, en un lugar que no puede ser pensado simplemente como mío. El cuerpo no es propiedad, sino relación. La identidad (sexual, de género, nacional o racial) no es esencia, sino relación. (2019:170-171)

La creencia de que diferentes fragmentos de nuestro cuerpo esconden nuestra verdadera identidad es una interpretación errónea. Si bien la biometría ha entrado en un estado social continuo de ansiedad por la vigilancia y el control, se introduce también en un momento de creciente interés por la hibridación, el sincretismo, la creolización o el transnacionalismo. En este contexto, las categorías de la identidad se han vuelto frágiles e inestables y existe cierta fluidez en el movimiento entre clasificaciones sociales. La identidad es un factor mucho más complejo, que empieza a dejar de darse por sentado para convertirse en decisiones autoconscientes y políticas². Por tanto, se trata de una transición entre categorías fluida y relacional, fuera de los códigos binarios que imponen las tecnologías de la identificación (que no dejan de ir de la mano de la normatividad antropométrica).

Se podría decir que, al igual que los cuerpos en el territorio, las identidades migran. Estas migraciones se basan en elecciones personales, entendiendo que la identidad no es un parámetro estable, sino que puede cambiar. En este tránsito la frontera suele ser un estado temporal entre una categoría y otra. Sin embargo, existen identidades que permanecen en la frontera y la entienden como un espacio de posibilidades, sin tener que pertenecer por completo a ninguna de las categorías establecidas socialmente. La frontera deja de ser una línea divisoria entre categorías binarias para convertirse en un espectro continuo que ofrece múltiples alternativas. Las identidades abyectas se desplazan u oscilan a lo largo de esta trayectoria gradiente, e incluso se salen de ella buscando nuevas formas de enunciación que trascienden los extremos categóricos.

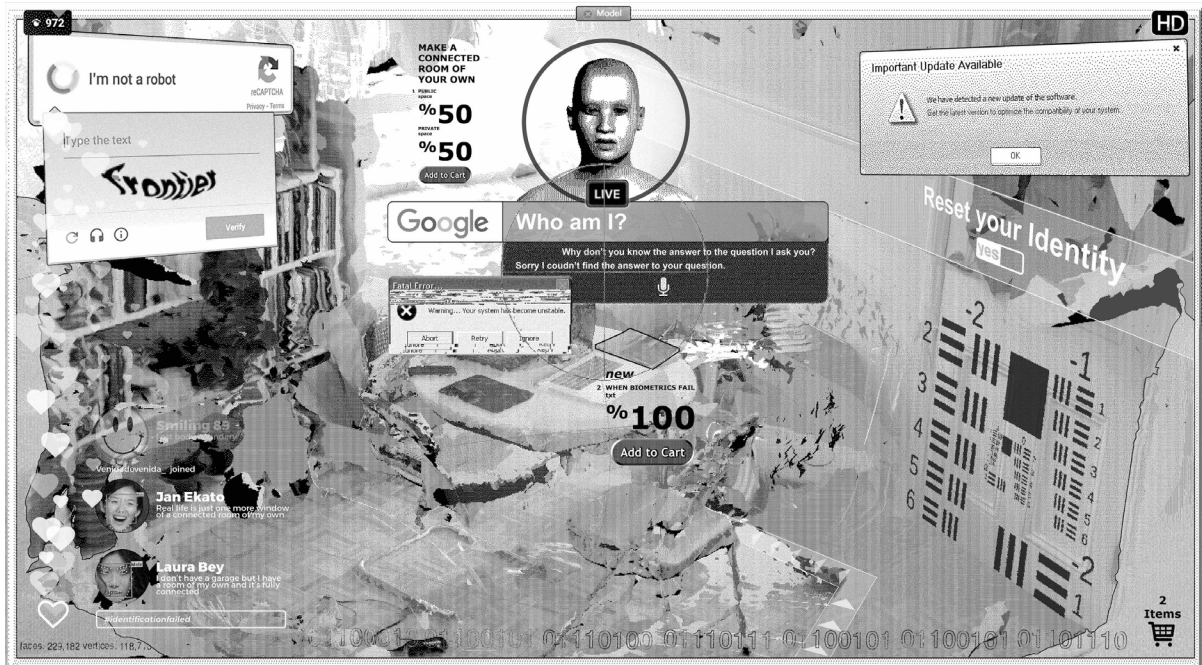
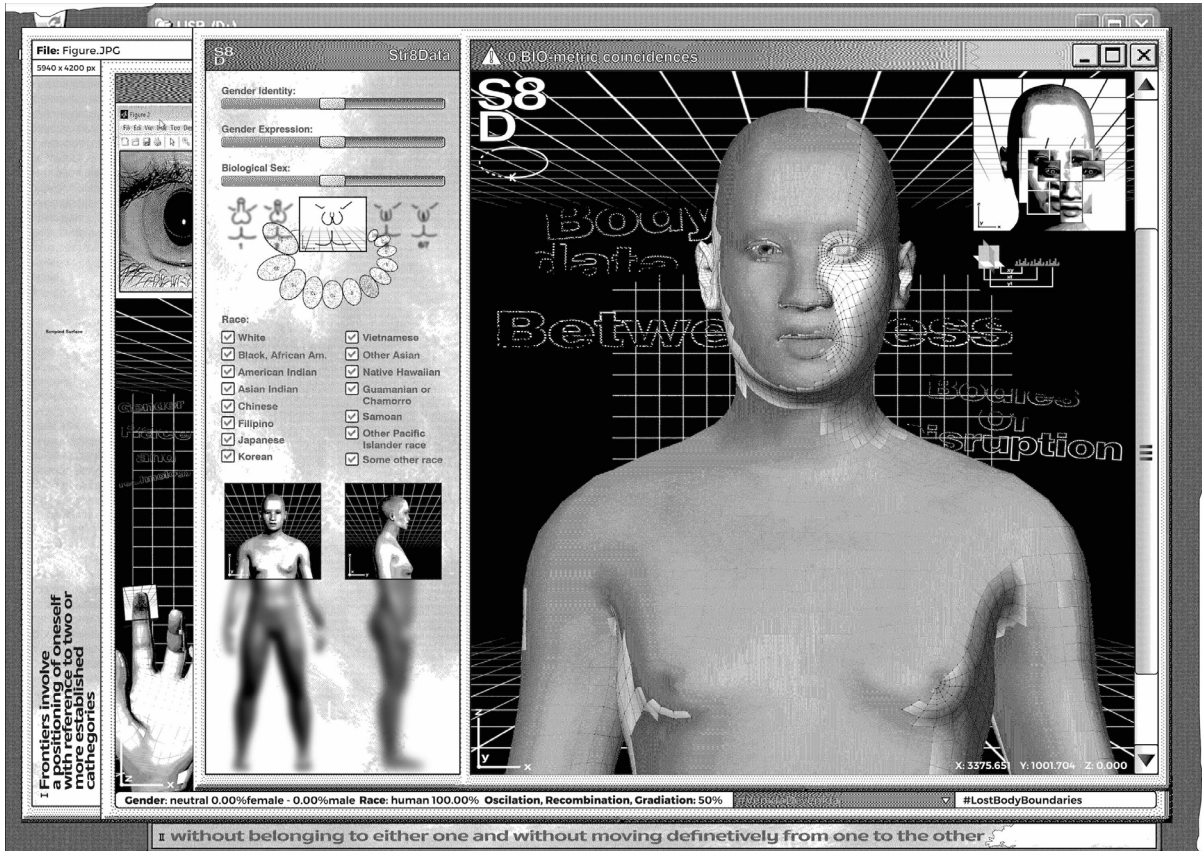
Todos aquellos cuerpos que se alejan de los patrones normativos (personas interraciales, trans, personas con diversidad funcional o cuerpos no normados...) provocan rupturas en los sistemas de identificación. Como resultado, comunidades enteras se convierten en cuerpos ilegibles e inclasificables, «unicornios», como los denomina la filósofa Kal Alston, o «monstruos», usando la terminología cibernética de Haraway, que generan aberraciones numéricas en el sistema y sufren las complicaciones que ello pueda acarrear (Cheney-Lippold, 2017:198). Sin embargo, representan una comunidad que, consciente o no, es disruptiva y desafía los parámetros reguladores generando un paisaje del fallo.

Las tecnologías de identificación siguen el mismo camino de las pseudociencias que intentaron leer la desviación del cuerpo, como la frenología, la craneología o la antropometría. La biometría presenta las mismas desigualdades que estas disciplinas predecesoras, pero a través de tecnologías contemporáneas. No sorprende que los fallos del sistema tengan que ver con todo aquello que se sale de los parámetros normativos propios de los cuerpos que lo programaron.

Las barreras de la identificación son los procesos que determinan *quién soy yo*, un proceso de categorización que es impuesto por otros y determinan cómo me identifican los demás. Permanecer ilegible a las tecnologías de identificación genera conflictos, que parecen ser esenciales para reconstruir la forma en que se representa la identidad. Los fallos producidos por los sistemas de identificación visibilizan lo lejos que están estas tecnologías (que te categorizan según quién se supone que eres) de entender aquellos cuerpos que, de manera voluntaria o no, se encuentran fuera de las clasificaciones estándar y que se preguntan *¿hasta dónde se me permite ser?*

—

² La identidad de género es entendida desde la subjetividad individual, separada del cuerpo. En cambio, la identidad racial está ligada a las relaciones sociales, específicamente a la familia y la ascendencia. Históricamente, la clasificación racial ha dependido de la genealogía. Por ello, no todas las identidades están abiertas a la elección y al cambio de la misma manera.



Referencias

Brubaker, R. (2016). *Trans: Gender and Race in an Age of Unsettled Identities*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

Cheney-Lippold, J. (2017). *We Are Data: Algorithms and the Making of Our Digital Selves*. Nueva York: New York University Press.

Magnet, S. A. (2011). *When Biometrics Failed: Gender, Race, and the Technology of Identity*. Durham: Duke University Press.

Preciado, P. B. (2019). *Un apartamento en Urano: Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.

Pujals, B. (2016). Bodily Cartographies: Pathologizing the Body and the City. *The Funambulist: Health Struggles*, 7, 22-27.

VenidaDevenida. (2017-2018). *A Fine Line: Scenarios for Bordering Conditions* [Exposición]. I Bienal Internacional de Arquitectura de Euskadi, San Sebastián, España. <https://2017.bienalmugak.eus/es/exposiciones/30-exposicion-del-taller-a-fine-line-scenarios-for-bordering-conditions>

Visible Proofs: Forensic Views of the Body [Exposición]. (2006-2008). National Library of Medicine, Bethesda, Maryland, EE.UU. <https://www.nlm.nih.gov/exhibition/visibleproofs/exhibition/index.html>.

EDITMAP

UN ARCHIVO SOBRE PROYECTOS Y PLATAFORMAS EDITORIALES EN EL CAMPO DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA

PROYECTOS EDITORIALES

Te mostramos una selección aleatoria de los proyectos registrados en la plataforma. [Ver todos >](#)



ALIAS

Ciudad De México

PERFIL ¿Cómo comenzaron? La editorial fue concebida por Damián Ortega como un programa para la publicación de una colección constituida por escritos que provienen del puño y letra de los artistas, o bien, que fueron consignados en entrevistas o a partir de conferencias. Este interés surgió al darse cuenta que a finales de los años [...]

[LEER MÁS](#)



THE AAAA MAGAZINE

Granada

Perfil Palabras clave: arte, arquitectura, arqueología, antropología, revista, magazine, web, blog, independiente, híbrido, disciplinas, contaminado, humanista, integración, internacional, estudiantes, jóvenes profesionales, micromecenazgo, colaborativo, plataforma, papel, bilingüe, red, conexión, afinidades, conocimiento, experiencias Cómo empezaron: Tras la experiencia personal de Ana Asensio escribiendo para diversos medios internacionales (ver CV), se crea un blog personal como ejercicio de [...]

[LEER MÁS](#)

BARTLEBOOTH

BARTLEBOOTH

A Coruña

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 [...]

[LEER MÁS](#)

EDITOR TALKS

Últimas conversaciones con editores. [Ver todas >](#)

CENTRO DE INVESTIGACIÓN SOBRE LA INSTITUCIONALIDAD DEL ARTE (CIIA)

EDITOR TALKS

Hablamos con Tomás Ruiz-Rivas, co-editor de Centro de Investigación sobre la Institucionalidad del Arte (CIIA), un proyecto cuyo objetivo principal es analizar críticamente el sistema del arte para entender las condiciones —tanto materiales como ideológicas— de su producción, distribución y consumo. Como resultado de las investigaciones CIIA publica un artzine trimestral, diseñado como contenedor flexible de textos [...]

Antonio Collados / publicado el 15.01.2019

ERIC VAN DER WEIDJE

EDITOR TALKS

Erik van der Weidje is a prolific Dutch photographer and publisher who frequently works in Brazil. He self-publishes much of his work through his imprint 4478ZINE. This collection of books and zines offer both original and borrowed images, often presented as an inventory of items - fighter jets, hand guns, sandals, teddy bears, architecture of [...]

Antonio Zúñiga / publicado el 28.11.2018

CLIVE PHILLPOT

EDITOR TALKS

Clive Phillpot es un comisario de exposiciones, escritor y bibliotecario inglés. Entre 1977 y 1994 fue Director de la Biblioteca del Museo de Arte Moderno (MoMA) en Nueva York, donde fundó y comisarió la Colección de Libros de Artista. Anteriormente fue el bibliotecario de la Chelsea School of Art, en Londres. Ha escrito y editado [...]

David Maroto / publicado el 19.11.2018

SOBRE LAB

EDITMAP ES UN PROYECTO DESARROLLADO CON LA AYUDA DEL PLAN PROPIO DE INVESTIGACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Síguenos en Instagram

SOBRE LAB

Me gusta esta página 1312 Me gusta

Si el primero de tus amigos en indicar que le gusta.

SOBRE LAB

Hace 2 semanas aproximadamente

"El capitalismo va mutando, la cultura va mutando"

Por qué errata natural no publicará ningún libro en los próximos meses: <https://www.sobrelab.com/>... ¡Aplo... ¡Inletes en la tormenta, por una buena invitación a parar y pensar.

SOBRELAB/ARTZINE/CIUA

1. Página web del proyecto EDITMAP (<http://www.sobrelab.info/editmap/>)





EDITMAP

EDITMAP es un proyecto desarrollado por Sobre Lab (sobrelab.info/editmap), en colaboración con otros profesionales, que pretende ser un medio con el que identificar, mapear y analizar iniciativas editoriales vinculadas al campo de la producción artística y arquitectónica, construyendo un archivo abierto útil para comprender los modos y medios utilizados para difundir el conocimiento que se genera en estos ámbitos y las estrategias necesarias para ello.

Esta plataforma se presenta como un instrumento para dar a conocer distintos proyectos que están trabajando desde el territorio de la edición en arte y arquitectura. En EDITMAP se archivan iniciativas que han sido previamente entrevistadas sobre sus modos y dinámicas operacionales fundamentalmente, así como por las problemáticas que enfrentan en su práctica. Adoptando el formato de ficha, la suma de todos estos casos propicia una lectura poliédrica sobre el oficio editorial, asunto en el que se ahonda en las entrevistas publicadas en la sección EDITOR TALKS, en la que se profundiza a través de la conversación con editores sobre los aspectos generales de su trabajo.



Alias Editorial

-  <http://aliaseditorial.com>
-  <https://www.facebook.com/alias.editorial>
-  <https://twitter.com/aliaseditorial>
-  https://www.instagram.com/alias_editorial

Nombre: Alias Editorial.

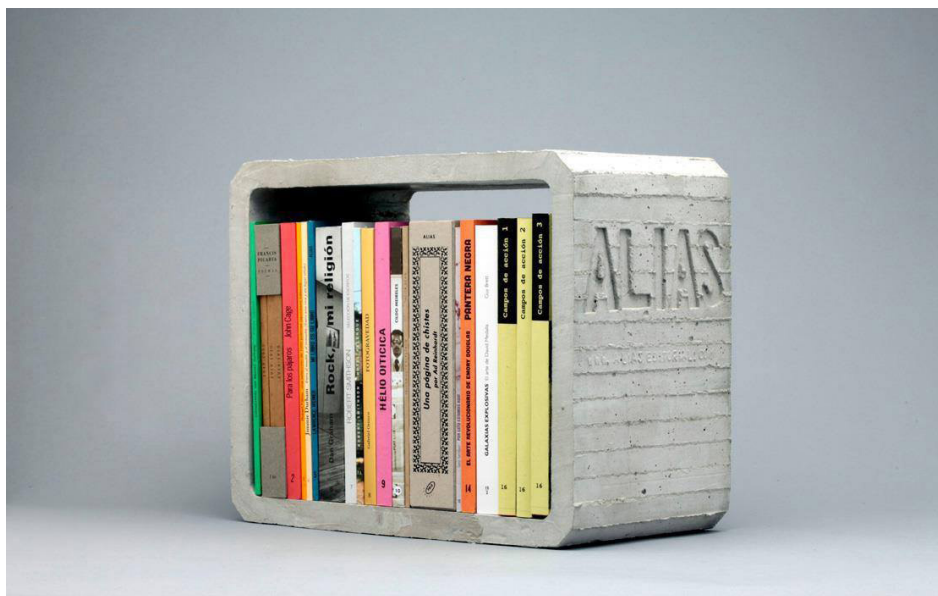
Localización: Ciudad de México.

Año de fundación: 2007.

Tipo de entidad jurídica: Empresa.

Integrantes del equipo: Damián Ortega (dirección), Olga Rodríguez (coordinación) y Marek Wolfryd (difusión).

Breve descripción del proyecto: Alias es un proyecto editorial que publica textos que considera referencias valiosas del arte contemporáneo: creaciones que no han sido traducidas, impresas y difundidas en habla hispana; o bien cuyas ediciones anteriores están descontinuadas o nunca han sido distribuidas en México.



Perfil

Cómo comenzaron: La editorial fue concebida por Damián Ortega como un programa para la publicación de una colección constituida por escritos que provienen del puño y letra de los artistas, o bien que fueron consignados en entrevistas o a partir de conferencias. Este interés surgió al darse cuenta de que a finales de los años 90 era increíblemente difícil conseguir varios de estos textos en español, por lo cual a manos de algunos colegas decidieron traducir su primer libro de forma *amateur*: *Conversando con Marcel Duchamp*, de Pierre Cabanne. Seguido se tradujeron los siguientes dos títulos de la colección, y al ver que se tenía un trabajo sólido de edición se decidió continuar con el proyecto de manera profesional.

Filosofía de trabajo/Política editorial: Las publicaciones de Alias se distinguen por la selección de los títulos, que en todo momento ha sido independiente y subjetiva; por su aspecto y diseño coherentes con los objetivos que plantea, pues busca conservar una línea austera y económica en relación con las ediciones comunes de libros de arte, al tiempo que enfatiza la relación entre el contenido y la apariencia de cada libro. Asimismo, la editorial ha buscado medios diferentes de distribución con tal de encontrar nuevos lectores y llegar al público interesado.

Organización/Metodología de trabajo: El director colecciona un libro o una serie de textos de un artista en específico que no se encuentren traducidos en habla hispana. Estos textos se traducen y posteriormente se elige un editor externo para dirigir el proyecto. El director escoge material de apoyo en imagen o texto y este se va incluyendo en la formación del libro. Finalmente se hacen las primeras maquetas hasta lograr el resultado óptimo, se eligen papeles de bajo costo y se manda a imprenta.

Modelo de gestión/financiación: Sin fines de lucro.

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 solo encargándonos de todas las partes podíamos asegurar su pervivencia, potenciando esto para que el retorno y el control sobre cualquier aspecto del producto fuese el mayor posible.

Fortalezas del proyecto: Libros a bajo costo, puerta de entrada didáctica para entender el arte contemporáneo, canales de acercamiento directo a las ideas de los artistas, versatilidad en las publicaciones, autonomía.

Debilidades del proyecto: Limitaciones económicas, poca distribución internacional.

Motivaciones para seguir trabajando: Interés por la edición y publicación de referentes para el arte contemporáneo.



Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

<https://www.facebook.com/alias.editorial/>
https://www.instagram.com/alias_editorial/





Editorial Sexto Piso es la encargada de la distribución.
<http://sextopiso.mx/>

¿Qué es para vosotros editar?

Para Damián Ortega, la edición forma parte de su quehacer artístico, considerando sus publicaciones como parte de una escultura: «sin darme cuenta, con Alias estaba haciendo, de manera natural, algo que me interesaba que pasara en mi obra: los libros eran de alguna manera una escultura pública, que convivía en el espacio y que no tenía el heroísmo o la grandilocuencia de lo monumental, siendo un emplazamiento viral, que lo mismo está en una librería, que en un parque, que en el bolsillo del pantalón de alguien».



Caniche

-  <https://canicheeditorial.com>
-  <https://www.facebook.com/CanicheEditorial>
-  <https://twitter.com/canicheed?lang=es>
-  <https://www.instagram.com/canicheeditorial>

Nombre: Caniche.

Localización: Bilbao y Madrid.

Año de fundación: 2015.

Tipo de entidad jurídica: Desde 2016, sociedad limitada, Caniche Editorial, S. L.

Integrantes del equipo: Ernesto Miralta, Carlos Copertone, Isabel Lerma y Patxi Eguiluz.

Breve descripción del proyecto: Caniche constituye una plataforma de producción, centrada fundamentalmente en lo editorial y en formatos alternativos de exhibición de prácticas artísticas contemporáneas, donde tienen cabida la escritura, las artes plásticas y la arquitectura en su sentido más amplio.



Perfil

Cómo comenzaron: El proyecto surgió en un contexto temporal en el que la crisis económica había minimizado las plataformas de visibilización del trabajo de artistas y arquitectos. De una manera desprovista de pretensión, más allá de sacar a la luz proyectos que de otra forma quedarían en un cajón, realizamos un primer *asalto* en una carbonería madrileña aún en activo para mostrar el trabajo del artista vasco Raúl Domínguez. Poco después pensamos que también queríamos profundizar en el libro como arquitectura que genera un espacio productivo y abordamos nuestra primera publicación como una suerte de poemario-manifiesto, reivindicando el entrecruzamiento entre la poesía y las artes plásticas que había caracterizado las vanguardias históricas y que sentíamos que en el momento presente se estaba perdiendo debido a la especialización disciplinar.

Filosofía de trabajo/Política editorial: Concebimos cada concreto proyecto de una manera autónoma porque cada uno parte de presupuestos distintos y es susceptible de requerir atenciones diversas. En los doce libros que hemos publicado hasta el momento, y partiendo de la base de que se trata de un espacio que ofrecemos al artista para intervenirlo, son sus condicionantes y propósitos los que hacemos nuestros. Sí que ha resultado esencial la colaboración con diseñadores y su involucración porque han ayudado a construir lo que se quería en cada momento y han enriquecido notablemente los proyectos. Por lo que se refiere a los *asaltos*, siempre han surgido por una conjunción –casi amorosa– del trabajo de algún artista o arquitecto con un espacio físico concreto y una reflexión común sobre el entorno construido, su significado y la práctica que desarrollan.

Organización/Metodología de trabajo: Lo primero y esencial es la curiosidad por todo lo que sucede en el tejido artístico que nos rodea y, en la medida de lo posible, el de fuera. La atención, el estudio y la profundización es lo que nos lleva a muy diversos ámbitos que, por supuesto, tienen que ver con la lectura de todo lo relacionado, bien sea a través de libros, prensa o internet, como conversaciones, debates, presentaciones, exposiciones. Es muy importante, asimismo, conocer de primera mano el espacio de trabajo de artistas y arquitectos y sus métodos y procesos. Una vez que vemos claro que nos gustaría hacer algo con alguien o con algún colectivo concreto, comenzamos a pensar cómo podríamos construir algo para que se expresara y concibiera una obra. Después llega todo lo demás.

Modelo de gestión/financiación: Totalmente autogestionado. Intentamos –no siempre con éxito– que cada proyecto se sostenga por sí mismo. Lo que mejora esa base se destina íntegramente a nuevos proyectos. Nunca hasta ahora hemos repartido beneficios (por suerte, cada uno de nosotros vive de otras ocupaciones). Solo en una ocasión hemos contado con una ayuda para la edición de un libro y, evidentemente, eso es algo infrecuente pero que te permite trabajar en ese proyecto con una tranquilidad maravillosa.

Aprendizajes/Referentes para vosotros o vuestro proyecto: Los referentes los vas acumulando a lo largo de toda una vida, con lo cual resulta difícil identificarlos, y más en un proyecto colaborativo como es este, en el que cada uno tiene los suyos y, a su vez, los comunes. Probablemente siempre nos ha atraído, al menos a alguno de nosotros, esa toma de posición tan supuestamente naif de Gilbert & George «To be with art is all we ask», una cierta sensación de no saber de qué manera ni en qué posición pero tener la voluntad y el deseo de estar involucrado en las prácticas artísticas, de estar aprendiendo con los artistas. Por otro lado, y en cuanto a las formas de hacer, para nosotros ha sido siempre paradigmático –y es lo que hemos tratado de aplicar– ese principio del punk: «no tienes lo que quieres, da igual, háztelo tú mismo».

Fortalezas del proyecto: Alguien nos dijo una vez que lo que más le atraía de Caniche era la capacidad de profanar los formatos. Probablemente situarnos en terrenos híbridos y desprejuiciados ha sido la mayor fortaleza del proyecto y lo que ha podido atraer a artistas o arquitectos a querer hacer algo con nosotros. En ese sentido, hemos sido siempre absolutamente permeables y lo que producimos no responde a lógicas preconcebidas ni prediseñadas, sino que aparece después de una amplia reflexión sobre qué hacer y por qué. No obstante, pese a la diversidad y a que afrontamos cada nuevo proyecto como un universo en sí mismo, creemos que, poco a poco, se ha ido consiguiendo una identidad, unas líneas comunes reconocibles, como un aire de familia.

Debilidades del proyecto: La distribución editorial es tremendamente complicada y absorbente. Desde el primer momento pensamos que queríamos conocer el sector desde abajo, por eso, además de vender en la web, hemos tratado directamente con las librerías y asistido nosotros mismos a las ferias. Es un trabajo sin duda enriquecedor, pero agotador. Y el sistema librero no lo pone fácil porque está pensado, incluso desde lo informático, para tratar con empresas distribuidoras. Detenerse para tratar directamente con una pequeña editorial como nosotros, el simple hecho de dar de alta un libro, supone para ellos un esfuerzo extra que en algunas ocasiones no pueden permitirse. Añádele facturar en plazo. En estos momentos estamos valorando trabajar con una distribuidora profesional que pueda entender y atender las peculiaridades de Caniche. Estamos en esa búsqueda o en generar lazos con plataformas que se encuentren con problemas similares.

Motivaciones para seguir trabajando: ¡Se están haciendo cosas tan interesantes! Todo nos motiva.



Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Os contestaremos desde un punto de vista propositivo, citando plataformas con las que nos gustaría estar mezclados. Hemos aprendido mucho del concepto de *productora* que lleva años desarrollando Consonni; nos atraen proyectos editoriales como el que ha montado Moisés Puente, que es probablemente la persona que más sabe de arquitectura de España por su labor de editor en Gustavo Gili y ahora a través de una plataforma propia que únicamente puede surgir desde un amor absoluto a lo que hace; nos gusta mucho también cómo han generado espacios para la reflexión y el conocimiento Esnorquel, de Sonia Fernández Pan, o Bulegoa... Y, por supuesto, proyectos que resultan inclasificables y que te muestran que todo es posible, desde Debajo del Sombrero, con los que ya hemos colaborado y que ponen de manifiesto que las formas de aprendizaje son más ricas y diversas de lo que pensamos, o Austrohúngaro, que es probablemente el ejercicio de resistencia más bello que existe.

¿Qué es para vosotros editar?

Dar forma, envolver, arropar, vestir. Nos gusta la idea de ser uno de los hilos que une al artista con el público, ya sea a través de la imagen, de las formas o de la palabra.



Centro de Investigación sobre la Institucionalidad del Arte

144

 <http://www.antimuseo.org/proyectos/CIIA/introduccion.html>

 <https://www.facebook.com/antimuseo.artetemporaneo>

 <https://twitter.com/antimuseo>

Nombre: Centro de Investigación sobre la Institucionalidad del Arte.

Localización: Madrid.

Año de fundación: 2016.

Tipo de entidad jurídica: Asociación Cultural / Colectivo.

Integrantes del equipo: María María Acha-Kutscher, Ramón Mateos y Tomás Ruiz-Rivas.

Breve descripción del proyecto: El Centro de Investigación sobre la Institucionalidad del Arte (CIIA) es un proyecto del Antimuseo y Nadie Nunca Nada No. Su objetivo es analizar críticamente el sistema del arte para entender las condiciones –tanto materiales como ideológicas– de su producción, distribución y consumo. Como resultado de las investigaciones se publica un *artzine* de periodicidad variable, diseñado como contenedor flexible de textos e imágenes. Se imprime combinando técnicas diversas, tanto industriales como artesanales, y la tirada es de 150 ejemplares numerados.

Perfil

Cómo comenzaron: El proyecto del CIIA se origina a partir de los debates que se dan en la Plataforma por el Fondo para las Artes de Madrid. A lo largo de este proceso colectivo, iniciado en 2015, los miembros del equipo detectamos una serie de deficiencias de tipo teórico o discursivo en el tejido creativo de Madrid, y por otra parte la ausencia de medios críticos no institucionales.

Filosofía de trabajo/Política editorial: Nuestro objetivo es detectar las líneas de fractura del arte español y abrir un debate al respecto. No hemos establecido una política editorial, se trata más bien de crear un marco de trabajo colectivo muy flexible y experimentar con los formatos de edición. De hecho el *artzine* de CIIA es un objeto a caballo entre la revista de arte y la edición de obra seriada.

Hacemos un esfuerzo especial por traducir textos que son de difícil acceso para los artistas madrileños. También damos prioridad a la publicación de textos de teóricos jóvenes. Nuestro objetivo inicial era crear un medio para una comunidad muy reducida, los artistas involucrados en iniciativas autoorganizadas en Madrid, por lo que optamos por tiradas muy cortas (150 ejemplares) y producción artesanal. La respuesta ha sido mucho más amplia.

Organización/Metodología de trabajo: Los números son monográficos. Los temas son propuestos por los miembros del equipo y debatidos. A partir de la elección de un tema se inicia una investigación y se buscan colaboradores. Uno de los objetivos era organizar grupos de trabajo o talleres para producir los contenidos, pero es una metodología que nos ha dado resultados muy irregulares.

También hacemos *call for papers* para cada número.

Hay que explicar que no se trata de una revista al uso. Cada número consta de cuadernillos de texto y carteles, que se presentan plegados dentro de un cartel más grande. En el futuro tenemos previsto que los números puedan incluir vídeo, con tarjetas SD o *pendrives*, u otros objetos.

Modelo de gestión/financiación: Las ventas no alcanzan para cubrir los costes de la revista y de momento no hemos encontrado patrocinadores. Dependemos, por tanto, de ayudas y becas. En 2016 obtuvimos la de VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos), con la que publicamos tres números. En 2017 no nos concedieron la ayuda a la creación del Ayuntamiento de Madrid, pero con el remanente de las ventas y la participación en otros eventos pudimos publicar el cuarto número. En el momento de rellenar esta encuesta tenemos cuatro números en preparación y vamos a aplicar de nuevo a las Ayudas a la Creación Contemporánea del Área de Gobierno de Cultura, Turismo y Deporte del Ayuntamiento de Madrid.

Pagamos las colaboraciones de encargo y los textos que nos llegan a través de los *call for papers*; pero no derechos sobre los textos traducidos. En cuanto a las imágenes, solo pagamos derechos cuando se destinan a un póster. Todos los colaboradores reciben un ejemplar de cortesía. La respuesta ha sido muy buena.

Aprendizajes/Referentes para vosotros o vuestro proyecto: Para nosotros cada número es un reto, en el que descubrimos nuevos y fascinantes proyectos de artistas, así como textos de pensamiento teórico que nos amplían la visión del arte de la presente vanguardia, y que nos permite ir más allá en el siguiente número.

Fortalezas del proyecto: CIIA es un proyecto pedagógico y un espacio de reflexión que nos dan una visión *alternativa* del arte contemporáneo con respecto a la visión *oficial*. Queremos visibilizar y dar voz a lo desconocido, a lo nuevo, a lo que no está permitido dentro de las instituciones.

Debilidades del proyecto: Aunque se han vendido cerca de 300 ejemplares, la relación calidad-precio no nos permite financiarnos sin *sponsors*.

Motivaciones para seguir trabajando: Nos enamoramos de cada nuevo proyecto.



Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

La Grieta.

¿Qué es para vosotros editar?

Es un espacio más para el arte. La edición nos interesa porque permite construir otro tipo de espacio alternativo, donde tienen cabida tanto la obra de los artistas como la crítica de la institución arte.



Concreta

- <http://www.editorialconcreta.org>
- <https://www.facebook.com/EditorialConcreta>
- <https://twitter.com/EdConcreta>
- <https://www.instagram.com/editorialconcreta>

Nombre: Concreta.

Localización: Valencia, Castellón, La Población y Londres, también trenes y aviones.

Año de fundación: 2012.

Tipo de entidad jurídica: Entre 2012 y 2016, nos conformamos como Sociedad Civil. Desde 2016 en adelante, Laura es autónoma y gestiona la producción editorial.

Integrantes del equipo: Nuria Enguita Mayo y Laura Vallés Vélchez (edición), Pep Benlloch (desarrollo), Ester Pegueroles (distribución) y Jaume Marco (diseño).

Breve descripción del proyecto: Editorial Concreta es una plataforma que tiene como objetivo contribuir a la reflexión contemporánea sobre la imagen, a través de la publicación de una revista semestral y de una serie de libros tanto de artista como de ensayo.



Perfil

Cómo comenzaron: El proyecto surge de la confluencia de una serie de intereses. Por un lado, Laura Vallés y Milene Trindade, estudiantes del Máster de Fotografía, Arte y Técnica de la Universidad Politécnica de Valencia, dirigido por Pep Benlloch, estaban preparando un proyecto de revista de fotografía. Por otro lado, Nuria Enguita quería hacer una publicación periódica sobre imagen y arte contemporáneo.

Laura Vallés y Nuria Enguita se conocieron en Londres, ya que en el año 2009 ambas trabajaban en la revista británica *Afterall*, ubicada en Central Saint Martins of Art and Design. En el caso de Laura, gracias a una beca otorgada tras su paso por la universidad; y en el de Nuria, como editora invitada vinculada al proyecto UNIA artepensamiento de Sevilla. Tras varios años especulando sobre las posibles aproximaciones a lo que luego será Concreta, su nombre y formato, su estructura y equipo, fue en octubre de 2012 cuando publicamos el número piloto (disponible de forma gratuita en nuestra página web). Milene regresó a Portugal en 2013 y, desde entonces, Laura y Nuria editan la revista, así como los libros de artista y la serie Concreta Textos. Ester Pegueroles, también estudiante del máster, y Pep Benlloch, director de este, se sumaron al proyecto para encargarse de la financiación, distribución y publicidad de la plataforma.

Filosofía de trabajo/Política editorial: Pese a no ser una revista temática, sí hay una intención aglutinadora de contenidos que facilita la posterior distribución y acercamiento de lectores interesados. Desde otoño de 2016 invitamos a editores externos a pensar con nosotras un posible índice cuya estructura incluye formatos diversos: desde artículos ensayísticos contextuales a conversaciones, revisión de materiales, portafolios o reflexiones sobre los sistemas que definen el arte. Enric Mira, Laurence Rassel, Teresa Lanceta, José Díaz Cuyás o integrantes del colectivo Cine por Venir son algunos de los involucrados hasta la fecha. Asimismo, incluimos una sección de envío de originales que permite la participación externa de agentes culturales que investigan las cuestiones planteadas en cada número.

Organización/Metodología de trabajo: Cada seis meses comenzamos una conversación con el equipo asesor con el que, de forma colectiva, identificamos los posibles temas que el siguiente número de la revista debería plantear. Tratamos de definir los puntos de fuga con un año de antelación.

Modelo de gestión/financiación: La revista tiene una sólida base de suscriptores que facilita la gestión administrativa. Sin embargo, tanto la publicidad como la subvención para revistas culturales que otorga anualmente el Ministerio de Cultura juegan un papel fundamental en el sustento económico del proyecto.

Aprendizajes/Referentes para vosotros o vuestro proyecto: Son muchos los referentes de los que bebe el equipo de Concreta; pero, si tenemos que destacar alguno, quizás sería *Afterall*, por la influencia vital que dicho proyecto causó tanto en Nuria como en Laura. Se trata de una publicación que continúa siendo clave en el entendimiento de las prácticas artísticas contemporáneas y expositivas y a la que seguimos de cerca.

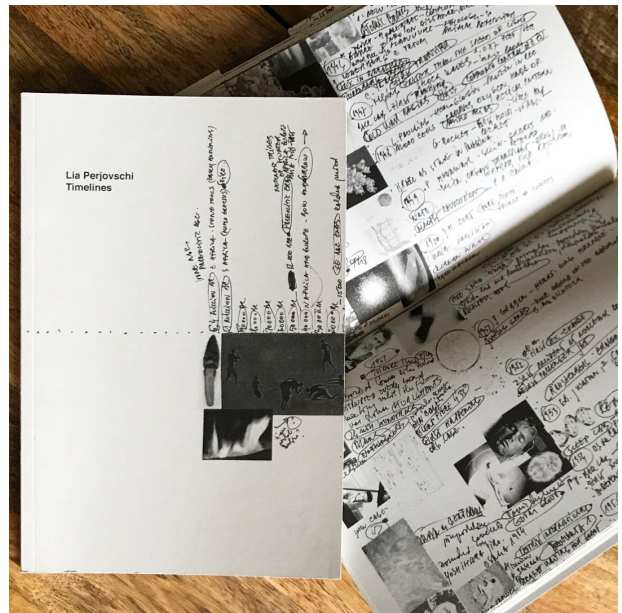
Fortalezas del proyecto: Pese a ser un equipo muy pequeño y trabajar desde la precariedad habitual que caracteriza este sector, existe un gran entendimiento entre todos, así como un compromiso para llegar a los objetivos marcados cada año. Si no fuera porque nos cuidamos entre nosotras, Concreta no sería posible.

Debilidades del proyecto: Al tratarse de un equipo pequeño con dedicación parcial al proyecto editorial, tareas como la difusión y la distribución se ven mermadas. Sin duda, es la parte del proyecto que requiere más atención. Ambas actividades las llevamos a cabo nosotras y, con los años, hemos formalizado una red de relaciones sólida de la que estamos contentas. Además, recientemente hemos comenzado a trabajar con la plataforma berlinesa Motto, lo

que es una buena noticia para Concreta, ya que ha comenzado a distribuir nuestro trabajo fuera del territorio español.

Motivaciones para seguir trabajando: El calor y afecto que continuamos recibiendo con cada número que publicamos.

150



Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Tal y como muestra nuestra biografía, el Máster de Fotografía, Arte y Técnica es uno de nuestros aliados más longevos. La implicación de Pep Benloch en Editorial Concreta ha sido esencial a lo largo de los años. La Fundación Sabadell también se sumó al proyecto en el año 2014, y desde entonces contamos con su colaboración institucional, que nos facilita la dinamización de encuentros y presentaciones. Además del Ministerio de Cultura, que apoya nuestra labor desde la publicación de Concreta 04, galerías y espacios culturales, como Helga de Alvear, Arco, Espavisor, la Universidad de Valencia, Paco Mora o Elba Benítez, nos han acompañado desde el inicio de esta andadura.

¿Qué es para vosotros editar?

En Concreta entendemos la edición en un sentido amplio, es decir, como campo expandido a medio camino entre la práctica curatorial y la artística, pero también como *collage* o ejercicio colaborativo de pensamiento colectivo en el espacio y en el tiempo, con palabras e imágenes. La edición como práctica que ensaya su propia crisis y que genera nuevas preguntas al tiempo que dibuja nuevas relaciones y cuidados.

consonni

-  <https://www.consonni.org>
-  <https://www.facebook.com/consonniArt>
-  https://twitter.com/_consonni_
-  https://www.instagram.com/_consonni_

Nombre: consonni.

Localización: Bilbao.

Año de fundación: 1996.

Tipo de entidad jurídica: Cooperativa pequeña que cuenta con el apoyo de una asociación sin ánimo de lucro.

Integrantes del equipo: En la actualidad, consonni está formada por María Mur Dean, Munts Brunet, Iñaki Landa, María Macía, Dina Camorino, además de la estela de quienes estuvieron en el equipo en algún momento, de multitud de estudiantes de prácticas, artistas, autor*s y múltiples cómplices y colaboraciones estables.

Breve descripción del proyecto: consonni es una editorial independiente con un espacio cultural en el barrio bilbaíno de San Francisco. Desde 1996 producimos cultura crítica y en la actualidad apostamos por la palabra escrita y también susurrada, oída, silenciada, declamada; la palabra hecha acción, hecha cuerpo. Desde el campo expandido del arte, la literatura, la radio y la educación, ambicionamos afectar el mundo que habitamos y afectarnos por él.

En constante mutación, consonni es una criatura andrógina y policéfala, con los feminismos y la escucha como superpoderes. Nos la jugamos en las distancias cortas. Partiendo de la economía social y solidaria y de una comunidad de proximidad, apoyamos y amplificamos talento creativo local e internacional.

Editamos libros, *ebooks* y *podcasts* con el objetivo de compartir pensamiento extraordinario, desbaratar los géneros literarios y traspasar el ensayo y la ficción. Distribuimos publicaciones a bibliotecas y una amplia variedad de librerías, desde las independientes a cadenas más grandes, pasando por las tiendas de museos y centros culturales. Producimos proyectos de arte, talleres, encuentros, debates, radio *shows* y residencias artísticas en nuestro espacio y en otros sitios y ciudades, colaborando con diversidad de cómplices.

Perfil

Cómo comenzaron: El proyecto lo inicia Franck Larcade y toma su nombre de una fábrica abandonada donde comenzamos como centro de prácticas artísticas haciendo proyectos con artistas como Jon Mikel Euba, Loïc Touzé o Sergio Prego. Posteriormente consorciamos abandonaríamos la fábrica para trasladarse a una oficina y comenzaríamos entonces a pensar en términos de producción con artistas como Andrea Fraser, Ibon Aranberri, Itziar Okariz, Saioa Olmo, Iratxe Jaio&Klaas van Gorkum... Es un paso importante, puesto que abandonamos esa pertenencia al lugar concreto y comenzamos a pensar en formatos específicos para cada proyecto (una performance grabada con cámaras ocultas en el Museo Guggenheim, una visita guiada a un parque de atracciones, una marcha zombi por una zona comercial, una película con material de archivo de la EITB...). En 2009 empezamos a publicar libros sobre nuestros proyectos de forma tímida y pasamos años con una línea editorial asociada a la productora. De ahí comenzamos a publicar ensayos sobre crítica cultural y a día de hoy nos definimos como editorial. Ahora la producción de proyectos artísticos mira a los libros para que el soporte libro dialogue con otros lenguajes en la ampliación de contenidos críticos.

Filosofía de trabajo/Política editorial: Nos centramos en lo que llamamos cultura crítica. Nuestro lema es «Producimos y editamos cultura crítica». Buscamos ampliar un contenido que se mueva entre la crítica cultural y la cultura crítica. Paper, por ejemplo, es una colección de crítica cultural. Investigamos fórmulas con las que la producción cultural interroga a la sociedad contemporánea. Amplificamos voces del arte y la cultura editando operas primas o fortaleciendo trayectorias literarias. Estamos trabajando en iniciar dos nuevas colecciones que investigan de muy distinta forma qué es eso de la *cultura crítica*. El origen del mundo busca otras formas de pensar, sentir, representar e imaginar la vida, sumergiéndonos en la ficción especulativa, las utopías literarias o con ensayos que analizan la relación entre economía, cultura y territorio o el diálogo entre ciencia y arte.

Selección de autor*s

El primer libro de la colección Paper de crítica cultural, *Salir de la exposición*, de Martí Manen, también fue el primero de su autor y cada vez que lo reimprimos se nos agota. En este sentido, hemos publicado a profesionales de la cultura y el arte cuyos primeros títulos se han ido convirtiendo en libros referenciales: *El arte de la mediación*, de Oriol Fontdevila; *La línea de producción de la crítica*, de Peio Aguirre; *Cuerpos que aparecen*, de Maite Garbayo, o *La Rue del Percebe de la Cultura*, de Mery Cuesta, entre otros, son ejemplos de ello. Por otro lado, también hemos apostado por libros muy reconocidos pero no traducidos hasta ahora, como la novela experimental de la crítica cultural y activista feminista Lucy Lippard *Yo veo / Tú significas* o *Video Green*, de la novelista y ensayista Chris Kraus, considerada por *The New York Times* como una de las escritoras de arte contemporáneo y cultura más inteligentes y originales pero que a día de hoy en España no tiene todavía el reconocimiento que se merece. Por otro lado, en la nueva colección El Origen del Mundo, vamos a publicar autoras muy conocidas, como Donna Haraway, u otras más desconocidas y jóvenes, como la activista Charlene Carruthers sobre el movimiento negro feminista y queer. Esta colección cuenta con un consejo asesor de más de una veintena de profesionales que nos aconsejan títulos o autoras que nuestra comunidad de proximidad demanda. Se abre así un diálogo muy productivo y se formalizan las típicas sugerencias informales que todas las editoriales recibimos pero que muchas veces se invisibilizan.

Organización/ Metodología de trabajo: Trabajamos por departamentos, hay quien se encarga de los contenidos, de la administración económica, de la producción, de la comunicación, de la distribución... Pero, al mismo tiempo, el diálogo y la transmisión de la información son constantes y es muy importante considerar que es un trabajo colectivo donde los departamentos deben estar interconectados. Hay un texto que ha sido

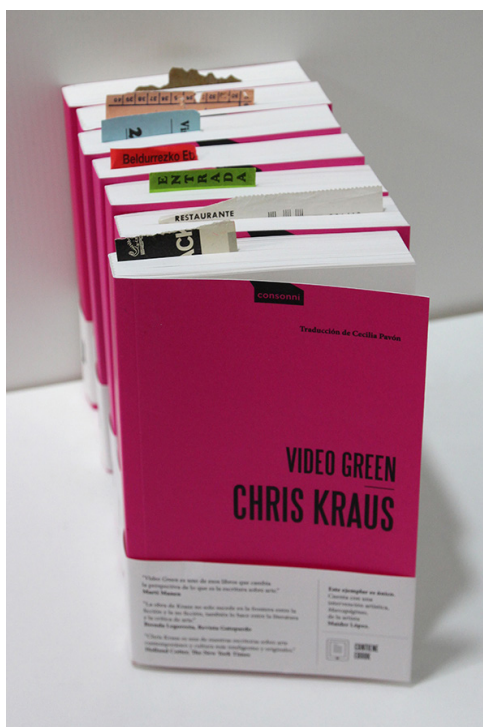
fundamental para organizarnos que es *La tiranía de la falta de estructura*, de Jo Freeman, un texto muy importante en el activismo feminista, que indica lo importante de formalizar las relaciones (que son todas relaciones de poder). En ese sentido, nos parece importe estructurar las dinámicas laborales, realizar contratos, repartir tareas, poner en común, invertir tiempo en el organizarse. Poniendo un ejemplo concreto, todos los años nos vamos a un espacio rural, Azala, para poner en común y soñar el futuro. Poner sobre la mesa nuestros deseos y consensuar objetivos. Para atender aquello que las obligaciones diarias no nos permiten mirar.

Modelo de gestión/financiación: Trabajamos arduo para diversificar fuentes y formas de financiación. Hasta ahora, sobre todo han sido las fórmulas públicas las que más hemos desarrollado (contratos con instituciones o subvenciones), pero estamos investigando otros modelos. Este sistema de financiación tan dependiente e impredecible se basa en la autoexplotación y la inestabilidad constante que nos impide ser todo lo osadas y autónomas que queremos ser. Ambicionar ser más autónomas de los presupuestos públicos no quita para que pensemos que se debe seguir exigiendo un apoyo por parte de sector público a la cultura. No se trata de abandonar un camino por otro, sino de conseguir una forma de empresa o de organización coherente con los discursos críticos que difundimos. Parafraseando a María Ruido, que a su vez cita a Godard, que nos permita trabajar políticamente contenidos políticos. Ahora mismo somos una asociación y una cooperativa, lo que nos ha llevado a investigar el cooperativismo, el mutualismo y la economía social como formas de reflexión y de intervención sobre nuestro contexto. Para nosotras es importante sentirnos parte de una comunidad que nos sostiene. El trabajo editorial nos exige una atención mayor a este sujeto colectivo que de alguna forma modula nuestros contenidos y sin el que no tendría sentido hacer nada de lo que hacemos. Así que, si pensamos más en este sentido que en el mercantil, el reto de sobrevivir aportando un contenido cultural a nuestras comunidades de proximidad es apasionante.

154 **Aprendizajes/Referentes para vosotros o vuestro proyecto:** En el momento en el que surge consonni, una de las grandes referencias era Artangel en Londres, después MAP en Estocolmo y SKOR en Holanda. Todas agencias que trabajan el arte desde una perspectiva alejada de lo expositivo. Algunas de ellas próximas a la noción de arte público. A día de hoy, sin embargo, nuestras referencias son diversas. Aprendemos de otros modelos bien distintos, como los *podcasts* La Cafetera, Sangre Fucsia, Carne Cruda, Radio MACBA, medios como *El Salto* o *Pikara Magazine* o las editoriales Traficantes de Sueños, Pepitas de Calabaza, Hojas de Lata, Periférica (España) o Almadia (México), Metales Pesados (Chile), Editora Impronta (México), Caja Negra (Argentina)... Además, todas nuestras librerías cómplices repartidas por todo el Estado español son una fuente de inspiración y aprendizaje muy importante. Desde hace ya unos cuatro años que apostamos por la autodistribución y la distribución de otras editoriales. Mantener una relación directa y próxima con librerías es fundamental, desde las independientes a cadenas más grandes, pasando por las tiendas de museos y centros culturales. Aprendemos mucho de cada cómplice (autor*s, artistas, editoriales, librerías...) que nos cuenta su experiencia. Para nosotras la escucha es una herramienta de aprendizaje fundamental.

¿Qué es para vosotros editar?

Para nosotras editar es amplificar contenido crítico, investigar y detectar lo que queremos difundir y ponernos manos a la obra para lograrlo en las mejores condiciones posibles. Editar es leer mucho; es escuchar a autor*s y liber*s; es visitar librerías e imprentas; es hablar, debatir y dialogar; equivocarse y aprender. Editar es publicar libros, pero lo importante es el contenido, que es sobre todo textual, pero que a veces adopta otras formas artísticas. Por ejemplo, invitamos a artistas y compositoras musicales como Mursego o Mabi Revuelta a leer desde su propio lenguaje artístico un capítulo del libro *Yo veo / Tú significas*, de Lucy Lippard. O en otra ocasión invitamos a la artista Itziar Okariz a hacer una performance a partir del mítico libro *Una habitación propia*, de Virginia Woolf, que traducimos al euskera bajo el título *Gela bat norberarena*. Otro ejemplo de esto es cómo una de nuestras últimas novedades, *Video Green*, de Chris Kraus, cuenta con una intervención artística, *Marcapáginas*, de la artista Mainer López, que surge de una cita del libro. A partir de una reflexión sobre el fetichismo de los objetos, la propuesta de Mainer López consiste en recolectar recuerdos que diariamente usamos como marcapáginas. Gracias a la participación de cientos de personas, diferentes evocaciones a su cotidianidad personal se incluyen en cada volumen impreso. Esta edición en castellano está reproducida en serie, pero cada libro cuenta con una particularidad irrepetible, la vivencia de alguien.



Taller de Ediciones Económicas

 <http://t-e-e.org>

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

 https://twitter.com/t_e_e_mexico

156

Nombre: Taller de Ediciones Económicas.

Localización: Guadalajara, Jalisco y Ciudad de México.

Año de fundación: 2010.

Tipo de entidad jurídica: Persona física con actividad empresarial (México).

Integrantes del equipo: Taller de Ediciones Económicas está formado por Gabriela Castañeda y Nicolás Pradilla (fundadoras) y reúne un equipo de colaboradoras que participan de distintas maneras en la editorial, como Fabiola Iza, Sofía Carrillo Herrerías y Sol Aréchiga Mantilla.

Breve descripción del proyecto: Taller de Ediciones Económicas es una editorial sin fines de lucro que se fundó en la ciudad de Guadalajara (México) hacia finales de 2010. Gabriela Castañeda y Nicolás Pradilla, sus fundadoras, se enfocaron durante los primeros dos años en publicar libros de artista en tiradas de no más de 300 ejemplares que imprimían en un taller propio junto con las artistas invitadas.

A partir de 2012, su práctica comenzó a incluir bitácoras y tiradas cortas de ensayos acerca de la producción editorial en el contexto del arte contemporáneo, así como talleres de producción editorial crítica. Actualmente, cuenta con sedes en Guadalajara y Ciudad de México, donde forman parte de la cooperativa de producción y circulación TPE, alojada por la Cooperativa Cráter Invertido.

Taller de Ediciones Económicas mantiene cuatro colecciones activas: Seminario de tesis, la serie más longeva de la editorial, que publica libros realizados en conjunto con artistas y bitácoras de proyectos de investigación artística; Archivo, que se enfoca en discusiones alrededor de la conservación, investigación, exhibición y circulación de documentos y archivos de arte contemporáneo, particularmente de aquellos vinculados con prácticas militantes en América Latina y sus desbordes; t-e-eoría, colección que se dedica a traducir al español textos de teoría del arte contemporáneo y la imagen que consideramos relevantes para discusiones locales en América Latina, y Circulación y resonancia, colección orientada a plantear preguntas acerca de *hacer público* en el cambio de paradigma tecnológico hacia el régimen de redes y los nudos particulares implícitos en este tránsito.

Entre las preocupaciones que nos implican últimamente están los cuestionamientos sobre la autoridad de la palabra impresa frente a otras formas de compartir conocimiento, las estrategias organizativas de lo social, la política en femenino, el hacer fuera de la lógica de producción por se, y la investigación de (*des*)aprendizajes transversales entre estas preguntas.

Perfil

Cómo comenzaron: El Taller de Ediciones Económicas inició en otoño de 2010 cuando Gabriela Castañeda y Nicolás Pradilla trabajábamos como diseñadoras editoriales. Ambas teníamos interés en fundar una editorial que trabajara con publicaciones de artistas contemporáneas, así que nos dimos a la tarea de indagar acerca de algún modelo de trabajo que nos permitiera publicar tiradas cortas sin extenuar los presupuestos. De este modo optamos por conseguir un duplicador electrónico de segunda mano y producir todo nosotras mismas. Durante el primer año publicamos una serie de libros con artistas de Guadalajara (México) entre los que se encuentran Samara Guzmán, Verónica Flores, Fernando Palomar y artistas de otros sitios del país como Pablo Rasgado, Jaime Martínez y Balam Bartolomé. De ese modo transitamos de diseñar publicaciones a editarlas. En ese momento, fue importante aprender a imprimir con nuestras propias manos, ensuciarse; hacer el trabajo nos desenajaba en el proceso. El mismo *hacer* (cargar resmas, acomodar pliegos, separar merma) nos obligó a poner en duda constante la razón por la cual publicar. Posteriormente ambas hicimos estudios en otras áreas: Gabriela en filosofía y Nicolás en historia del arte.

Filosofía de trabajo/Política editorial: Actualmente procuramos publicar solo textos que consideramos relevantes en el marco en el cual circulan. En ese sentido abogamos por una política de ralentización de la producción de escala manejable y situada. Es decir, que podamos publicar con recursos materiales asequibles sin precarizar al equipo de trabajo que desarrolla cada proyecto, tomando el tiempo necesario para ello y considerando su pertinencia en el contexto de México y América Latina. Ante un panorama local que ha tendido a sobreproducir publicaciones de artistas y fanzines como mercancías autopoéticas, hemos optado por poner más atención en la circulación pertinente de discusiones que se enmarquen críticamente en el violento contexto nacional y la forma en que las distintas aproximaciones prácticas desde el arte y la producción visual se anudan en estos marcos. Así mismo, tratamos de que las características físicas de los libros que publicamos sean poco costosas para no impactar los precios de venta al público y que los títulos sean accesibles en un contexto como el mexicano en el cual los libros, a pesar de no tener impuestos, son poco accesibles en relación con los ingresos de una población que no está demasiado habituada a la lectura.

Organización/ Metodología de trabajo: Somos un equipo pequeño de trabajo. Usualmente, en una publicación participamos tres o cuatro personas que coeditamos el proyecto y que, a su vez, nos encargamos independientemente de tareas específicas como la corrección de estilo, la traducción, la maquetación y la lectura. Usualmente una o dos personas de este mismo equipo se encargan de gestionar los recursos necesarios para el proyecto cuando estos no pueden ser cubiertos con presupuesto propio. Hasta hace poco tiempo, la distribución la realizábamos como parte del TPE, la cooperativa de producción y circulación de la cual formamos parte, sin embargo, al tratarse de editoriales sin fines de lucro, todas realizamos otras actividades para el sustento diario, por lo cual el TPE ha decidido iniciar una relación de trabajo con Fauna, una nueva distribuidora de publicaciones vinculadas al arte contemporáneo que actualmente se encarga de ello en redes de librerías, y la cooperativa se limita a trabajar en ferias.

Modelo de gestión/financiación: Somos una editorial autónoma, entendiendo *autonomía* como interdependencia. A pesar de no estar asociados a ninguna institución, de vez en cuando coeditamos o sometemos proyectos a becas. Priorizamos la puesta en circulación de contenido que consideramos pertinente en nuestro contexto, por lo cual buscamos los recursos necesarios para financiarlos, ya sea mediante subvenciones estatales o de algunas fundaciones privadas que otorgan apoyos económicos. Esto nos ha permitido publicar algunos títulos que, por su costo de producción, sería imposible editar bajo un

esquema de independencia financiera. Esto, al mismo tiempo, permite reducir los precios de venta al público y ofrecer un mayor acceso.

Aprendizajes/Referentes para vosotros o vuestro proyecto: Nuestros referentes más inmediatos tal vez sean Traficantes de Sueños o Tinta Limón, proyectos políticos de reflexión y organización que tienen a la editorial como espacio para compartir discusiones e intereses. Nos interesa particularmente la forma en que organizan horizontalmente el sustento de un proyecto militante. Otra referencia organizativa reciente es el colectivo Guerrilla Translation y su apuesta por un cooperativismo abierto. La forma en que estas colectividades se organizan ha dado pie, aunque todavía de manera discreta, a discusiones acerca de nuestra forma de organización como editorial y cooperativa de producción y circulación. Tenemos pendientes bastantes discusiones para pensar en la mejor forma de echar a andar estrategias a partir de estos y otros aprendizajes, sin embargo es hacia donde nos interesa orientarnos. Otra discusión central actualmente está dada en torno a la autoridad del libro en la producción de sentido y el peso que su carácter mercantil tiene en esta construcción. En ese sentido hemos tratado de llevar la circulación de las ideas hacia plataformas dialógicas que no forzosamente tengan al objeto en el centro y que pongan énfasis en relaciones no productivas, como charlas, talleres abiertos o seminarios. En ese sentido hemos pensado recientemente en la noción de *política en femenino* propuesta por Raquel Gutiérrez Aguilar¹, como una herramienta para pensar en el libro y la circulación de las ideas a partir de su valor de uso.

Fortalezas (y debilidades) del proyecto: Tal vez las fortalezas sean a su vez las debilidades del proyecto. Al tratarse de una editorial sin fines de lucro hemos tenido la libertad de avanzar lento y publicar lo que nos da la gana sin demasiadas presiones de mercado, sin embargo esa misma estructura precarizante ha impedido que podamos concentrarnos completamente en él. Justo la atención reciente a los procesos de Guerrilla Translation, Traficantes de Sueños o Tinta Limón tiene que ver con indagar en la forma de sortear esta contradicción y flexibilizar nuestra práctica sin someternos a esquemas precarios.

Motivaciones para seguir trabajando: Ahora tenemos más claro el foco en las discusiones que nos interesan. Si bien en un principio nos motivaba el acto mismo de publicar, así como explorar las limitantes del sistema de impresión, ahora estamos concentradas en indagar en la pertinencia de los contenidos que se imbrican con las preguntas que nos hacemos en torno a la organización política, el trabajo colectivo y las discusiones situadas. Esto ha tendido a encaminar de forma, tal vez, más pertinente nuestros intereses como editoras y abrir otras vías de hacer público que no forzosamente pasan por el objeto libro.

¹ Gutiérrez Aguilar, R. (2015). *Horizonte comunitario-popular. Antagonismo y producción común en América Latina*. Puebla: BUAP.

Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Nuestras redes más cercanas están actualmente en vínculo con la Cooperativa Cráter Invertido y las editoriales que conforman la cooperativa de producción y circulación, TPE, entre las que se encuentran Islario, Zúngale, Vacaciones de Trabajo, Hormiguero Editorial, S-ediciones y la agencia de medios libres SubVersiones, sin embargo hay vínculos cercanos con muchas otras editoriales que están repensando la práctica desde distintos campos, como Ediciones Estridentes, Gato Negro y La Casa del Hijo del Ahuizote, en México, o La Impresora y Beta-Local, en Puerto Rico, con quienes hemos comenzado a pensar en el trabajo precario de las organizaciones de artistas y las vías para establecer esquemas horizontales y justos, así como fortalecer las redes de colaboración en un equipo de trabajo en conjunto con agentes de TEOR/ética, en Costa Rica. En 2019 estamos echando a andar un proyecto dialógico con PAOS Guadalajara que busca no centrarse en la productividad, sino en el ocio y los espacios de encuentro como la fiesta o el comedor.

¿Qué es para vosotros editar?

Editar es establecer puentes y compartir herramientas que permitan hacer preguntas y cambiarlas constantemente. No pensamos en la edición como un acto enunciativo, sino de compartir preguntas para avanzar en diálogo, fomentar pretextos para el encuentro y la charla, para cuestionar nuestro territorio y *(des)aprenderlo*.



VB _ exposición visible

 <http://www.vbvb.es/>

160

Nombre: VB_exposición visible.

Localización: Palma (Mallorca, Baleares).

Año de fundación: 2013.

Tipo de entidad jurídica: ninguna.

Integrantes del equipo: Jordi Pallarès (jordip.com) y Javier Siquier (javiersiquier.com).

Breve descripción del proyecto: VB es un proyecto curatorial que pretende reflexionar sobre el hecho expositivo a partir de la visibilidad sobre papel de trabajos inéditos en y sobre la esfera pública con artistas, comisarios u otros agentes culturales. VB cree en la sostenibilidad editorial, de ahí que su producción impresa aparezca cuidada y limitada sobre papel, y responda a la necesidad de ofrecer otros formatos de exhibición a determinados proyectos para acercarlos más al público.

Perfil

Cómo comenzaron: Coincidiendo con el proyecto colectivo Los Invisibles (Alaró, Mallorca, 2012) sobre gráficas políticas en el espacio público, tres de los participantes de este proyecto nos planteamos la necesidad de exhibir trabajos inéditos en una publicación periódica independiente, de espíritu fanzine y cuidada a nivel gráfico. Una plataforma de exhibición y reflexión.

Filosofía de trabajo/Política editorial: VB es un proyecto que se va repensando a medida que va creciendo. Partiendo de ahí, cada edición conlleva retos distintos en su dimensión respecto a la gestión, impresión y difusión. Sin periodicidad explícita, nos guiamos por aquello que nos gusta y sobre lo que podemos asumir para poder trabajar en complicidad.

Organización/Metodología de trabajo: Jordi Pallarès suele proponer y trabajar contenidos, mientras que Javier Siquier (validando los mismos) se ocupa del desarrollo gráfico y tipográfico, a la vez que de buscar formatos adecuados para su exhibición. En VB nos gusta *sentarnos* con nuestros invitadxs y negociarlo todo.

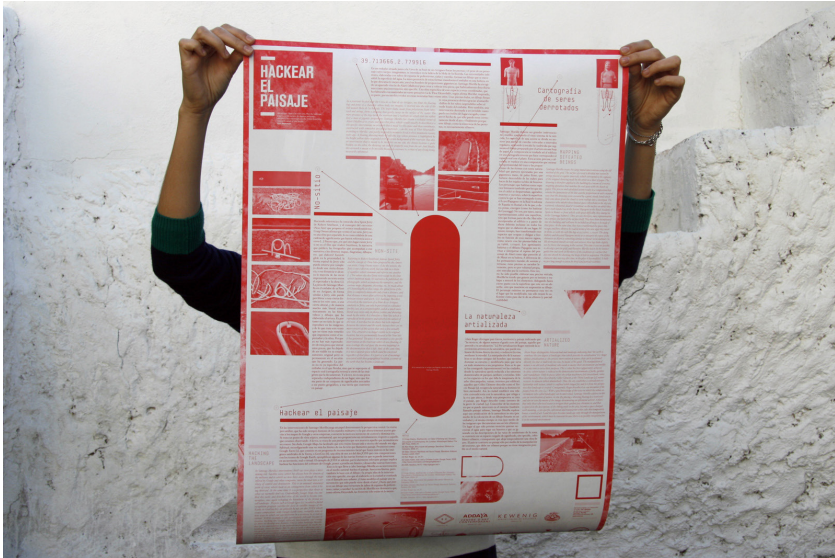
Modelo de gestión/financiación: Desde los inicios, hemos tenido varias fórmulas. El primer y segundo número salieron con patrocinadores varios que colaboraron, otro lo autofinanció el propio artista, y el tercero ha recibido una subvención municipal. Respecto a la gestión, nuestra manera de funcionar es muy horizontal. Es decir, los propios artistas y/o comisarios invitados participan del desarrollo de todo el proceso de trabajo. Esa implicación es parte fundamental del espíritu de cada edición.

Aprendizajes/Referentes para vosotros o vuestro proyecto: Los referentes son muchos, tanto a nivel estatal como internacionalmente. Javier Siquier investiga constantemente en tipografías y formatos gráficos, mientras que Jordi Pallarès se nutre de contenidos que cuestionan y replantean precisamente lo que es este soporte sobre papel. En todo ello, el aprendizaje es esencial pues también la gráfica y la iconografía proporcionada por parte de cada uno de los colaboradorxs nos provoca un deseado vuelco en cada edición. VB no busca lo obvio, sino retos en los que descolocarse.

Fortalezas del proyecto: Queremos que VB sea fresco, libre, cómplice, atractivo, cercano pero no llano. Un proyecto de ediciones limitadas con ganas de disfrutar, compartir y coleccionar. Cuando se termina una edición, se termina. Las cosas suelen ser finitas igual que nuestros actos y acciones en el espacio público, aunque no por ello dejen de ser profundas y potencialmente transformadoras.

Debilidades del proyecto: El reto de la financiación es todo un clásico, a pesar de no tener demasiados costes. ¿Cómo seguir disfrutando sin invertir excesivamente en nada y preservando lo personal? También la visibilidad y difusión del proyecto, así como la propia definición que, aunque nos aporte libertad creativa, nos aleja quizá de ciertas plataformas. Del mismo modo, nuestro precio simbólico para acercarlo a la gente sin que ello deje de suponer ciertas ganancias para cubrir una mínima inversión. Respecto a las lenguas en las que se exhibe, no tenemos ningún problema, pero respetamos profundamente lo locativo de cada proyecto y lo cultural de nuestro propio idioma. Eso conlleva, a veces, duplicar o triplicar lo escrito, afectando también a las propias fronteras del proyecto.

Motivaciones para seguir trabajando: El amor por lo gráfico y la pasión por las prácticas artísticas que especulan sobre la realidad, abordando e intercediendo en aquello tan intangible, incontrollable y que tanto nos afecta como es la esfera pública. Pero, sobre todo, el espíritu por cuestionar lo que no se adapta a las distintas realidades expositivas y el interés por la mediación. Lo que ya no llega.

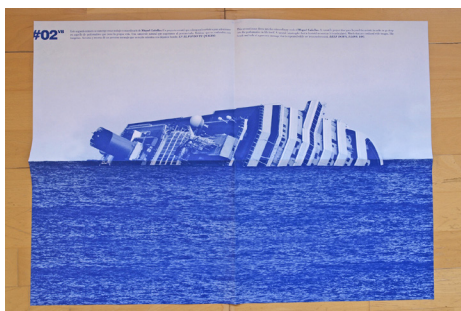


Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

No hemos conseguido establecer redes específicas, a pesar de recibir muestras de interés por parte de agentes independientes. Tampoco hemos sabido encajar en determinadas ferias editoriales por no considerarnos, precisamente, una *revista*, ni un *catálogo*, ni un *póster*, ni siquiera un *libro de artista*. Siendo conscientes de que tampoco somos nada nuevo, lo que más se acerca a lo que somos es una *hoja de sala* exenta y empoderada respecto a su propio proyecto y espacio. Eso también afecta a nuestros propios lugares de difusión. Llamamos colaboradores a aquellos y aquellas que invitamos en cada edición, aunque no dejen de ser coautores de las mismas.

¿Qué es para vosotros editar?

Editar es participar, ofrecer, compartir a/con quienes lo deseen con responsabilidad y profesionalidad en forma y contenido. Editar es también gozar de los procesos de comunicación y dar visibilidad a los creativos, evitando que ningún aspecto ni individuo quede por debajo de otro.



Niko Barrena

Es arquitecto, docente e investigador. Cofundador de |carnicería (estudio transdisciplinar), investiga sobre las nuevas lógicas metropolitanas y prácticas críticas emergentes. PhD Candidate y M.Arch Architect por la ETSAM (Universidad Politécnica de Madrid). M.Arch Student en la Tampere University of Technology (2015-2016). Investigador en HyperMedia Research Group (UPM), donde trabaja sobre la casa/ciudad, la comunicación y la mediación. Profesor en el Máster de Comunicación Arquitectónica «Maca», perteneciente al Campus Moncloa UPM + UCM. Profesor de Fashion Film en el Postgrado de Arquitectura, Moda y Diseño «AMD» (UPM). Profesor de Foundation Course in Total Design del Instituto Europeo di Design Madrid.

Tania Castellano San Jacinto

Es doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y ha cursado el magíster en Teoría y Práctica de las Artes Contemporáneas en la misma universidad. Ha realizado estancias de investigación en el Walter Benjamin Archive de Berlín, en la Maison des Sciences de l'Homme de París y en el Museo MoMA de Nueva York. También ha realizado cursos de especialización en la School of Visual Arts de Nueva York y en el Centro de Investigaciones Artísticas de Buenos Aires. De su tesis doctoral –de título *Distracción, shock, interrupción: la recepción de Walter Benjamin* en las prácticas artísticas contemporáneas– parten sus líneas de investigación actuales, que abarcan lo disfuncional en las prácticas artísticas, la imagen interrumpida y la distracción contemporánea. En la actualidad es profesora en el Área de Dibujo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna.

Óscar del Castillo Sánchez

Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid en 2000 y Doctor en Filosofía por la UNED en 2019. Ha publicado diversos artículos en revistas académicas y capítulos de libro sobre la experiencia estética de la arquitectura, asunto al que ha dedicado su tesis doctoral.

Wim Delvoye

Artista belga, multidisciplinar, que vive y trabaja entre Gante y Brighton. Realiza sus estudios en la Royal Academy of Fine Arts (Gante). Sus proyectos artísticos se centran en aspectos diversos de la sociedad contemporánea, así como en los mensajes subliminales existentes en la publicidad y en los discursos políticos y religiosos. Muestra un especial interés por la artesanía y la cultura popular exhibiendo una amplia variedad de propuestas: trabajos inspirados en la arquitectura gótica (*Dum Truck*, 2006-2014; *Suppo*, 2010; *Pergola* 2011-2017), objetos cotidianos o cerámicas tradicionales intervenidos con pintura (serie *Delft*, 1987-2009; *Ironing Boards*, 1988-90) o esculturas basadas en la imaginería religiosa (*Holy Family*, 2011). Algunos proyectos han generado controversia y debate: *Cloaca* (2000-2006), una máquina que reproduce el proceso digestivo humano, y *Art Farm* (2003-2010), donde continúa tatuando cerdos vivos, una obra que venía ejecutando desde 1994 y con la cual cruza la delgada línea entre la ética y la estética. En el marco de este proyecto realiza uno de sus trabajos más controvertidos al tatuar la espalda del ciudadano suizo Tim Steiner (*Art Farm-Tim*, de 2006 en adelante). Ha realizado exposiciones en galerías, museos y centros de arte de gran prestigio internacional. Su visión crítica y paródica de la realidad abre un amplio debate en el ámbito artístico al proponer nuevas formas de distribución, comercialización y exhibición de las obras de arte.

Mónica Díaz Vera

Arquitecta por la Universidad de Chile. Doctoranda en Arquitectura por la Universitat Politécnica de València. Feminista. Editora en *La Microeditorial*, publicaciones sobre cuerpo, espacio y territorio. Su principal área de estudio es la experiencia espacial del cuerpo en los diversos tejidos que constituyen el medio urbano. Miembro del Grupo GIRAS, Universitat Politécnica de Catalunya. Autora del libro *Espacialidad del niño que no ve* (2012). Profesora a cargo de la Cátedra «El cuerpo en la ciudad: discursos y representaciones de la experiencia espacial en el territorio» en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile. Ha dictado diversos talleres, cursos y conferencias en Chile, Argentina, Japón, España y México. Desde el año 2013 dirige el laboratorio de prácticas urbanas El Cuerpo en la Ciudad, que tiene como fin la difusión de investigaciones e iniciativas interdisciplinares que tengan como punto de encuentro el estudio del cuerpo en el espacio, con miras a la generación y planificación de configuraciones espaciales que tengan como fin el bienestar físico, psicológico y emotivo de los habitantes en el territorio.

Gabriel Fuenzalida Fernández

Arquitecto por la Universidad de Chile y profesor auxiliar de las Cátedras «Historia, cultura y habitar» y «Fundamentos de la arquitectura» de la misma universidad. Enfocado en el estudio de las relaciones intelectuales entre arquitectura y política, ha centrado su trabajo en el espacio público y las dinámicas de exclusión que en este se definen. Fue asistente de investigación en el proyecto FONDECYT «Propietarios y no proletarios: Un estudio de las políticas de suelo para la vivienda popular en Santiago, 1958-1997», además de editor y colaborador en dos números del fanzine *Cuadernillos de Teoría* (2013-2014). Participó en el curso «El cuerpo en la ciudad: discursos y representaciones de la experiencia espacial en el territorio», dictado por Mónica Díaz Vera el año 2014, colaborando con la publicación del mismo título (2014). Actualmente se encuentra estudiando y trabajando en el ámbito normativo de la planificación urbana, con un enfoque especial a la accesibilidad universal en arquitectura.

Helena Gallego

Helena Gallego es arquitecta, investigadora y tatuadora. Enfoca su producción desde el interés por radiografiar el momento contemporáneo y la dualidad digitaloanalógica. PhD Candidate por la ETSAM (Universidad Politécnica de Madrid), M.Arch Architect con especialidad en Entornos Urbanos por la Universidad de Alcalá, con un año de estancia en la Brno University of Technology. Ha desarrollado proyectos urbanos en colaboración con instituciones culturales como Matadero Madrid o Medialab-Prado, entre otros, así como proyectos de comunicación arquitectónica para diferentes medios como *Tectónica* o *METALOCUS*.

María Garres Sánchez

Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Murcia en 2019. Estudia actualmente el Máster de Dibujo: Ilustración, Cómic y Creación Audiovisual en la Universidad de Granada. En 2018 gana el premio *Retrata a tu Rector* de la Universidad de Murcia. El retrato del antiguo rector Don José Orihuela estará expuesto permanentemente en la Galería de los Rectores de la Universidad de Murcia. Seleccionada para la beca de Pintores Pensionados de Segovia 2019, obteniendo el tercer premio de pintura. Del 1 de marzo al 15 de abril realiza una exposición individual de obra artística en el Palacio Consistorial de Cartagena, Sala Subjetiva. Realiza dos estancias de creación artística en el International Center Kaus Urbino (Italia), en 2017 y 2015, con Giuliano Santini como director. Del 21 de julio al 1 de agosto de 2016 realiza una exposición individual de obra artística en el Oratorio San Giovanni Battista, Sala Salimbeni de Urbino (Italia).

Julian Hetzel

Julian Hetzel (Alemania, 1981) trabaja como creador escénico, músico y artista visual. Desarrolla obras en la intersección entre el teatro, la música y el performance, donde combina una decidida dimensión política y un enfoque documental. Tras estudiar comunicación visual en la Universidad Bauhaus de Weimar, se graduó en 2013 en DasArts (Ámsterdam), un laboratorio de investigación artística para nuevas formas de teatro y artes escénicas. Es director artístico de Ism & Heit, una organización con sede en Utrecht que realiza y produce su trabajo artístico. Sus proyectos se presentan internacionalmente, y ha estado presente en más de 20 países, como por ejemplo en la última Bienal del Teatro de Venecia en 2019. En 2017, Hetzel recibió el premio nacional VSCD-Mimeprijs de los Países Bajos por *The Automated Sniper*. En 2019, *All Inclusive* formó parte de la selección oficial del Nederlands Theaterfestival. *SELF* fue la entrada nacional de los Países Bajos para la Cuadrienal de Praga en 2019. En la actualidad Hetzel es artista asociado en Kunstencentrum CAMPO, en Gante (Bélgica), y desde enero de 2020 es artista residente en Standplaats Utrecht.

Elba López Fernández

Licenciada en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Buscando respuestas a sus inquietudes teóricas se fue a Granada, donde realizó el Máster en Producción e Investigación en Arte y trabajó en la revista de gestión cultural *G+C*. En la actualidad da clase en la UNED de Vigo mientras finaliza la tesis *Los derechos de autor en las Bellas Artes: El plagio y la cultura de la copia* bajo la dirección de la catedrática Asunción Jódar Miñarro, de la Universidad de Granada.

Sandra Martínez Rossi

Licenciada en Bellas Artes (UNR, Argentina). Doctora en Bellas Artes (UGR, España, 2008). En 2010 obtiene una subvención para la difusión y edición de trabajos de investigación (Iniciarte 2009, Junta de Andalucía). Publica el libro *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo* (2011, Madrid, FCE; 2.ª edición actualizada, 2017), seleccionado por el 50.º aniversario del FCE en España, 50 años, 50 libros (FCE, 2013), y con gran impacto en la crítica nacional e internacional. Su línea de investigación se basa en el tatuaje y la pintura corporal en etnias no occidentales y su proceso de transculturación en el ámbito social y artístico occidental. Ha sido invitada a impartir diversos cursos y talleres: BBAA (UFPR, Brasil, 2015); BBAA (UM, España, 2011; 2006), IEM (UGR, España, 2006); BBAA (UGR, España, 2001-2005). Participa en proyectos de investigación, especializándose en el análisis de la marca corporal como signo de esclavitud en la cultura visual contemporánea (I+D, MEC, 2014-2019, UGR). Desde 2014 es miembro del Grupo de Investigación Género: Historia, Salud y Antropología (HUM880, UGR). Su obra artística se centra en el uso de la piel como soporte de la imagen (fotografía-performance) y ha realizado exposiciones nacionales e internacionales en España, Cuba y Argentina. En la actualidad trabaja en un nuevo libro sobre el tatuaje en la publicidad, los medios de comunicación y las redes sociales. Es profesora en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Málaga.

Miguel Ángel Melgares

Miguel Ángel Melgares (España, 1980) es un artista interdisciplinar, dramaturgo e investigador asentado en los Países Bajos. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada con una tesis titulada *El fin de las retóricas del performance*. Su interés por el campo del performance lo lleva a Ámsterdam en 2007 para formar parte del internacionalmente aclamado laboratorio escénico DasArts. Desde entonces desarrolla una intensa labor creativa dentro del campo de la escena y performance contemporáneo, colaborando con artistas como Julian Hetzel, Tchelet Weisstub, Elina Cerpa, Tzeni Argyriou o Sonja Jokiniemi, entre otros. Sus trabajos son regularmente presentados en festivales y circuitos internacionales de la escena contemporánea, y recientemente han podido verse en Onassis Cultural Center, Atenas, Steirischer Herbst, Graz, La Biennale di Venezia, Venecia, Impulse Theater Festival, FFT Düsseldorf, Malta Festival, Poznan, Spieltart Festival en Munich, Zodiak en Helsinki, Tangente, Montreal, etc. Melgares es tutor en el Máster de Teatro de la Amsterdam University of the Arts y es el director artístico de proyectos como SLOW DOWN Winter Performance Festival.

Blas PAYRI

Catedrático de Comunicación Audiovisual y miembro del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universitat Politècnica de València. Ha realizado múltiples videodanzas que han sido seleccionadas internacionalmente, creando tanto la parte visual como la sonora/musical. Ha compuesto músicas aplicadas para documentales, teatro y danza, así como piezas de música autónoma y arte sonoro. Ha organizado y programado el EIVV, Encuentro Internacional de Videodanza y Videoperformance, y ha participado en jurados y en la programación de festivales de videodanza de carácter internacional. Actualmente, es profesor de postproducción audiovisual e imparte clases de diseño sonoro, música para audiovisual y realización de videoarte y videodanza.

VenidaDevenida

VenidaDevenida es un colectivo formado por Ana Olmedo y Elena Águila. Su práctica entiende la arquitectura y el diseño como herramientas para producir medios especulativos de investigación y activismo. Su trabajo cuestiona las formas de representación hegemónicas y sugieren alternativas críticas con el propósito de generar una práctica sensible a las políticas de los cuerpos, las identidades y el espacio. Han expuesto en la «CO. Exposición», organizada durante la Conferencia Internacional sobre Comunicación Arquitectónica 2017, en Madrid; en «A Fine Line: Scenarios for Bordering Conditions» durante la Bienal Internacional de Arquitectura de Euskadi 2017, en San Sebastián; y en «Becoming», en la Bienal de Arquitectura de Venecia 2018, entre otras. También han participado en publicaciones como *Form Magazine: Boundaries*, *The Funambulist: Clothing Politics II* o *Bartlebooth: Protocolos*. Han recibido la Ayuda INJUVE a la Creación Joven para el proyecto Fem-Insurgentes en 2017 y para el ciclo de talleres y la exposición «Weird Space» en 2018.



From people, for people

Julian Hetzel y Miguel Ángel Melgares

doi:10.30827/sobre.v6i0.15649

Schuld es una palabra alemana que implementa dos significados diferentes y complementarios, define el concepto de «culpa» como un deber moral, al mismo tiempo que nos habla de «deuda» como una obligación económica. En *Schuldfabrik* el artista alemán Julian Hetzel, produce y comercializa *SELF - Human Soap*, singulares pastillas de jabón cuya materia prima es grasa humana procedente de liposucciones clínicas. El público es invitado a adquirir un producto de lujo, perfectamente empaquetado y perturbadamente contaminado, explicando que los beneficios de las ventas serán donadas a una comunidad en África central, para desarrollar un proyecto denominado Water Wells For Africa. El proceso de *upcycling* de la culpabilidad occidental en un producto de consumo ayuda a establecer un discurso sobre la denominada responsabilidad social corporativa. *Schuldfabrik* es un espacio diseñado para el comercio ético, donde se exploran las contradicciones propias del «capitalismo cultural».

La sucesión de instalaciones que componen el performance construye una dramaturgia espacial. El laboratorio era nuestra cuarta parada. El mayor problema al que nos enfrentábamos era darle al proyecto gravedad política, rigor artístico y complejidad moral, ya que surgía un problema de ficcionalización del performance. Es decir, ¿cómo podíamos demostrar que la grasa humana era de verdad? Julian Hetzel se esfuerza por traspasar el umbral de lo representado, para acercarse a la realidad de la presentación. Pese a que en la ficción teatral decir que los jabones estaban hechos con grasa humana hubiera sido suficiente para sustentar conceptualmente el proyecto, para Hetzel el proceso de obtención de la grasa no solo es una obligación deontológica, sino que se convierte en parte esencial del proceso de creación, ya que nutre el proyecto con las complejidades, riqueza y matices que dicha realidad aporta. El objetivo de este espacio era demostrar documentalmente los procesos de obtención y transformación de la grasa humana. El laboratorio estaba dispuesto como una instalación en la que los participantes eran libres de tocar, oler, leer y escuchar. En el espacio aparecían tres elementos: una serie de documentos acreditativos sobre el proceso de donación de la grasa dispuestos en las paredes de la habitación, una gran mesa central con la cocina donde se realizaron los jabones, y una instalación sonora donde la voz de un abogado explica como se construyó el marco legal de la propuesta.

SELF - Human Soap es un producto que te ensucia las manos mientras te las estás lavando, desencadenando un conflicto ético en el espectador que deviene en la producción de más culpabilidad, haciéndonos entender que no somos parte de la solución, sino parte del problema, lo que nos obliga a plantearnos la necesidad individual de asumir nuestra responsabilidad colectiva.



SELF
HUMAN SOAP



Vorsicht!

Packungsinhalt ist nicht zum
Verzehr, oder für die äusseren
Anwendung bestimmt. S E L F
ist kein Hygieneartikel und kein
kosmetisches Produkt.

S E L F ist Kunst.

Caution!

**Package content is not for
consumption or external use.
S E L F is not a sanitary, nor a
cosmetic product.**

It is an artwork.

SCHULDFABRIK ist ein Kunstprojekt von Julian Hetzel

ISM & HEIT
Boorstraat 107
3513 SE Utrecht
The Netherlands
mail@julian-hetzel.com

Manufactured at Schuldfabrik

Caution | Vorsicht

Package content is not for consumption or external use. SELF is not a sanitary, nor a cosmetic product. SELF is an artwork. Packungsinhalt ist nicht zum Verzehr, oder für die äusseren Anwendung bestimmt. SELF ist kein Hygieneartikel und kein kosmetisches Produkt. SELF ist Kunst.

SELF
HUMAN SOAP

125 Gr

* organic certified

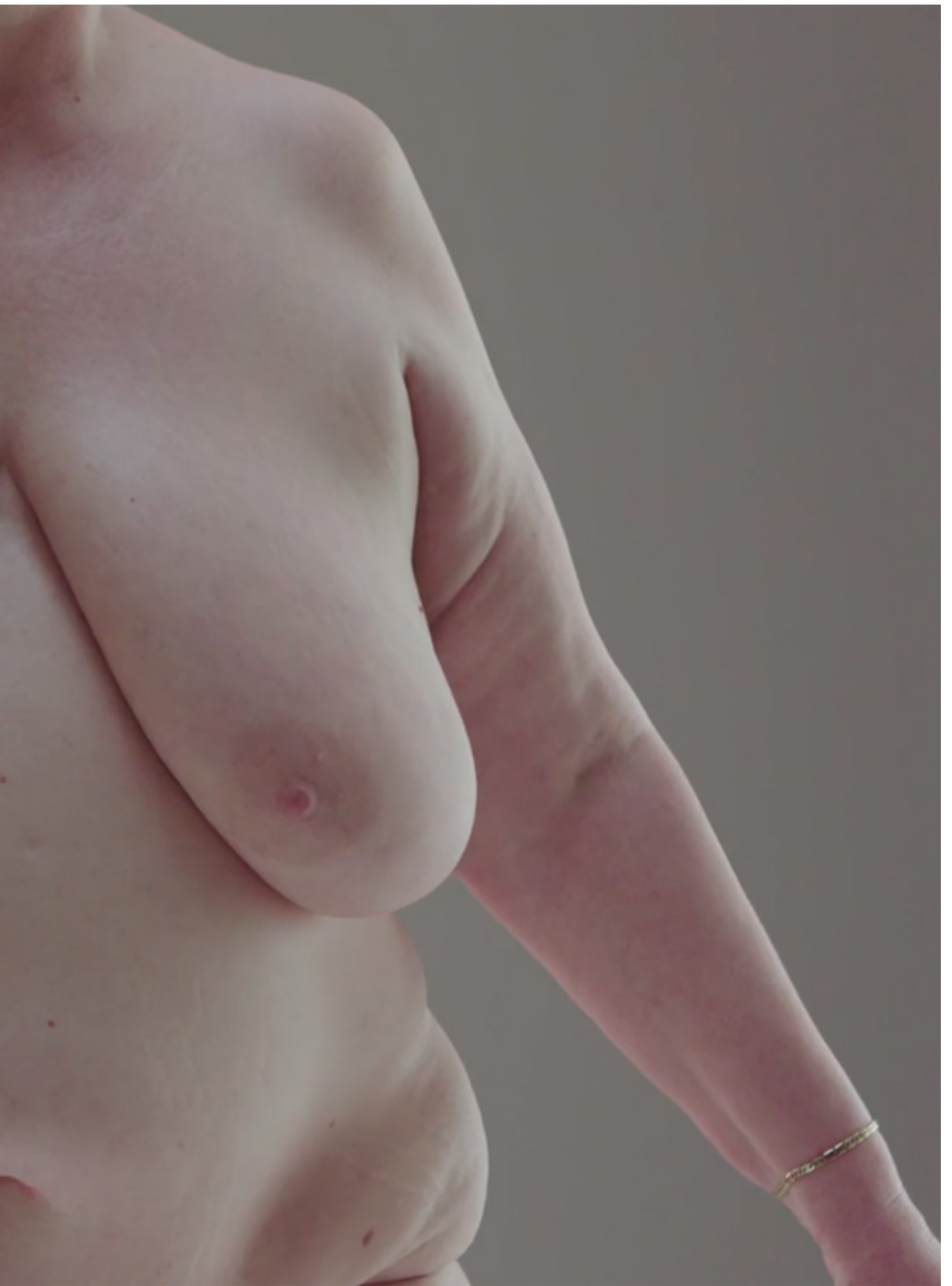
INGREDIENTS:
Axunglia Hominius (Human Fat), Olea Europaea (Olive) Fruit Oil, Aqua (Water), Cocos Nucifera (Coconut) Oil, Elaeis Guineensis (Palm) Oil*, Natrium Hydroxide (Lye), Oryza Sativa (Rice Bran) Oil, Kaolin (White Clay)

www.julian-hetzel.com

SELF
HUMAN SOAP

N° 0353





SCHENKINGSOVEREENKOMST

PARTIJEN:

1. STICHTING ISM & HEIT

een stichting gevestigd te (3513 SE) Utrecht aan de Boorstraat 107 (KVK-nummer 65127943) ("**Stichting**");

2. NAAM: [REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

een natuurlijk persoon woonachtig te:

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

geboren op [REDACTED]

geboren te: [REDACTED]

Hierna te noemen "**Donateur**"

OVERWEGINGEN:

- [REDACTED]
[REDACTED]
- [REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
- [REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
- [REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

ZIJN OVEREENGEKOMEN ALS VOLGT:

Artikel 1: Voorwerp schenking

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

Artikel 2: Toestemming

[REDACTED]
[REDACTED]

[Redacted text block]

Artikel 2: Garanties Stichting

[Redacted text block]

Artikel 3: Garanties Donateur

[Redacted text block]

Artikel 2: Overige bepalingen

[Redacted text block]

Artikel 3: Toepasselijk recht en geschilbeslechting

[Redacted text block]

ALDUS ONDERTEKEND TE UTRECHT:

2

STICHTING ISM & HEIT

Datum: [Redacted]

Naam: [Redacted]

(bestuurder bevoegd te tekenen)

[Redacted signature box]

DONATEUR

Datum: [Redacted]

Naam: [Redacted]

[Redacted signature box]

2





Legal advise

Conceptually, as a lawyer, it is quite difficult sometimes to come up with the legal framework. Which kind of laws and statutes apply? And this is one of these cases. This is not something that you do repetitively; this is what I would call a once in a lifetime question. You want to use human fat tissue in the context of an art project and this is not something that either law or statute applies to. So here we are in a situation which resembles the legal rules that apply but is not really typical. In very general terms: one of the most fundamental legal questions that I faced was, can you actually describe human fat tissue as a property? If you separate parts of your body, such as human fat tissue, which is removed as a waste product after liposuction, doesn't that make the removed fat a physical object capable of having rights and entitlements, such as property rights? It is a very fundamental question, and everything tilts on this. And my conclusion was yes, it is indeed a physical good; and this is supported by academics that have worked for years on the same matter. So all these property rights, including the right of ownership apply! The second area of law that applies is personal rights. Whom does it belong to? And I concluded in my memo that in the end – and this may seem logical, but it is something that you really have to establish as a lawyer. In the end, it is indeed the patient who is the owner of this right and this object. So that means that you can use the human fat tissue as you please unless the law puts forward certain restrictions. And there are many restrictions to make use of your own human fat tissue, while that does not comply with societal standards or proper forms or perhaps even, what you would consider ethically possible. The next question is: Would this society consider human fat tissue as an ingredient for your art-project feasible and defensible? It is possible to argue that within society that there are certain ethical dilemmas here [...] On balance, I think that most people accept that art is something different from the rest of society. That there is a certain avant-garde character to artists and that they should be allowed perhaps a little more than normal people would be allowed for the sake of art and for the sake of string things up. On balance, my conclusion is, that it is possible for patients who are the owners of their own human fat tissue, to enter into donation agreement and to give up their human fat tissue for use in this art project. If you want to transfer any physical good to another person (under Dutch law), you require the satisfaction of certain conditions. [...] In my view at least, in general: you have exact sciences, for example, physics, and even though we cannot know anything for sure, there you have certain theories which are tried and tested, which will apply almost all the time. In law, however – this is not an exact science. The law is found by arguing back and forth. The law may change from time to time. If you would put it in front of a judge, for example, your legal question, one judge might decide one outcome, and the other judge might decide quite another outcome. It's people's business, it is a viewpoint business. It is much more subjective than for example, physical science. In relation to the memo we drafted, this makes it a little bit complex, because I cannot give you a black and white answer. I can only say what is defensible and what in my view is a position which you could defend even before the court. I think we have conducted a rigorous investigation. We, in the end, arrived at the conclusion that this art project is legal, is valid. Even though you might, as a visitor, have certain objections from an ethical standpoint, for example, I would say that the Dutch society welcomes investigations from an artistic perspective such as these and will use it as a trigger to consider these matters very deeply. More deeply than you would probably normally do if you went confronted with something like this soap project.

SoapCalc ©


Recipe Name: SELF- Human Soap

New

INCI Names

[Print Recipe](#)

Total oil weight	11500 g	Sat : Unsat Ratio	39 : 61
Water as percent of oil weight	36.56 %	Iodine	62
Super Fat/Discount	8 %	INS	144
Lye Concentration	27.0000 %	Fragrance Ratio	31
Water : Lye Ratio	2.7037:1	Fragrance Weight	356.50 g

	Pounds	Ounces	Grams
Water	9.269	148.31	4,204.40
Lye - NaOH	3.428	54.85	1,555.05
Oils	25.353	405.65	11,500.00
Fragrance	0.786	12.57	356.50
Soap weight before CP cure or HP cook 	38.837	621.38	17,615.95

#	✓	Oil/Fat	%	Pounds	Ounces	Grams
1	<input type="checkbox"/>	Human Fat	10.00	2.535	40.57	1,150.00
2	<input type="checkbox"/>	Coconut Oil, 92 deg	22.00	5.578	89.24	2,530.00
3	<input type="checkbox"/>	Palm Oil	10.00	2.535	40.57	1,150.00
4	<input type="checkbox"/>	Rice Bran Oil, refined	10.00	2.535	40.57	1,150.00
5	<input type="checkbox"/>	Olive Oil	48.00	12.170	194.71	5,520.00
Totals			100.00	25.353	405.65	11,500.00

Soap Bar Quality	Range	Your Recipe		
Hardness	29 - 54	37	Lauric	11
Cleansing	12 - 22	15	Myristic	4
Conditioning	44 - 69	59	Palmitic	18
Bubbly	14 - 46	15	Stearic	4
Creamy	16 - 48	22	Ricinoleic	0
Iodine	41 - 70	62	Oleic	47
INS	136 - 165	144	Linoleic	11
			Linolenic	1

Additives	Notes
	Titanium Dioxid 17,5g Kaolin 192 g

[Show Graph](#)[Hide Graph](#)[Print Recipe](#)





SELF
HUMAN SOAP

Aan: Stichting Ism & Heit
Van: ██████████
Datum: CONCEPT d.d. 3 juli 2016
Betreft: Juridisch advies Kunstproject "SELF"

Kunstenaar Julian Hetzel is een internationaal opererend beeldend kunstenaar.

Kunstproject Zijn nieuwe internationale productie "SELF" onderzoekt het concept van schuld en boete, dat zich onder meer uit in het verlenen van ontwikkelingshulp. Bij deze productie wenst de kunstenaar onder meer een fractie menselijk vetweefsel, als niet voor nader gebruik geschikt afvalproduct na liposuctie, in kunstobjecten te verwerken. Deze kunstobjecten worden tentoongesteld en mogelijk verkocht. De kunstenaar sponsort met de opbrengst een waterput in Congo. Ook dat is onderdeel van de manifestatie. De kunstenaar 'upcyclet' daarmee overtollige kilo's van de welvarenden ten behoeve van de minderbedeelden. Kortheidshalve zij verwezen naar de projectbeschrijving door de heer Hetzel, hier herhaald en ingelast ("**Kunstproject**").

Opdrachtgever De productie van het Kunstproject is in handen van opdrachtgever, de Nederlandse Stichting Ism & Heit Utrecht, gevestigd te (3513 SE) Utrecht aan de Boorstraat 107 (KVK-nummer 65127943) ("**Stichting**"). Productieleider is J. Hupkens. De Stichting werkt samen met het Oostenrijkse Steirischer Herbst Graz; het Duitse HAU Berlin; het Nederlandse Noorderzon Groningen; en het Nederlandse SPRING Festival Utrecht.

VRAAG

Is het naar Nederlands recht verdedigbaar dat Nederlandse donateurs, na voorlichting door hun behandelend arts, met de Stichting overeenkomen dat zij een klein deel van het bij hen verwijderde vetweefsel schenken om niet, ten behoeve van het Kunstproject?

KORT ANTWOORD

Ja. Voorop staat dat naar huidige recht menselijk vetweefsel kwalificeert als 'zaak' en (dus) voorwerp kan zijn van een eigendomsrecht. Dit recht behoort in principe de donateur toe. Het kan in beginsel rechtsgeldig worden overgedragen aan de Stichting, bijvoorbeeld door middel van een schenking om niet. Een concept-schenkingsovereenkomst is bijgevoegd (**Bijlage I**).

Nader gebruik van lichaamsmateriaal is onderhevig aan stringente voorwaarden. Die vloeien onder meer voort uit internationale verdragen en nationale wet- en regelgeving. Voorshands maakt deze regulering het antwoord op de vraag niet anders. Verdedigbaar is dat de regulering, voor zover die beperkingen aanbrengt in het vrije beschikken door donateurs over hun eigen lichaamsmateriaal, geen

rekening houdt met een artistiek doeleinde als het Kunstproject. Volwassen, wilsbekwame donateurs die vrijwillig handelen en op de gebruikelijke wijze zijn voorgelicht, zijn naar mijn mening in staat een verantwoorde eigen keuze te maken voor schenking, die zowel hun lichamelijke integriteit als de medisch-ethische voorwaarden respecteert.

Bij het voorgaande acht ik niet van elk belang ontbloeit dat het in dit geval om een afvalproduct gaat, dat geen medisch of wetenschappelijk doeleinde meer zou dienen.

TOELICHTING

De regels op het gebied van lichaamsmateriaal, waaronder menselijk weefsel, zijn uitgebreid en strikt. Een aanzienlijk deel daarvan is in internationaal verband tot stand gekomen. Achterliggende bedoelingen zijn onder meer: (a) veiligheid, (b) het inperken van gezondheidsrisico's bij medisch gebruik, en (c) het tegengaan van bepaalde soorten misbruik (bijvoorbeeld illegale organenhandel). De wetgever lijkt evenwel geen rekening te hebben gehouden met nader gebruik van menselijk vetweefsel als afvalproduct bij liposuctie voor artistieke doeleinden.

KADER EN REIKWIJDTE

Deze analyse is gebaseerd op de volgende veronderstellingen:

- Het betreft volwassen wilsbekwame Nederlandse donateurs die vrijwillig hebben deelgenomen aan liposuctie in een Nederlandse kliniek en die door hun behandelend arts zijn voorgelicht en behandeld, in overeenstemming met wet- en regelgeving en medische ethiek, waaronder de professionele standaard (artikel 7:453 BW). Deze donateurs hebben voor hun liposuctie kennis genomen van het Kunstproject en steunen dat. Zij zijn ook in dat verband voorgelicht door hun behandelend arts.
- Deze donateurs krijgen na afloop van de liposuctie het bij hen verwijderde vetweefsel ("Lipo") (althans voor een deel) mee naar huis. Dit Lipo is een afvalproduct dat ongeschikt is voor medische of wetenschappelijke doeleinden.
- Deze donateurs wensen vervolgens naar Nederlands recht een schenkingsovereenkomst te sluiten met de Stichting, waarbij zij hun Lipo om niet overdragen ten behoeve van het Kunstproject. Daarbij is gewaarborgd dat het bij het Kunstproject te gebruiken Lipo en eventuele daaruit te verkrijgen gegevens anoniem blijven (niet tot de persoon herleidbaar).
- Deze analyse is preliminair en beperkt zich tot Nederlands civiel recht. Aan de schenkingsovereenkomst mogelijk gerelateerde rechtsgebieden, zoals privacyrecht en intellectueel eigendomsrecht, vallen buiten de reikwijdte van dit memo.

JURIDISCHE ANALYSE

Eigendomsrecht Een 1e fundamentele rechtsvraag die moet worden beantwoord, is of het een potentiële donateur überhaupt vrij staat met een derde als de Stichting een overeenkomst te sluiten met betrekking tot het Lipo. Die vraag kan wat betreft schenking positief worden beantwoord:

- Eigendom is het meest omvattende recht dat een persoon op een zaak kan hebben (artikel 5:1(1) BW). De wet definieert het begrip 'zaak' als een voor menselijke beheersing vatbare stoffelijke object (artikel 3:2 BW).
- Van der Steur signaleert in haar proefschrift dat het zaaksbegrip wordt begrenst in juridisch-technische zin, maar ook in ethische zin. Zij spreekt van een versplinterde en casuïstische rechtsopvatting: *"Of dit betekent dat nader gebruik van anoniem lichaamsmateriaal voor andere doeleinden dan medisch wetenschappelijk onderzoek is uitgesloten of geheel vrij is, is betwist"*. Zij ziet afgescheiden lichaamsdelen zelf als bijzondere zaken, *"waarvoor de traditionele piëteit en waardering in acht moet worden genomen"*.¹ Van der Steur stelt daarom voor lichaamsmaterialen als zaken, als rechtsobjecten van eigendomsrechten, te beschouwen. Dit betekent dat rechtsfiguren als eigendom en schenking in beginsel ook van toepassing zijn.
- Er kunnen ethische bezwaren bestaan tegen de toepasselijkheid van alle goederenrechtelijke gevolgen van eigendom van lichaamsmateriaal. Maar volledige ontkenning van zaakskwaliteit brengt grotere problemen met zich mee. Dan zouden de in de praktijk uitgevoerde handelingen van schenking bijvoorbeeld niet onder de wettelijke regels kunnen vallen. Van der Steur kiest daarom voor aanneming van het zaakskarakter, waarbij bijzondere wettelijke regelingen van nationaal en internationaal niveau wel beperkingen kunnen aangeven ten aanzien van de vermogensrechtelijke toepassingen.²
- In deze rechtsgeleerde opvatting is het eigendomsrecht op lichaamsmateriaal een goed, dat om niet kan worden overgedragen (artikel 3:83(1) BW) en dat object van een schenkingsovereenkomst kan zijn (artikel 7a:1703 BW).

Persoonlijksrecht Een 2e fundamentele rechtsvraag is of het Lipo persoonsgebonden is, zodat het kan kwalificeren als object van een persoonlijkheidsrecht:

- Alle soorten lichaamsmateriaal, ook haren, urine, bloed en nagels zijn persoonsgebonden. Zij worden naar huidig recht beschouwd als object van een persoonlijkheidsrecht van de oorspronkelijke eigenaar, de donateur.³
- Dit persoonlijkheidsrecht kan naast een eventueel eigendomsrecht op de zaak rusten. Het Lipo lijkt wat dat aangaat zelf op een kunstwerk, waarop een kunstenaar persoonlijkheidsrechten kan doen gelden onder de Auteurswet.⁴
- Lichaamsmateriaal kan dus als object van een eigendomsrecht worden beschouwd. Het lijkt communis opinio dat het lichaamsmateriaal de persoon toebehoort uit wie het is verwijderd. *"Het is als gevolg hiervan mogelijk dat een patiënt de eigendom claimt van de bij een operatie verwijderde lichaamsdelen (galstenen, geamputeerde lichaamsdelen), tenzij daartegen uit esthetische of hygiënische (bijv. bederf) overwegingen bezwaren bestaan. Resterend*

¹ J.C. van der Steun, *Grenzen van rechtsobjecten*, Leiden 2003 (diss), Kluwer Recht en Praktijk, nr. 122, p. 141 et seq., p. 222 et seq., p. 229. Vgl. Olsthoorn-Heim 1995, p. 27 et seq.

² Van der Steur, p. 230.

³ H.J.J. Leenen, *Rechten van mensen in de gezondheidszorg*, deel 1, Houten/Diegem: Bohn Stafleu Van Loghum 2000, p. 52

⁴ Van der Steur 2003, p. 223-224.

lichaamsmateriaal heeft waarde en betekenis gekregen. Voor levering van dit lichaamsmateriaal aan een derde, moet van de patiënt toestemming worden verkregen.⁵

Nader gebruik Vervolgens is het de vraag of de donateur geheel vrij is het Lipo te schenken aan de Stichting, of dat de overheid het eigendomsrecht op Lipo heeft ingeperkt:

- Artikel 11 Grondwet bepaalt: *“Ieder heeft, behoudens bij of krachtens de wet te stellen beperkingen, recht op onaantastbaarheid van zijn lichaam”*.⁶ Omgekeerd is het de vraag of je als potentiële donateur volledig vrij bent over het eigen lichaam te beschikken.
- De algemene regel luidt, dat het de eigenaar vrijstaat, met uitsluiting van ieder ander, van de zaak gebruik te maken, mits dit gebruik niet strijdt met rechten van anderen en de op wettelijke voorschriften en regels van ongeschreven recht gegronde beperkingen daarbij in acht worden genomen (artikel 5:1(2) BW).
- Lipo is evenwel een bijzondere zaak. De zeggenschap over Lipo als afvalproduct, levert juridische problemen op. Dit wordt ook wel ‘nader gebruik’ genoemd. Eenmaal van het lichaam afgescheiden, verkrijgt Lipo een bijzondere status. De donateur behoudt zeggenschap over dat Lipo (vgl. artikel 22 Europees Verdrag voor de Rechten van de Mens en de Biogeneeskunde en de Nederlandse regeling).

Winst Een belangrijke (vermogensrechtelijke) randvoorwaarde lijkt dat de schenking van Lipo om niet geschiedt. De Stichting mag de donateur niet betalen of anderszins vergoeden:

- Artikel 21 Convention on Human Rights and Biomedicine van de Raad van Europa bepaalt: *“The human body and its parts shall not, as such, give rise to financial gain”*.
- Het behalen van winst uit lichaamsmaterialen, wordt over het algemeen als ongepast beschouwd. Een winstgevende verkoopovereenkomst van organen wordt te onzent bijvoorbeeld in strijd geacht met de goede zeden en openbare orde en is nietig.
- Andere vermogensrechtelijke rechtsfiguren die zien op eigendomsrechten op zaken, zoals de schenkingsovereenkomst, kunnen daarentegen wel overeenkomstig de goede zeden en de openbare orde zijn.
- In Nederland heeft men ervoor gekozen het verbod op behalen van winst in specifieke wetten uit te sluiten.⁷ Wel mogen kosten, waaronder eventueel gedeerde inkomsten, worden vergoed. Dit gebeurt bijvoorbeeld bij spermadonatie.⁸

⁵ Van der Steur 2003, p. 225-226.

⁶ Dit grondrecht richt zich met name op de verticale verhouding tussen burger en overheid. De laatste mag in beginsel niet de lichamelijke integriteit schenden van haar burgers.

⁷ Vgl. bijvoorbeeld artikel 3a Wet veiligheid en kwaliteit lichaamsmateriaal; artikel 2(1) Wet inzake de bloedvoorziening; en artikelen 2 en 7 Wet op de orgaandonatie.

⁸ Aldus tracht de wetgever een midden te vinden tussen een zuiver vermogensrechtelijke benadering en een niet-vermogensrechtelijke benadering van lichaamsmateriaal. Dit brengt een zekere goederenrechtelijke dualiteit met zich mee: iemand kan eigenaar van een zaak zijn, maar niet de volledige zeggenschap daarover hebben. Van der Steur 2003, p. 225.

Regulering Afgezien van de vermogensrechtelijke mogelijkheden, bijvoorbeeld de mogelijkheid van de doneur om Lipo aan de Stichting te schenken ten behoeve van het Kunstproject, is het de vraag of een dergelijke schenking verboden is op grond van (gezondheidsrechtelijke) regulering:

- De Wet veiligheid en kwaliteit lichaamsmateriaal ("WVKL") is voor de hand liggende regulering. De WVKL bevat volgens haar titel "*regels inzake de veiligheid en kwaliteit van lichaamsmateriaal dat kan worden gebruikt bij een geneeskundige behandeling*".
- De WVKL beoogt een strikt systeem voor zaken als het overdragen, bewerken en distribueren van lichaamsmateriaal. Daarmee zijn immers grote belangen gemoeid. Een voorbeeld kan dit illustreren. Wie lichaamsmateriaal ter aflevering voorhanden heeft, waarvan hij weet of redelijkerwijs moet vermoeden dat de geschiktheid voor toepassing op de mens geheel of in ernstige mate ontbreekt, verboden dat lichaamsmateriaal af te leveren (artikel 20 WVKL). Op overtreding van dit verbod staat een bestuurlijke boete van ten hoogste EUR 900.000,= (artikel 20a WVKL).
- De WVKL definieert 'lichaamsmateriaal' als: "*weefsel, cellen [...] bestemd voor toepassing op de mens*". Op basis van deze definitie kan voorshands geconcludeerd worden dat het Lipo (als afvalproduct) niet kwalificeert als 'lichaamsmateriaal', zodat de daarop betrekking hebbende regels ook niet van toepassing zijn. Dit strookt met de parlementaire geschiedenis, die uitdrukkelijk vermeldt dat de WVKL enkel van toepassing is op lichaamsmateriaal dat bedoeld is voor gebruik op de mens.⁹ Noch de WVKL, noch de Memorie van Toelichting vermelden kunst, artistiek, lipo of vet.
- Er zijn zes gepubliceerde rechtszaken waarin de WVKL wordt vermeld. Geen daarvan heeft betrekking op een kwestie als de onderhavige. Mij is niet gebleken van boetes opgelegd voor nader gebruik voor artistieke doeleinden.
- Daarbij komt dat in de praktijk wel vaker sprake is van kunstprojecten die voortvloeien uit of samenhangen met de medische praktijk.^{10 11 12} Voor zover in het kader van dit memo kon worden onderzocht, hebben ook deze niet tot juridische problemen geleid.
- Op basis van de veronderstellingen bij dit memo acht ik binnen de reikwijdte van deze analyse het Kunstproject niet in strijd komen met (de doelstellingen van) de WVKL.¹³

⁹ Kamerstukken II 2000-2001, 27 844, nr. 3 (MvT), sub 6: "*Het wetsvoorstel regelt de veiligheid en kwaliteit van menselijk lichaamsmateriaal dat gebruikt kan worden voor een geneeskundige behandeling. Het begrip lichaamsmateriaal omvat solide organen als hart, long, nier, lever en delen daarvan, weefsels als huid, hoornvlies, bot, placenta, hersenvlies, bloedvat, navelstreng- en foetaal weefsel en stamcellen. Deze lichaamsmaterialen kunnen worden weggenomen in het kader van donatie, ofwel beschikbaar komen als restmateriaal bij geneeskundige behandeling van de donor. Binnen de reikwijdte van dit wetsvoorstel valt ook het foetaal weefsel, evenals de stamcellijnen gekweekt uit embryonale cellen. Gezien de vergelijkbare problematiek bij behandelingen waarbij geslachtscellen buiten het lichaam worden bewaard en bewerkt en bijvoorbeeld door een man aan een vrouw gedoneerd kunnen worden, is ook het bewaren en bewerken van deze geslachtscellen opgenomen binnen de reikwijdte van dit wetsvoorstel. De bestemming van gebruik bij een geneeskundige behandeling omvat ook die lichaamsmaterialen die worden weggenomen ten behoeve van geneeskundige behandeling bij de patiënt zelf*".

¹⁰ <https://villalarepubblica.wordpress.com/2012/08/29/verwerpelijk-noch-goddelijk-uncommitted-crime-in-quartair/>

¹¹ <http://www.nrc.nl/handelsblad/2015/01/10/ik-maak-kunst-uit-wetenschap-beeld-is-mijn-passie-1454743>

¹² <http://www.dood.nl/showit.php3?cid=50>

¹³ Als de Stichting meer onderzoek wenst naar de WVKL en onderliggende of aanpalende wet- en regelgeving, is dat mogelijk.

PRAKTISCHE TIPS

Patiëntenrechten In zijn algemeenheid hebben patiënten bepaalde rechten.¹⁴ Het verdient aanbeveling te verzekeren dat deze rechten in het kader van de geneeskundige behandelingsovereenkomst waaronder de liposuctie is aangegaan, daadwerkelijk zijn gerespecteerd. Dit kan in de schenkingsovereenkomst als garantie worden opgenomen.

Informatievoorziening Bij nader gebruik voor wetenschappelijke doeleinden hanteren partijen als Radboud UMC een informatiebrochure ter voorlichting van patiënten (**Bijlage II**). Wellicht is het mogelijk voor Stichting Ism & Heit een vergelijkbare informatiebrochure op te stellen.

Spijtoptanten Het is mogelijk dat een donateur spijt krijgt. De donateur kan zich bijvoorbeeld op het standpunt stellen dat de schenking onder misbruik van omstandigheden tot stand is gekomen. Indien de donateur dergelijke feiten stelt en op die basis de schenking met terugwerkende kracht wil vernietigen, rust de bewijslast op de Stichting, tenzij een notariële akte is opgemaakt of deze verdeling van de bewijslast in de gegeven omstandigheden in strijd met de eisen van redelijkheid en billijkheid zou zijn (artikel 7:176 BW).

Code Goed Gebruik Analoog aan de Code Goed Gebruik 2011,¹⁵ die zich op nader gebruik in de zin van wetenschappelijk onderzoek richt (en dus niet op nader gebruik in artistieke zin), kan de Stichting de nodige inspiratie ontleenen. Indien gewenst is het mogelijk dat nader uit te werken en/of protocollen op te stellen. Concrete suggesties:

- De vrije keuze van meerderjarige wilsbekwame donateurs als uitgangspunt.
- Behoorlijke voorlichting over de donatie, de procedure en het Kunstproject vooraf door de behandelend arts.
- De donateur een mogelijkheid bieden alsnog bezwaar te maken of terug te komen op eerder gegeven toestemming.
- Verantwoord beheer van het Lipo met bescherming van privacy onder anonimiteit.
- Een protocol voor het gebruik van Lipo in het Kunstproject. Hoe gaat Hetzel om met het door de Stichting verkregen Lipo?
- Verantwoording achteraf, zowel in algemene anonieme zin, als mogelijk ook aan de individuele donateurs direct.

¹⁴ <https://www.rijksoverheid.nl/onderwerpen/patientenrecht-en-clientenrecht/inhoud/rechten-in-de-zorg>

¹⁵ Een instrument van zelfregulering: Code Goed Gebruik 2011 "Verantwoord omgaan met lichaamsmateriaal ten behoeve van wetenschappelijk onderzoek"; <https://www.federa.org/code-goed-gebruik-van-lichaamsmateriaal-2011>

SCHULDFABRIK | SELF

Créditos del proyecto

Director: Julian Hetzel
Dramaturgo: Miguel Angel Melgares
Producción: Jasper Hupkens
Performers principales: Revé Terborg, Hennie Spronk, Orion Maxted
Director técnico: Vincent Beune
Diseñadora cosmética: Liza Witte
Diseño de maquinaria: Hannes Waldschütz
Efectos especiales: Chaja Hertog
Asistente de producción: Matthias Thünnerhoff, Lea Kuckovicic
Asistente técnico: Tijmen Willemsen
Diseño gráfico: Peim, Deimion van der Sloom
Fotografías: Ben and Martin Photography
Comisionado por: Steirischer Herbst
Producido por: Ism & Heit
Co-producido por: Steirischer Herbst Graz, SPRING Utrecht, Noorderzon Festival Groningen
Co-presentado por: NXTSTP-Network, con el apoyo de Cultural Programm of the European Union

El spin-off SELF ha representado a los Países Bajos en la Cuadrienal de Praga 2019.

Curadores: Platform Scenography
Producido por: Ism & Heit
Co-producido por: Dutch Performing Arts, Stimulerings Fonds, SOAP Maastricht
Vídeo: Hertog & Nadler
DOP: Casper Brink, Ben Geraerts

Fechas y lugares de presentación:

Septiembre 2016 | Steirischer Herbst, Graz, Austria
Mayo 2017 | SPRING FESTIVAL, Utrecht, Países Bajos
Agosto 2017 | SAAL Biennale, Tallin, Estonia
Agosto 2017 | Noorderzon Festival, Groningen, Países Bajos
Noviembre 2017 | Vooruit & CAMPO, Gante, Bélgica
Junio 2018 | Festival Theaterformen, Braunschweig, Alemania
Febrero 2019 | #empathyporn | Frascati Theater, Ámsterdam, Países Bajos
Marzo 2019 | Adelaide Festival, Adelaida, Australia
Junio 2019 | Pabellón holandés de Prague Quadrennial PQ 2019, Praga, República Checa

Créditos de los documentos

1. Fotograma de *SELF*. Video de Julian Hetzel y Hertog & Nadler. 2019.
2. *SELF HUMAN SOAP*. © Ben and Martin Photography. 2016.
3. Cartel de advertencia sobre el uso de *SELF*.
4. Packeting *SELF HUMAN SOAP*. Diseño de Peim, © Deimion van der Sloom
5. Fotograma de *SELF*. Video de Julian Hetzel y Hertog & Nadler. 2019.
6. Contrato de donación con ISH & HEIT. La legislación holandesa prohíbe la reproducción total o parcial de dichos documentos.
7. Fotograma de *SELF*. Video de Julian Hetzel y Hertog & Nadler. 2019.
8. Transcripción del consejo legal elaborado por el abogado del proyecto.
9. Fórmula química de *SELF HUMAN SOAP*.
10. Fotograma de *SELF*. Video de Julian Hetzel y Hertog & Nadler. 2019.
11. Documento de defensa jurídica del proyecto, donde se establecen los mecanismos legales para la donación de grasa humana.
12. SCHULDFABRIK. © Thomas Leden. 2017.

**WASH
THE
PAIN
AWAY.**



AGRADECIMIENTOS

El equipo editor quisiera agradecer a los autores su participación en este sexto número de la revista. También quisiera agradecer al consejo de redacción y al comité científico sus recomendaciones y consejos.

Merecen una mención especial todas aquellas entidades que han realizado las aportaciones económicas necesarias para impulsar este proyecto.

También quisiéramos reconocer la ayuda prestada por las siguientes instituciones y personas:
Editorial Universidad de Granada
Biblioteca Facultad Bellas Artes - UGR
Dirección de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura - UGR
María Isabel Cabrera García
Francisco José Sánchez Montalbán
Ana García Bueno
Antonio Martínez Villa
Juan Calatrava Escobar
Francisco Vega
María Martín

REVISORES N06

Fernanda Carvajal
Mariana Sáez
Beatriz Coto
Pedro Mondragón
Borja Morgado
María Pérez Castillo
Rafael Sánchez
Alberto Rubio Garrido
Jesús Martínez Oliva
María Garrido
Raquel Barrionuevo
José Gayoso Vázquez
Lorena Amorós Blasco
María Caro
Soledad Córdoba
David López Rubiño
Santiago Vera
Jesús Osorio
Rafael Peralbo
Paco Manjón
Miguel Melgares Calzado
Aurora Alcaide
Salvador Haro González
Consuelo Matesanz
Isabel Tejeda

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 las siguientes instituciones:



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



RECEPCIÓN DE ORIGINALES - CALL FOR PAPERS

Revista SOBRE es una publicación de periodicidad anual que aborda de una manera compleja y polidráulica la relación que establece la práctica del arte –y sus modos y sistemas de producción– con aquellos marcos, medios y dispositivos empleados para su distribución y comunicación en los ámbitos académico y profesional y en la sociedad en general. Cada número de *Revista SOBRE* incluye dos secciones abiertas a la recepción de originales: «Campo» y «Panorama».

Los artículos de investigación o revisión que se dirijan a la sección «Campo» podrán tratar, de manera abierta, uno o varios de los siguientes ejes:

- Investigaciones que cuestionen y profundicen en el uso de los medios de difusión y comunicación de la producción en arte y arquitectura, de los más clásicos (libros, revistas, catálogos, cine, fotografía...) a los más contemporáneos (vídeo, webs, blogs, redes sociales...).
- Reflexionar sobre proyectos artísticos que usen medios editoriales o que trabajen conceptos como la *multiplicidad*, *serialidad* o *secuencialidad* de archivos textuales o visuales.
- Investigaciones sobre archivos, registros y memoria en los campos del arte y la arquitectura.
- Revisión de iniciativas y experiencias sobre legislación, políticas de derechos de autor y licencias en los ámbitos del arte y la arquitectura.
- Herramientas y tecnologías que permitan la edición, reproducción, multiplicación y circulación de obras artísticas.
- Problematizar la edición o reflexionar sobre experiencias en torno a ella como acto discursivo y experimental.
- Revisión de prácticas culturales (música, artes escénicas, danza, cine, etc.) que incidan o den importancia a los procesos de edición.

La recepción de artículos para la sección «Campo» está abierta permanentemente.

Los artículos de investigación o revisión que se dirijan a la sección «Panorama» deberán ajustarse a la temática propuesta en cada número y ser enviados dentro del plazo anunciado por *Revista SOBRE* en su web: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sobre>

Todos artículos de investigación o revisión publicados en *Revista SOBRE* son previamente sometidos a revisión anónima (*double-blind review*).

NORMAS PARA EL ENVÍO DE ORIGINALES

Revista SOBRE, editada en la Universidad de Granada, está dirigida a especialistas, investigadores y profesionales de los campos del arte, la historia del arte, la arquitectura y cualquier otra disciplina que pueda aportar conocimiento dentro de los ejes de interés de la revista. *SOBRE* acepta trabajos originales, de carácter empírico y teórico, realizados con rigor metodológico y que supongan una contribución a la investigación en los ámbitos de la producción artística y de los medios y las políticas de la edición. Los trabajos deben ser inéditos y no estar en proceso de revisión o publicación por ningún otro medio. Estarán escritos en español, portugués o inglés. Se ajustarán estrictamente al formato y las normas especificadas en <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sobre/about/submissions#authorGuidelines>. Y, por último, serán presentados y enviados a través de la plataforma digital Open Journal Systems de la revista (<http://revistaseug.ugr.es/index.php/sobre>), en la que se encuentran indicaciones concretas para llevar a cabo el proceso.

SOBRE

Prácticas artísticas y
políticas de la edición

06/2020-05/2021 | 190 pp
ISSN 2387-1733 | E-ISSN 2444-3484 | DL GR 437-2015

SUMARIO

Contents

05 EDITORIAL

07 CAMPO

07-14 Óscar del Castillo Sánchez. La representación verbal de la arquitectura. The verbal representation of architecture.

15-24 Elba López Fernández. La autoría y la apropiación en la creación del siglo XXI. Authorship and appropriation in the creation of the 21st century.

25-32 María Garres Sánchez. *Estos zapatos no son míos*. El libro de alta bibliofilia como procedimiento artístico. *Estos zapatos no son míos*. High bibliophilia as artistic procedure.

33 ENCARTE

33-55 |carnicería. MEMENTO.

57 PANORAMA

57-74 Blas PAYRI. La videodanza como arte de edición del cuerpo. *Screendance as the art of body editing*.

75-84 Tania Castellano San Jacinto. Cuerpos de la reedición. Revisiones del siglo XX en el cambio de milenio. Bodies of reedition. 20th century revisions in the turn of the millenium.

85-94 Mónica Díaz Vera y Gabriel Fuenzalida Fernández. El cuerpo es el mensaje. Hacia una cartografía de los cuerpos en el estallido chileno del 18-0 en Plaza de la Dignidad. The body is the message. Towards a cartography of bodies in the Chile's protests of 18-0 in Plaza de la Dignidad.

95 PASAJES

95-116 Sandra Martínez Rossi. *The Chameleon Body: Photographs of Contemporary Fetishism*, de Nicholas Sinclair. *The Chameleon Body: Photographs of Contemporary Fetishism*, by Nicholas Sinclair.

117 CORRESPONDENCIAS

117-128 Sandra Martínez Rossi. Entrevista a Wim Delvoye. Interview with Wim Delvoye.

129 ESTUDIO

129-133 VenidaDevenida. *Identification failed*: cuerpos no normativos renderizados con códigos binarios. *Identification failed*: non-normative bodies rendered with binary codes.

134 EDITMAP

134-163 Editmap: Alias Editorial, Caniche, Centro de Investigación sobre la Institucionalidad del Arte, Concreta, consonni, Taller de Ediciones Económicas y VB_exposición.

164-165 NOTA CURRICULAR DE LOS PARTICIPANTES

166 CITA DE CIERRE

166-189 Julian Hetzel y Miguel Ángel Melgares. *From people, for people*.

PANTALLA

Portada realizada a partir de la imagen *Polly*, ©Nicholas Sinclair.