

Editor Temático de este número / Guest-edited special issue:

ANTONIO DAMIÁN RUIZ

Estrategias de producción, difusión y comercialización en la edición de arte contemporánea. / Strategies for production, distribution and marketing on contemporary edition of art.

Tercio Creciente



Grupo PAI Hum-862

Responsable del grupo: María Isabel Moreno Montoro (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Edificio D2, Dependencia 128. Campus de Las Lagunillas, Universidad de Jaén (23071 Jaén).

ISSN: 2340-9096

URL: www.terciocreciente.com / <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

Directora: María Isabel Moreno Montoro

TERCIO CRECIENTE, es una Revista Digital de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. Su edición es responsabilidad del grupo de investigación del Plan Andaluz de Investigación HUM-862 Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural y de la Asociación Acción Social por el Arte.

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

Dirección / Director

María Isabel Moreno Montoro. Directora. Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural.

María Martínez Morales, Editora Jefe. Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Comité editorial adjunto / Editorial committee
Ana Tirado de la Chica, Editora Jefe Adjunta 1. Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

María Lorena Cueva Ramírez, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Jaén. / (*)

Alfonso Ramírez Contreras. Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

María Lorena Cueva Ramírez, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Jaén.

Inmaculada Hidalgo Gallardo, Universidad de Jaén Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Juan Manuel Valentín Sánchez, Cineasta- Producciones "Ojos de nube". Madrid- España. / Film-maker - Productions "Ojos de nube".

Victor Yanes Córdoba, Editor Jefe Adjunto 2. Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Javier Montoya Moya, Servicios de investigación y diseño gráfico, Jaén- España. / Research and Design Services. www.javimontoya.es

Comité Científico / Scientific Committee

El Consejo Asesor Científico orienta a la editora de la revista en política editorial científica y en la supervisión de los originales recibidos y emisión de informes de los artículos.

Está integrado por profesorado universitario, de universidades no españolas y otros de distintas universidades españolas y alguno del grupo editor. También está integrado por expertos de organismos y centros de investigación extranjeros

ros y nacionales.

Estas personas, más otras de forma esporádica, del banco de revisores de la revista, se ocupan de la doble revisión ciega de los manuscritos sometidos a la consideración de TC, para su publicación. TC opera con el sistema Open Peer Review. Dra. Teresa Pereira Torres-Eça, Presidente de APECVP, fundadora de la RIAEA, representante europea en el consejo mundial de INSEA, Portugal. / President of APECVP , founder of the RIAEA, European representative of the World Council of InSEA , Portugal

Dra. Dolores Flovia Rodríguez Cordero, Directora del Departamento de Pedagogía y Psicología de la Universidad de las Artes de La Habana, Cuba. / Director of the Department of Pedagogy and Psychology of the University of the Arts in Havana, Cuba.

Dr. Marit Dewhurst, Directora de Educación Artística, City College of New York. USA. / Director of Art Education , City College of New York .

D. Victor R. Yanes Córdoba. Escuela Superior de Diseño de Las Palmas- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / School of Design from Las Palmas. (*)

Dr. María Paz López-Peláez Casellas, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dra. María Teresa Carrasco Gimena, Decana de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla- España / Dean of the Faculty of Fine Arts at the University of Sevilla- Spain

Dra. Ángeles Saura Pérez, Universidad Autónoma de Madrid- España. Área de Didáctica de la Expresión Plástica.

Dr. Juan Carlos Arañó Gisbert, Universidad de Sevilla- España. Área de Didáctica de la Expresión Plástica. / University of Seville. Área de Didáctica de la Expresión Plástica. Spain.

Dr. Pedro Osakar Oláiz, Universidad de Granada- España. / University of Granada. Spain.

Dra. Asunción Lozano Salmerón, Universidad de Granada- España. / University of Granada. Spain.

Dra. Eva Santos Sánchez -Guzmán. Universidad de Murcia- España. / University of Murcia. Spain.

Dra. Rocío Arregui Pradas, Universidad de Sevilla- España. / University of Seville. Spain.

Dr. Samir Assaleh Assaleh, Universidad de Huelva- España. / University of Huelva. Spain.

Dña. Katie Bruce. Producer Curator at GoMA, Glasgow (U.K.).

Dra. Rosa Cubillo López. Vicedecana de Ordenación Académica. Facultad de Bellas Artes. Universidad de la Laguna- España. / Associate Dean for Academic Affairs. Faculty of Fine Arts. Laguna University D. Gonzalo Casals, Director del Museo del Barrio. Nueva York-USA. / Director of the Museo del Barrio . New York. USA

D. Gonzalo Jaramillo, Director de la Carrera de Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica de Ecuador. / Director of the School of Visual Arts , Pontifical Catholic University of Ecuador. Ecuador.

Dr. María Letsiou, Athens School of Fine Arts, Grecia

Dr. Diarmuid McAuliffe, University of the West of Scotland, UK.

Dra. Leung Mee Ping Ž, Escuela Artes Visuales Hong Kong, China. / School Visual Arts Hong Kong. China.

Pedro Jesús Luque Ramos, Universidad de Jaén – España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dra. María Dolores Callejón Chinchilla, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía (COLBAA) y Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862 - Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / Association of Doctors and Graduates in Fine Arts in Andalusia (COLBAA) and University of Jaen. (*)

Dra. Carmen Montoro Cabrera, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dr. José Luis Anta Félez, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dra. Anna Rucabado Salas, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dr. José Pedro Aznárez López, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía (COLBAA) y Universidad de Huelva- España. / Association of Doctors and Graduates in Fine Arts in Andalusia (COLBAA) and University of Huelva. Spain.

Tercio Creciente

Tercio Creciente, recoge producción académica, científica y artística especialmente del ámbito de las humanidades y las ciencias sociales.

Los formatos que ofrece pueden ser ensayos, artículos de investigación o propuestas y proyectos de intervención. Al mismo tiempo da cabida a otros espacios como entrevistas u otras novedades que puedan surgir. Se presta un especial interés a los procesos creativos, por lo que estos formatos podrán responder a estructuras artísticas independientemente de que sean ensayo, artículos de investigación o cualquier otro, siempre y cuando en su contenido se hayan contemplado los aspectos propios de una investigación o del tipo de artículo en el que se quiera enmarcar.

En las normas de publicación se explica debidamente esta cuestión. La revista se edita con una periodicidad fija semestral en los meses de junio y diciembre de cada año. Cuenta con un sistema de revisión externa por pares ciegos, un equipo de revisores además de un comité científico que garantiza su calidad. Para su aceptación los trabajos han de ser originales.

No obstante la revista permite que los artículos estén antes o después en otros repositorios y bases de datos. Se edita bajo licencia Creative Commons, y no se permitirán, imágenes o textos sujetos a copyright ni que atenten contra el derecho al honor o la intimidad de terceros. En todo caso, la revista no se hará responsable de las aportaciones: los textos, las imágenes y las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores, no comprometiendo la opinión y política académica de la revista.

Los trabajos se enviarán siguiendo las normas y en el formato de la plantilla establecida que puede descargarse de la web. Si los autores lo consideran pueden aportarse archivos adicionales.

Está abierta a la publicación en otros idiomas.

Tercio Creciente, includes articles academic, scientific and artistic especially in the humanities and social sciences. The formats offered may be essays, research papers or proposals and intervention projects.

At the same time it's accepted another kind of articles as interviews or new sections that may arise.

The creative process receives special interest, so these formats can respond to artistic structures whether they are essays, research articles or otherwise.

When authors use artistic formats, the works will include the aspects of the type of article that authors want to frame. In the publication rules properly explained this issue. The journal is published with a fixed schedule in the months of June and December of each year. It has a system of blind external peer review, a team of referees and a scientific board to ensure its quality. To be accepted, works must be original.

However the journal allows items to be earlier or later in other repositories and databases. It is published under the Creative Commons license, and will not be allowed images or text that violate copyright or the right to honor and privacy of others. In any case, the journal is not liable for contributions: texts, images and opinions expressed in articles are of the authors, not compromising the academic and political opinion from the journal. Papers should be sent following the rules that it's possible download from the web. Authors can attach additional files.

It is open to the publication in other languages if authors include abstract in Spanish, English and the language of the text.

Sumario Contents

Editor Temático de este número /
Guest-edited special issue:

ANTONIO DAMIÁN RUIZ
Escuela de Arte José Nogué, Jaén, España.
Artista gráfico.
www.redlibrodeartista.org

— 5

**Estrategias de producción, difusión y
comercialización en la edición de arte
contemporánea.**

Editorial

— 7

**Experiencias y propuestas para nuevos
modelos de producción, difusión
y comercialización de la Edición
Contemporánea de Arte.**

Antonio Damián Ruiz

— 31

**Apropiacionismos y resignificaciones
de la obra “Various small fires” de Ed
Ruscha.**

Hortensia Mínguez García

— 49

**La edición incómoda. Del ensamblaje
como estrategia artística en las
publicaciones periódicas.**

Carles Méndez Llopis

— 69

**El libro de artista como work in
progress: Urban Book de Alejandro
Villabazo.**

Miguel Angel Ledezma Campos

— 83

**Ediciones pa que te rí as, otro ejemplo
de arte ridículo..**

Consuelo Vallejo Delgado

— 97

**Libros de artista en la colección de la
Universitat Politècnica de València.**

Antonio Alcaraz Mira

— 109

**QUI... DADA C'EST MOI. Historia de un
huevo, por MISE en PLIS. Libro/objeto
en memoria a Emilio Sdun.**

*Lourdes Santamaría Blasco, Amparo
Alepuz Rostoll & Rocío Villalonga
Campos*

— 133

**Edición de un livre d' artiste. Compartir
nuevos espacios.**

Enrique Ferré Ferri

— 143

**UNA HISTORIA QUE CONTAR Serie de
estampas de gran formato Variaciones a
partir de las mismas planchas.**

Fernando Evangelio Rodríguez

— 161

El libro, pasajero en clase turista

Marta Aguilar Moreno

*Editorial***Monográfico Extraordinario I****Estrategias de producción, difusión y comercialización en la edición de arte contemporánea.****Strategies for production, distribution and marketing on contemporary edition of art.**

El mundo académico se pretende inmerso en la sociedad, y sin embargo este desfase en el reconocimiento de los procesos artísticos para la investigación es una evidencia de cómo la universidad se desliga en ciertos aspectos del mundo real. Cuando ya es evidente en los contextos informales que la era de la imagen y la tecnología son un vasto mundo de recursos, estrategias, medios, procesos y desde luego contenidos, para el conocimiento, todavía tenemos que luchar con la colonización del campo científico positivista para demostrar la validez de nuestros métodos y contenidos.

Los trabajos que se presentan en este número monográfico en torno a la edición de arte contemporánea son un reflejo de esta pugna por la supervivencia de un modo de operación, propio del campo artístico, que no renuncia a su lugar en los espacios de poder del conocimiento. Esto no tanto para imponer como para evitar imposiciones.

Y decimos esto, porque aunque estamos tratando con formatos muy específicos del arte que al tiempo posibilitan la transferencia, se mantiene una resistencia a abandonar las estructuras de artículos y ensayos que se hacen al modo del ámbito científico.

En cualquier caso, este número monográfico es una buena oportunidad para comprobar la idoneidad de las aportaciones artísticas como investigaciones académicas. Como característica definidora de estas producciones creativas y académicas debemos destacar que propician la sensibilización hacia otras formas de búsqueda y descubrimiento, favorecidas por medios estéticos de presentar los resultados. De modo que estamos ante objetos creativos en los que encontramos desarrollos teóricos y descripciones metodológicas junto a productos de la imagen que relatan los procesos y resultados. De modo que más allá de convertirse en arriesgados ejemplos de investigación que utilizan el arte en su forma y contenido, podemos decir que estamos ya ante un consolidado medio de transferir el conocimiento y no solo en materia artística. La subjetividad con la que se interpretan los datos estéticamente, no es un inconveniente para otros ámbitos si lo que perseguimos es precisamente encontrar el aprendizaje autónomo y personal. Razón de más para que ahora que hemos entendido el arte como productor de conocimiento para cualquier campo, defendamos la necesidad de utilizar sus métodos como marco de investigación por excelencia para nuestro territorio artístico.

En este sentido los procesos y todos los aspectos que conforman el ámbito de la edición de arte contemporánea, como tema central de este monográfico extraordinario, supone para Tercio Creciente una oportunidad especial con un campo al que le debemos mucho.

La Universidad pública puede generar espacios de reflexión en los que se desarrolle nuevas estrategias, que impulsen actividades artísticas que están viviendo momentos de transformación, adaptándolas a las condiciones reales en las que se produce, distribuye y accede a la cultura. Intervenir con propuestas concretas, realizadas por equipos multidisciplinares, que incidan en la sostenibilidad de los proyectos culturales.

Esperamos que este monográfico, sea el comienzo de una reflexión colectiva sobre los procesos de producción, difusión y comercialización necesarios para hacer de la edición de arte contemporánea una industria cultural consolidada.

Experiencias y propuestas para nuevos modelos de producción, difusión y comercialización de la Edición Contemporánea de Arte.

Experiences and proposals for new models of production, diffusion and commercialization of the Contemporary Art Edition.

Antonio Damián Ruiz

Escuela de Artes José Nogué, Jaén, España
redlibrodeartista@gmail.com

Recibido 29/05/2017

Aceptado 07/06/2017

Revisado 05/06/2017

Publicado 15/06/2017

Resumen

Este artículo está diseñado para transferir la información necesaria que permite la transformación de la redlibrodeartista.info en una herramienta eficiente que pueda ser gestionada de manera colaborativa. Es un documento abierto, sujeto a las aportaciones de terceros, tanto en la evaluación de las actividades realizadas, como en el diseño y planificación de los flujos de trabajo futuros.

Parte del supuesto que considera a la

Abstract

This article is designed to transfer the required information that allows the transformation of redlibrodeartista.info in an efficient tool that can be managed in a collaborative way. It's an open document, subject to third party contributions, in the evaluation of conducted activities as well as the design and planning of workflows.

Part of the assumption which considers contemporary art edition a cultural industry, suggests analyzing it as any productive sector in which many specialists with high qualification

Para citar este artículo

Damián Ruiz, A. (2017). Experiencias y propuestas para nuevos modelos de producción, difusión y comercialización de la Edición Contemporánea de Arte. *Tercio Creciente*, 13, págs. 7-30.
<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.1>

edición de arte contemporánea como como una industria cultural, propone analizarla como a cualquier sector productivo en el que intervienen múltiples especialistas con una alta cualificación y que puede, si implementa unas estrategias adecuadas de formación, producción, difusión y comercialización, revitalizar un mercado, a través de los recursos que nos ofrecen las tecnologías digitales.

take action and which may, if the right educational, production, propagation and marketing strategies are applied, revive a market, through the resources that digital technologies can offer.

Palabras clave / Keywords

Edición de arte, producción, difusión, comercialización, redlibrodeartista.org.

Contemporary art edition, production, diffusion, commercialization, redlibrodeartista.org.

Damián Ruiz, A. (2017). Experiencias y propuestas para nuevos modelos de producción, difusión y comercialización de la Edición Contemporánea de Arte. Tercio Creciente, 13, págs. 7-30. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.1>

1.- La redlibrodeartista, un espacio de trabajo para comunes digitales.

“Las condiciones materiales en las que se produce, distribuye y accede a la cultura se han visto modificadas drásticamente en las últimas dos décadas. Las tecnologías digitales y su articulación en red han sido las principales responsables de esto. Puede hablarse, así, de una reconfigurada ontología de la cultura debida a la digitalización, cuyo rasgo más evidente es la desobjetualización. Esta condición de las producciones digitales abre un abanico de posibilidades para la transformación de las prácticas culturales y plantea un serio reto para determinar y controlar su propiedad.

“Es precisamente en torno a ella que se conforman nuevas formas de asociación, tramadas en torno a los comunes digitales y otros modos de actuación colectivos como las asambleas o las redes difusas”. (López Cuenca, 2016:5)

Este texto de Alberto López Cuenca extraído del libro: Los comunes digitales: Nuevas ecologías del trabajo artístico, nos sitúa en el escenario en el que se han movido las actividades realizadas desde la redlibrodeartista en estos últimos diez años y nos da las claves para el diseño de las estrategias que propondremos para hacer de la edición de arte una industria cultural sostenible.

La crisis económica que hemos vivido, han cerrado muchos talleres y galerías, precarizando la actividad de los que han conseguido sobrevivir. Esto ha provocado la desestructuración de una actividad, que realmente no había conseguido nunca, ni en

los mejores tiempos de boom económico, estar vertebrada como una industria cultural.

En relación proporcionalmente inversa al cierre de espacios expositivos y de talleres, se ha acudido a Internet, las redes sociales, lo “virtual”, como remedio con el que aliviar la frustración de no ver cumplidas las expectativas profesionales, o peor aún, que proyectos que había costado mucho tiempo y esfuerzo construir, se desmoronan.

Toda esa frustración y la esperanza de que los medios digitales permitirían encontrar nuevos mercados fue la gasolina con la que funcionaron las actividades desarrolladas entre el 2009 y el 2014 en nuestra redlibrodeartista.

2.- Antecedentes del proyecto.

El sitio web, www.librodeartista.info, registrado como dominio el 21 de septiembre del 2006, fue el desencadenante de todas las actividades y flujos de comunicación que han tenido lugar después. Un lugar en el que se encontraron artistas, aficionados y curiosos con un denominador común; la ilusión, la expectativa de que había un espacio donde podrán ser reconocidos, exponer su obra e internacionalizarse sin salir de casa.

Esta ilusión difusa, de que “algo mejor de lo que estoy viviendo me va a pasar” hizo que muchos que no teníamos ninguna experiencia digital, ni colaborativa, y en muchos casos,

ni siquiera relacionada con los libros de artista, se volcasen en proyectos comunes transnacionales.

Jim Lorena se incorpora en 2007 a la gestión del blog, realiza a mediados de 2008 una convocatoria “ellibrosuslecturaspuntoazul” relacionada con los libros de artista. Una convocatoria sin premio, sin promesas expositivas presenciales, tan sólo de exposición virtual que tuvo lugar el 29 de noviembre de 2008 y contó con una participación entusiasta de artistas que residían en EEUU, México, Colombia, Argentina, Chile, Italia y España. Lo que la hacía singular, era el hecho de haber sido realizada sin ningún tipo de ayuda por parte de instituciones, galerías o centros educativos. Fue un empeño personal de Jim que sólo cuando se percibió su trascendencia

interesó a una galería, la de Concha Pedrosa, y a una institución, la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, que expusieron las obras seleccionadas.

Esta convocatoria fue un punto de inflexión en la dinámica relacional del colectivo que estaba interactuando a través de las redes. Se podía ir más allá de tener la sensación de que veían tu obra y de comentarios amables. Esas expectativas, podían verse concretadas en muestras reales, tanto virtuales como presenciales.

A comienzo del 2010 decidimos organizar un evento con espacios virtuales y presenciales, contando con el handicap de que las conexiones eran mucho más lentas que ahora, y los móviles y tabletas, tampoco tenían la capacidad actual. Además, tampoco existía ninguna otra experiencia previa similar a la que íbamos a desarrollar y que finalmente denominamos como el ‘Primer Encuentro Internacional en Red sobre Libro de Artista, Libro Ilustrado y la Edición de Arte’.

El Primer Encuentro Internacional supuso el esfuerzo de los miembros de la red social alojada en el sitio <http://librodeartista.ning.com> —que ya contaba con más de un millar de miembros en octubre de 2009—, por difundir y profundizar en el conocimiento del género artístico de los libros de artista, los libros ilustrados y la edición de arte en general, haciendo visible el trabajo realizado en la red. Con este encuentro se intentó, al mismo tiempo, generar un mercado estable y sostenible de estos soportes creativos con el diseño de una serie de actividades realizadas en diversos ámbitos y diferentes ciudades, contando con unas líneas de trabajo y objetivos previamente estructurados y definidos.



Cartel anunciador del Primer Encuentro

La coordinación fue de vital importancia para conseguir acometer estas actividades en grupo a través de las dinámicas que permiten la organización en red, el trabajo colectivo, la convergencia de medios y el copyleft. Nuestra forma de organización se correspondió a las nuevas estrategias que la red permite para la toma de decisiones conjuntas y el trabajo en colaboración.

Como grupo surgido en la red, ésta supuso el espacio de nuestras actividades y a través del cual intercambiamos experiencias y conocimientos, documentando aquellas que se hicieron de forma presencial. Asumimos que las ciudades son unidades culturales con mayor poder de interacción que los estados y, por lo tanto, los grupos de trabajo se crearon en torno a ellas. Desde Santa Rosa en la Pampa, hasta Miami, desde Ciudad de México hasta Nápoles pasando por Buenos Aires, Bogotá, Viña del Mar, Córdoba o Madrid. En todas ellas, los miembros de la red organizaron actividades en diferentes espacios dedicados a prácticas artísticas y docentes. Universidades, escuelas de arte, centros culturales, talleres de artes gráficas, librerías, galerías y asociaciones cedieron sus instalaciones para acoger distintas actividades presenciales, comprometiéndose a su digitalización y emisión a través de Internet.

2.1. - La Vida Desatenta, La Vida Desatenta ... Caminar y la Ley de Erradicación de la Vida Desatenta, un proyecto para desarrollar un trabajo continuado en red.

Esta actividad, que comenzó a raíz de una sugerencia de Antonio Navarro -en aquel momento profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea- ha sido la que mayor

trascendencia y duración ha tenido. Pensada en un principio como convocatoria para realizar una exposición en la Escuela de Arte de Córdoba, con el tiempo se ha convertido en el proyecto vertebrador de la red., consolidando el espíritu de colaboración de esta red social, con miembros repartidos por diez países.

Fruto de este trabajo conjunto, se desencadenó un homenaje paralelo, independiente de cualquier encargo institucional, y con un diseño que permitió su realización sin subvenciones. Salvo la Escuela de Arte de Córdoba y la empresa Fotograbados Casares, que entendieron su espíritu y prestaron su apoyo y colaboración para hacer posibles las exposiciones y actividades necesitadas de una infraestructura y espacios físicos en la ciudad de Córdoba.

En concreto, se plantearon siete actividades anidadas y reunidas bajo el nombre de #proyectomh, de las cuales sólo fructificaron cuatro:

- Una convocatoria por invitación directa realizada por José Emilio Antón para un libro ensamblado que tuvo por título “Hambre de Libertad”. A ella fueron convocados artistas con una dilatada trayectoria dentro de las prácticas del libro de artista, el arte postal o la poesía visual como son César Reglero, Antonio Gómez, Clemente Padín, Felipe Ehrenberg, Pere Sousa y Jim Lorena.

- Una convocatoria abierta a los miembros de la red para el libro ensamblado En homenaje a Miguel Hernández. Este libro mantuvo el espíritu de las convocatorias heredadas del movimiento Fluxus, abierto a todo tipo de participación y sin selección

previa. En él tuvieron cabida poemas visuales, arte postal, escritos o páginas de artista, entre otros formatos.

- Acción “No soy de un pueblo de bueyes” a cargo del poeta Antonio Gómez en la Escuela de Arte de Córdoba el 23 de abril, Día del Libro, en la que el autor recorrió los 481 metros que separan la Escuela de Arte Mateo Inurria de la Feria del Libro de Córdoba sobre una bovina de tejido no tejido (fliselina).
- La convocatoria para la exposición de libros de artista titulada La Vida Desatenta. Fueron invitados 50 artistas¹ de España, Italia, E.E.U.U., México, Colombia, Argentina, Chile y Brasil. Los criterios por los que se hicieron dichas invitaciones, tuvieron que ver con el deseo de juntar un grupo que viene desde diferentes prácticas artísticas, generaciones y países. Desde los pioneros en el trabajo en estos soportes como son; José Emilio Antón y Antonio Gómez (España); Felipe Ehrenberg (México) y Juan Carlos Romero (Argentina), a artistas emergentes que comenzaban sus trayectorias.

Simultáneamente a la exposición presencial, que se inauguró el 23 de abril en la Sala de Exposiciones de la Escuela de Arte Mateo Inurria, se presentó una virtual en el sitio web: www.lavidadesatenta.info en la que se recogía el proceso de creación de la obra y se intentaba responder a las preguntas: ¿quién? ¿cómo? ¿cuando? ¿dónde? se había realizado la obra.

Esta muestra que en principio fue pensada sólo como una actividad más, dentro del Primer Encuentro en Red, tuvo una ruta expositiva² que concluyó en la Sala Zabaleta de la Universidad de Jaén el 30 de enero de

2014, donde se unieron las dos primeras fases del proyecto y comenzó el tercero. En esta exposición se editó el catálogo en papel y se dio por concluida esta fase.

Una performance desencadena un proyecto itinerante de un liderazgo difuso, “La Vida Desatenta ... Caminar”



Performance de Antonio Gómez

La obra del poeta visual Antonio Gómez, una performance titulada: “No soy de un pueblo de bueyes”, generó de forma natural, la segunda fase, denominada; “La Vida Desatenta ... Caminar”.

Antonio caminó desde la Escuela de Arte Mateo Inurria hasta el recinto de la Feria del Libro de Córdoba, sobre unas bobinas de tejido no tejido, previamente intervenidas con textos e imágenes realizadas con serigrafía. Durante el trayecto habría caminado el artista Sancho Arnal, que había convertido una rueda

de su bicicleta en una forma impresora con el texto : caminar por caminar. Durante la acción se realizó un video y al menos un millar de fotografías.

La dinámica de la acción estaba dividida en tres partes. En la primera, se desarrolló un trabajo colectivo realizado con alumnos de la escuela que intervinieron el soporte. En la segunda, Antonio Gómez, desde que pisa el tejido no tejido hasta que lo abandona, forma parte -durante los 30 minutos que dura la acción- de un libro de artista. El autor está dentro de la obra. En la tercera, se disemina esta obra en obras derivadas, los trozos del soporte que quedan a modo de reliquias y son reintervenidas por terceros, el video de la acción y los registros fotográficos que son reutilizados también para obras derivadas.

Las bobinas de tejido no tejido, resultantes de esta acción, 481 metros de largo por 45 centímetros de ancho, se enviaron a diferentes colectivos iberoamericanos, que las intervinieron y expusieron. Durante un tiempo, la ruta expositiva de la convocatoria (Córdoba, Granada, Jaén, Albacete, Hamburgo, Weimar) se solapó en el tiempo con la segunda fase del proyecto, concluyendo las dos en la exposición donde se hizo pública la convocatoria de la “Ley de Erradicación de la Vida Desatenta” .

Es esta fase, el principal objetivo fue conseguir que los participantes, tomasen el control del proyecto, se relacionasen y tomasen decisiones al margen de una coordinación unificada. Se enviaron fragmentos de las bobinas a Colombia, Argentina y España, con un listado de direcciones, para que fuesen reenviadas entre los participantes y pudieran ser intervenidas de forma colectiva. Se renunció a la monitorización de las rutas, con la

expectativa de que se creasen por sí mismas, hecho que no ocurrió.

Posiblemente el problema de las aduanas y los costes de envío, tuvo algo que ver, pero en un análisis con mayor perspectiva, podemos decir que esos artistas o colectivos, no percibían su participación en la red como una manera de agruparse entre iguales, y no estaban predispuestos a la renuncia de la autoría.

Un recurso poético para desarrollar la tercera fase: “Ley de Erradicación de la Vida Desatenta”. Un proyecto de inteligencia/creación colectiva



Reunión de trabajo en la Escuela de Arte José Nogué

Durante las Primeras Jornadas de Producción, Difusión y Comercialización de la Edición de Arte, realizadas del 29 de abril al 3 de mayo de 2013, se contempló la posibilidad

de unir a los procedimientos de inteligencia/creación colectiva, una estrategia de libre distribución de conocimiento. Durante estas jornadas, se diseñó un sistema de autoformación basado en los bancos comunes de conocimiento, diferentes expertos en materias nos reunimos, impartiendo talleres de nuestra especialidad y recibiéndolos de otros miembros del grupo.

La inteligencia/creación colectiva, generar y liberar conocimiento, crear un protocolo para coediciones realizadas por talleres en diferentes ciudades y países y la creación de una red de espacios expositivos fueron cuatro acciones asociadas que se plantearon como reto. Y la herramienta que se diseñó para su consecución fue la “Ley de Erradicación de la Vida Desatenta”.

El marco conceptual del proyecto consistió en la creación de una ley de iniciativa popular que permitiera a través de unas instrucciones prácticas y unas instrucciones técnicas, desarrollar una obra basada en los poemas de del libro “Caminar por Caminar” de Antonio Gómez y compartir los recursos técnicos de los procedimientos utilizados con el resto de los participantes en el proyecto.

Al ser el principal objetivo de esta actividad el desarrollo de un proyecto de inteligencia colectiva, se optó por no ejercer un liderazgo invasivo, algo que acabó no siendo del todo real, ya que en las sedes sí se ejerció. Esto, unido a que apenas hubo comunicación entre ellas, hizo que como proyecto de inteligencia/creación colectiva, en cierto modo resultase fallido.

El análisis de esta experiencia nos indica que para conseguir este objetivo, debíamos

realizar las siguientes modificaciones en el diseño del proyecto:

1. Debe cuestionarse el concepto de autoría, y trabajar tan sólo con aquellos artistas que estén dispuesto a hacerlo. No se debe forzar la participación de nadie que no esté dispuesto a renunciar a ella de forma puntual.

2. No es recomendable desarrollar proyectos simultáneos en diferentes ciudades y países. Sin embargo, los proyectos sí deben tener un componente híbrido de relación presencial y virtual.

3. El hecho de que sea un proceso de creación colectiva, no debe servir de excusa para no mantener un alto nivel de exigencia, tanto en los niveles de calidad de la ideación, como de la producción.

4. Se debe establecer un protocolo de trabajo para organización y difusión de la actividad con unos responsables de cada área y que permita una relación fluida entre grupos. Esto implica que los equipos estén bien coordinados entre sí y tengan estructuras similares.

2.2.- Jornadas de Producción Difusión y Comercialización de la Edición de Arte. Generar conocimiento, ensayo de la parte presencial de un posible título de experto universitario

La posibilidad de construir un mercado que permita la sostenibilidad de los proyectos relacionados con la edición de arte, pasa por el desarrollo de modelos de formación que se adapten a los contenidos multidisciplinares necesarios para gestionar la producción,

difusión y comercialización como un todo. Que estos puedan modificar sus contenidos de forma permanente, adaptándose a los continuos cambios que se están produciendo y que tengan un componente virtual de formación continua y uno presencial de puesta en común.

Para estudiar un modelo de puesta en común, desarrollamos las I y II Jornadas sobre Producción, Difusión y Comercialización de la Edición de Arte, cuyo diseño se basó en los bancos comunes de conocimiento³, desarrollados a partir de las estrategias de la educación expandida⁴.

Maria del Mar Bernal, en su artículo “Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución”, describe de forma acertada, los motivos que dificultan la adaptación de los currículum académicos a las necesidades reales de formación.

“Mientras que en el ámbito artístico estas inquietudes son bienvenidas, en el ámbito académico se produce cierta incomodidad ante el panorama de tener que actualizar toda una complicada maquinaria administrativa, de infraestructuras y de actualización del profesorado. El propio significado de Academia, entendida como sociedad científica y artística de autoridad, exige que todo lo nuevo haya de referenciarse en un conjunto de teorías ya estabilizadas, por lo que cualquier discurso ideológico se toma el doble de tiempo para asentarse.” (Bernal-Pérez, 2016: 86)

Ver el catálogo de talleres impartidos en el anexo I.

2. 3. Feria Cinco Sedes

Fue un proyecto tan ambicioso y complejo que todavía se encuentra en fase de evaluación

por sus participantes por lo que en este artículo solo se hará mención a cómo se definió, quién lo organizó y dónde.

Definición:

Una feria sobre los libros de artista realizados con los procedimientos de la Edición de Arte, que se realiza de forma simultánea en 9 espacios presenciales agrupados en 5 sedes que se relacionan entre ellas y con los visitantes, además del contacto físico, por medio de las redes sociales y páginas WEB.

Organizadores:

- Librodeartista.info (Antonio Damián, Jim Lorena y José Gallardo)
- Coordinación general: Antonio Damián.
- Comunicación: José Gallardo.
- Coordinación de contenidos: Jim Lorena.

Sede Jaén

- Asociación de Amigas y Amigos del Museo de Jaén.
- Escuela de Arte José Nogué
- Universidad de Jaén.

Sedes de México

Toluca

- Eje Gráfico (Alejandro Villalbazo, Carmen Razo y Armando Gómez)
- Taller La Pintadera

Guadalajara

- Mónica Cárdenas (LIA)

Michoacan

- Ioulia Akhmadeeva (Facultad Popular de Bellas Artes UMSNH)

Sede Pereira (Colombia)

- Carlos Augusto Buriticá (Grupo de Investigación 700REPART de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Tecnológica de Pereira)

Sede Buenos Aires

- Graciela Marotta (Directora del Postgrado de Lenguajes Combinados de la IUNA)

Sede Lauderhill (Florida, USA)

- Liliana Gerardi (Lauderhill Center of Arts)
- Judith Gashghaine. Gestora cultural

¿Qué objetivos tuvo?

- Realizar una tomas de datos para su posterior análisis del panorama de la producción de libros de artista mediante los procedimientos de la edición de arte en Iberoamérica.

- Realizar una catalogación de los proyectos mas interesantes relacionados con este género. Respecto a:

- La formación reglada.
- Formación no reglada.
- Ferias y eventos de difusión.
- Talleres de gráfica adaptados a la

producción en este soporte.

- Imprentas que trabajen en edición bajo demanda.
- Encuadernadores, maestros papeleros, etc, con procedimientos adaptados
- Diseñadores y fotógrafos con experiencia en el tema.
- Análisis y catalogación de espacios web existentes, relacionados con los libros de artista y la edición de arte
- Diseñar propuestas adaptadas a las tecnologías de la comunicación para crear estrategias de venta que combinen lo presencial y lo virtual.
- Fomentar el coleccionismo privado y público tanto en las sedes presenciales como a través de Internet.
- Fomentar las enseñanzas regladas o no que versan sobre estas prácticas

3.- Profesionalizar la ilusión. La transformación de la red en una herramienta eficiente.

Durante el 2016, los creadores de la redlibrodeartista, tomamos conciencia de que se había convertido en una red difusa y poco atractiva. Era el momento de tomar la decisión de enterrarla con honores, es decir, hacer una última actividad y a partir de ella realizar una publicación con la que catalogar y evaluar su eficacia. O bien transformarla en un nuevo modelo, que fuese eficiente, con metas y objetivos concretos, y que a partir de

la experiencia previa, no fuesen excesivamente difíciles de cumplir.

Para seguir el trabajo, realizado de forma altruista y en nuestro tiempo libre, necesitábamos que el equipo de coordinación formado por Jim Lorena y Antonio Damián, se viera reforzado por otros miembros, que aportaran nuevas ideas y recursos. La persona con quien habíamos tenido mayor relación y ayuda, y que respondió a un correo destinado a la red, explicando la situación fue Antonio Alcaraz.

Decidimos, juntos, realizar una actividad que nos permitiese diseñar la nueva red, y comenzamos planificando el homenaje a nuestro común amigo el artista y tipógrafo alemán Emilio Sdun. De aquí surgió el Memorial Emilio Sdun y el número cero de la colección de publicaciones ensambladas "La Vida Desatenta" que lleva el nombre Bajo Presión. Ambas actividades relacionadas y que sirvieron para llenar de contenido la redlibrodeartista.

3.1.- *El Memorial Emilio Sdun. Origen de un proyecto de museografía digital*

Librodeartista.info Ediciones y el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes. Universitat Politècnica de València organizaron el Memorial Emilio Sdun, concebido como un conjunto de actividades cuyo objetivo fue recordar y homenajear la figura del artista y tipógrafo Dieter Emil Sdun, fallecido el 20 de enero de 2015, así como promover la creación y edición de libros de artista realizados con los procedimientos de la edición de arte contemporánea.

Para ello, se realizó una convocatoria que tomó como referencia el centenario de la inauguración del Cabaret Voltaire y el

nacimiento del Dadaísmo y que fue expuesta en el Museo de Jaén de forma presencial, desde noviembre de 2016 a enero de 2017 y en www.redlibrodeartista.org de forma virtual. Esta muestra ha sido expuesta posteriormente en la Universitat Politècnica de València y ha estado acompañada por una selección internacional de libros tipográficos y por una retrospectiva de la obra de Emilio Sdun.

El objetivo de la convocatoria, ademas de rendir homenaje a Emilio Sdun, en el primer aniversario de su muerte y conmemorar el centenario del movimiento DADA pasa por:

- Estimular la creación de libros de artista hechos con los procedimientos de la edición de arte entre artistas, estudiantes de arte y sus profesores y profesoras.
- Que estas enseñanzas se afiancen en los centros de formación artísticos.
- Que los talleres de gráfica, diseñadores y fotógrafos aprendan prácticas de coedición.
- Que se establezca una relación fluida entre los centros educativos y los talleres a nivel internacional para diseñar estrategias formativas y de difusión, de forma que estos artistas y colectivos se conozcan entre ellos y comiencen a organizar proyectos colaborativos de producción, difusión y comercialización que permitan consolidar un mercado sostenible, estimulando el coleccionismo, tanto público como privado.

Estos objetivos prácticos, se canalizan a través de la creación de un espacio de museografía digital, que transforma esa red difusa que se aloja en <http://librodeartista.ning.com> en una más estructurada y eficiente, en el sitio www.redlibrodeartista.org, un repositorio digital, en el cual se muestre de forma razonada un panorama de la creación de libros de artista

realizados con los procedimientos de la edición de arte. Coordinado por un comité de expertos. Cuya composición responda a la forma asimétrica que ha conformado la redlibrodeartista desde su origen. En ella se habrían de integrar artistas, editores, docentes, impresores y estampadores, un reflejo de todo el ecosistema que conforma el mundo de la edición de arte cuando produce libros de artista.

Como apunta María del Mar Bernal en el artículo de su blog <http://tecnicasdegrabado.es/2015/la-difusion-del-libro-de-artista-en-internet> .

“La reputación en la red requiere tiempo y responde a un esfuerzo y capacidad considerables para filtrar información, enlazar a otras fuentes e, incluso, crear estados de reflexión.”

Este trabajo, o al menos parte de él, ya está realizado como hemos visto anteriormente, siendo prioritario consolidarlo, dotándolo de una utilidad práctica. Es decir, que sirva para que los artistas, los talleres y editores que se dedican a esta producción en el área que hemos acotado, procesual, conceptual y geográficamente, puedan consolidar sus proyectos y hacerlo sostenibles. Y que los coleccionistas, tanto públicos como privados, puedan tener una información adecuada a sus intereses.

¿Qué equipo debe abordar este trabajo?

En el artículo anteriormente citado de María del Mar Bernal, apunta:

“Para afrontar esta situación la actitud crítica y la solvencia de la institución o autor encargado de la difusión son fundamentales.

Se trata de depurar ese exceso informativo gestionando el equilibrio entre lo lúdico y lo profesional, entre lo decorativo y lo artístico, entre la creación y la producción.”

Y que no tenga una versión sesgada o gregaria de la producción. Un proyecto de museografía digital como el que se propone, debe gestionarse por un grupo, que responda a la asimetría de los autores y obras que van a ser expuestas. Este valor de la asimetría, como ya hemos visto antes, ha sido una de las fortalezas que ha tenido la red desde su comienzo. Desde departamentos de universidades a pequeños talleres que comenzaban su producción con pocos medios, todos eran comunes digitales, al abordar los proyectos o convocatorias propuestas.

Y además este equipo de gestión, debe tener el prestigio y reputación en red suficiente, como para que despierte la confianza de los autores y colectivos, y todos ellos vean en este espacio digital, un espacio común de reflexión, conocimiento y difusión. No se debe pretender en ningún momento, ser el espacio que aglutina a todos los autores que trabajan con los libros de artista realizados con los procedimientos de la edición de arte, solo de aquellos que quieren implicarse en el proyecto.

En el equipo de gestión, deben estar incluidos miembros que pertenezcan a centros educativos, editores, talleres y artistas. Asesorados por expertos en diseño de web y de flujos de contenido, programadores, correctores de estilo, fotógrafos, community manager, todos aquellos técnicos, que convierten una idea utópica en una herramienta eficiente.

Sin embargo, esta necesidad de recursos humanos, hace este espacio de museografía digital, necesite del soporte de alguna o algunas instituciones y empresas que le den el respaldo.

La experiencia de la red, nos muestra un camino híbrido de actividades presenciales y virtuales. Un espacio meramente digital, se convierte en un ente abstracto que no implica la interacción de los participantes en él, solo clasifica y no genera.

Si para su construcción se ha recurrido al Memorial Emilio Sdun, para su desarrollo, se han diseñado dos actividades que describimos más adelante; la semana de la edición de arte y la edición de una colección de publicaciones ensambladas, bajo el nombre “La Vida Desatenta”

3.2. La colección de publicaciones ensambladas “La vida Desatenta” un proyecto de inteligencia colectiva que va mas allá del hecho editorial.

Para mantener vivo el espíritu de la red y generar conocimiento que sirva para diseñar e implementar estrategias de producción, difusión y comercialización de la edición de arte, es necesaria una actividad que permita la realización de encuentros y exposiciones de forma periódica.

Con tal fin se ha creado, la colección de publicaciones ensambladas bajo el nombre “La Vida Desatenta” que mantiene y evoluciona el espíritu de las tres fases del work in progress del mismo nombre.



Pie de foto: Grabación del programa de TV2, la Aventura del Saber.

Consiste en la publicación anual de la una colección de impresos, realizados sobre un tema, a partir de una serie de encuentros y jornadas, reunidos en una caja de 26 x 26 x 5 cm. El comité editorial estará compuesto por Antonio Alcaraz, , Antonio Damián, Antonio Gómez y Antonio Terrada. Cada impresos podrá tener un formato libre siempre que pueda ser plegado y entre en la caja.

En este momento se está realizando la producción del número cero, de este proyecto, el cual, aunque mantiene el formato y la calidad de la obra no ha implementado aún el sistema de producción.

Este proceso de creación/inteligencia colectiva, se desencadenará en un encuentro, cuya fecha está aún por determinar, donde se establecerá el marco conceptual y la hoja de ruta de producción, en la que se incluye la serie de jornadas que se realizarán y los lugares en los que se llevarán a cabo. Manteniendo un flujo de comunicación permanente online y cuestionado el concepto de autoría.

Publicación ensamblada es un término que utilizamos para describir de forma posiblemente provisional, un procedimiento de trabajo, en el cual tras la elección de un tema por un comité editorial se procede a diseñar un contenedor que en el caso de la colección “La Vida Desatenta” será de 25 x 25 x 5 centímetros, además de producción en el que, a partir de una serie de encuentros y jornadas, se realizarán los impresos realizado de forma colectiva y colaborativa.

El diseño de un proyecto editorial que tenga como afán, la generación de conocimiento en torno a la edición de arte, es completamente diferente a las que fijan su atención exclusivamente en el objeto artístico, en este caso el proceso es tan importante como el resultado.

Este proyecto es una de las herramientas, con las que se va a dinamizar el nuevo modelo de trabajo de la red, y para ello debe cumplir varios objetivos que normalmente no están asociados al quehacer editorial.

- Mantener un flujo de trabajo y reflexión, en torno a la edición de arte entre colectivos de forma expandida que sea visible al menos a los miembros de la red.
- Que en él participen otros artistas, además de los que tienen la edición de arte como práctica habitual, escritores, poetas y diseñadores.
- Diseñar una ruta de producción, en la cual, a partir del tema elegido se establezcan las sedes donde se realicen los encuentros o jornadas de producción, adaptando el modelo desarrollado en las 1a y 2a Jornadas de Producción, Difusión y comercialización de la Edición de Arte⁵ realizadas en Jaén en 2013 y 2014.
- Asegurar la sostenibilidad
- Generar un marco de patrocinio que haga sostenible el proyecto dotando de una entidad jurídica visible que pueda asumir las ayudas

3.2.1. . - *La Vida Desatenta, una colección editorial adaptado al flujo de trabajo de las publicaciones ensambladas.*

Tras el análisis efectuado de los errores cometidos en el desarrollo del proyecto “Ley de Erradicación de la Vida Desatenta” vemos con claridad que los procesos de trabajo deben tener una capacidad organizativa clara y eficiente, diseñando un flujo de trabajo que sea lo suficientemente estructurado y flexible para

organizar y gestionar proyectos complejos.

El primer paso en ese camino es la creación de un comité editorial multidisciplinar y con experiencia que proponga y dinamice las publicaciones. Tanto en el número 0 como en el número 1 se ha mantenido el siguiente organigrama.

- Coordinación general: asumida de forma conjunta para la colección, en cada número puede ser asumida por uno de los miembros o por un colaborador invitado.
- Comisariado o curaduría de la colección, Antonio Gómez.
- Coordinador de producción, Antonio Damián.
- Coordinador de la generación y registro de conocimiento, Antonio Alcaraz.
- Coordinador de comunicación, Antonio Terrada.

En cada número de la colección, se seguirá el siguiente protocolo:

1. Elección del tema para la publicación, elegida por el comité editorial o por una propuesta externa.
2. Designación de un coordinador de la edición, cuya misión es supervisar el desarrollo global del flujo de trabajo.
3. Nombramiento de un curador del ejemplar, que se encarga de la gestión del trabajo creativo:
 - Selecciona los textos y elige a los artistas o colectivos que van a participar.
 - Supervisa la calidad de la edición, en sus

aspectos conceptuales y técnicos.

- Elabora los materiales de reflexión teórica sobre el proyecto.
4. Un coordinador de producción⁶:
- Gestiona la temporización del proceso de producción.
 - Organiza los encuentros presenciales de los participantes.
 - Controla el reparto de materiales y trata con proveedores y patrocinadores. Un coordinador de comunicación⁷:
 - Gestiona la difusión del proyecto, antes, durante y después de su realización.
 - Establece una comunicación eficiente y fluida entre el comité editorial y las sedes que participan y crea canales de comunicación entre las sedes.
 - Coordina el diseño e impresión de las publicaciones digitales y en papel resultantes del proyecto.
5. Un gestor de generación y registro de conocimiento⁸.
- Realiza un diseño paralelo que convierte todo el conocimiento en publicaciones. Trabaja de forma independiente al resto del equipo, actuando como un evaluador externo.

3.2.1.- Número 0. Bajo Presión. *Ensayo general*

Todo proyecto necesita un ensayo, y una prueba de viabilidad. Especialmente en el caso que estamos describiendo en este artículo, que por su complejidad, parece difícilmente

realizable. Por ello para el primer número de la colección, hemos suprimido gran parte del procedimiento de trabajo. Colaborando tan solo el colectivo formado en torno a la Universidad Politécnica de Valencia, los componentes de Jaén Edita y algunos profesionales invitados a colaborar y que centran su actividad en la impresión tipográfica con tipos móviles de imprenta (Familia Plómez, Industrias lentes, La seiscuatro).

Implementación del modelo diseñado para el sello editorial.

Elección del tema:

Esta publicación forma parte de las actividades del Memorial Emilio Sdun, hemos editado una publicación realizada con los mismos procedimientos técnicos que él uso en su labor artística como impresor y calígrafo. La composición tipográfica con tipos móviles, el fotopolímero y la serigrafía.

Coordinador de la edición:

Asumida por Antonio Alcaraz y Antonio Damián.

Curaduría del número:

De los textos:

Antonio Gómez realizó una selección de autores; Antonio Orihuela, Carlos Medrano, Elías Moro, Jordi Doce, José Ángel Cilleruelo, Luis Felipe comendador Sánchez, Montserrat Villar González, Tomás Sánchez Santiago, Uberto Stabile y él mismo.

De las imágenes:

Antonio Alcaraz y Antonio Damián seleccionaron los artistas visuales Enrique

Ferré, Andrea Familiar, La seiscuatro, Maribel Gomez Vilchez, Enrique Fort, Antonio Alcaraz, Vanesa Aguilar Hatero

Antonio Damián, Juanjo López, Familia Plómez, Jose Luis Armijo, Javier Jiménez, Agnieszka Marcelak, Miriam del Saz, Viky Rodríguez, Elena Rodríguez, Industrias lentes, Alejandro Rodríguez León, Fernando Evangelio, Antonio Damián, Antonio Terrada y Jim Lorena.

3.2.2.- Número 1. Ley de Erradicación de la Vida Desatenta. Implementación del modelo de producción

Para implementar un modelo de producción tan complejo como el que se necesita para cumplir los objetivos propuestos en este número, resulta más práctico, retomar una experiencia que ya ha sido realizada y evaluada, y en la que la mayoría de los participantes colaboraron, por lo que ya tienen un entrenamiento en los protocolos de trabajo.

Descripción.

El número uno de la colección, funciona como un “remake” del work in progress que se desarrolló durante el 2014 con las mejores sugeridas en el análisis anteriormente expuesto y valorando que se trataba de un tema lo suficientemente bueno como para volver a intentarlo.

El texto en forma de Ley de Iniciativa Popular (L.I.P.) será rehecho, en esta ocasión por expertos juristas, que aportarán las correcciones que permitan elaborar un documento con validez legal.

Las instrucciones prácticas, es decir, la obra visual resultante de la lectura de los fragmentos de los poemas del libro “Caminar por Caminar”

de Antonio Gómez, se mantendrán con algunas modificaciones, hasta completar un número entre 20 y 25.

Las instrucciones técnicas, es decir, la descripción de los procedimientos de trabajo, serán los artículos que elaborados por el equipo de gestión de conocimiento, pasarán a formar parte de la revista indexada Tercio Creciente y del repositorio de conocimiento que se creará en el sitio www.redlibrodeartista.org

La publicación se realizará en cinco jornadas, que seguirán el modelo desarrollado en las Jornadas de Producción, Difusión y Comercialización de la Edición de Arte, que se realizaron en Jaén en el 2013 y 2014. Teniendo tres sedes en España, una en México y otra en Colombia.

La publicación se realizará en cinco jornadas repartidas a lo largo de un año, en cada jornada, con una duración de cinco días, se dedicarán los dos primeros, a la puesta en común a través de las estrategias de los Bancos Comunes de Conocimiento, de recursos para la ideación, producción, difusión y comercialización, que van a ser aplicados en la producción de los impresos de la sede.

Por ejemplo, en la sede de Jaén, que inicia el proyecto, pueden realizarse actividades tan variadas, como talleres sobre la obra poética de Antonio Gómez, la interpretación artística de documentos legales en la historia del arte, procedimientos serigráficos aplicados a la edición de libros, realización de vídeo para la emisión de eventos en streaming, fórmulas de patrocinio para proyectos culturales, la edición de arte como industria cultural, etc

Los tres días siguientes, se dedicarán al diseño, creación de las matrices y edición de los impresos a los que se ha comprometido la sede.

Tiene especial importancia en la dinámica de trabajo en grupo distinguir la actividad del equipo de comunicación y el de gestión de contenido. En el primer caso, actúan retransmitiendo la actividad, como si se tratase de una televisión online. En el segundo, sería más bien una tarea documentalista, trabajando en paralelo documentos y transcribiendo las clases magistrales, talleres y entrevistas que se producen durante el evento, editando posteriormente audio, vídeos y documentos de texto que sirvan para su publicación en revistas indexadas y repositorios digitales. Estos dos equipos, deben tener responsables y componentes totalmente diferenciados.

3.3.- Semana de la edición de arte contemporánea. La necesidad de lo presencial

Todo el trabajo realizado de forma virtual, debe tener un evento o grupo de eventos que permitan el contacto personal de los participantes en el proyecto, para su autoformación y el diseño y temporización del trabajo a realizar.

Un encuentro de este tipo, debe tener una periodicidad anual, dividiéndose en dos fases; la primera de aspecto autoformativo, que siguiendo el modelo de los bancos de conocimiento, sirva para analizar el trabajo realizado, y fijar las estrategias y objetivos del siguiente curso. A esta primera fase la denominamos de forma provisional “Jornadas de Autoformación en la Producción, Difusión y Comercialización de la Edición de Arte” y debe contar con el respaldo de una institución educativa.

En la segunda parte de esta semana, se tendrá el contacto con el público, a través de un formato feria. Esta propuesta ha sido ya

ensayada en el evento organizado en 2014 con el nombre Cinco Sedes.

Una feria sin dogmas, simultánea e híbrida

“Pero analizar la situación de la gráfica en estos eventos, abriría una interesante línea de investigación en un doble sentido: desde la estructura del mercado se identificaría quiénes son los principales agentes comercializadores de obra gráfica y el peso relativo de cada uno de ellos sobre la facturación global del sector. Es decir, se trataría de distinguir con claridad los roles y el protagonismo de proveedores (artistas), distribuidores (sector editoras, sector galerías y ferias, sector responsables de casas de subastas, sector instituciones) y clientes finales (colecciónistas). Resultaría también significativo conocer la realidad de la distribución de la gráfica en el mercado total para tomar conciencia de la necesidad de emprender acciones para promover la generación, difusión y conservación del patrimonio gráfico. Todavía parece que el sector debe ser estimulado por parte de muchos de los agentes implicados. Y como consecuencia de esto pudiera apuntarse en qué manera afecta –y si afecta- esta estructura a la configuración final de la obra gráfica.” (Bernal-Pérez, 2016: 83)

Cruzando las experiencias de Masquelibros y el experimento realizado en Cinco Sedes, podemos intuir que una feria que pretenda incidir de manera eficiente en las dinámicas del mercado, debe tener un componente virtual de latencia entre una fase presencial y la siguiente. Es difícil pensar, que un evento presencial dedicado a la edición de arte va a satisfacer las expectativas de los artistas y editores a nivel económico y de difusión, para los cuales en estos últimos años, no perder dinero y mantener la visibilidad, parece suficiente motivo para justificar una participación.

Los actuales canales de comunicación

entre talleres y editores con sus clientes no se parecen a los que existían en los 90 en ferias como Estampa. En aquel momento, durante la feria, los participantes mostraban su nueva producción, que era vista por sus potenciales clientes por primera vez. También, era indispensable acudir, aunque solo fuese como espectador, para hacerse una idea de las tendencias y precios de las obras.

Hoy, en ferias como Art Libris o Masquelibros, las obras y los precios ya se han visto en las redes sociales o en las webs y la feria te proporciona el contacto personal con ellas y con los autores.

Pero toda esa dinámica de comunicación virtual y negocio online, no está estructurada ni ofrece el escenario de una producción que incentive el coleccionismo, sea público o privado.

Por ello, una feria que pretenda construir un mercado, y no ser un negocio en sí misma, debe prestar importancia a la actividad online durante todo el tiempo, mediante una estrategia de comunicación digital, que siga mostrando y comercializando la producción de los talleres y editores. Este objetivo, modifica radicalmente el planteamiento y desarrollo de la fase presencial, donde además del contacto con el público asistente, debe producir los materiales; registros fotográficos, vídeos, presentaciones, etc

Y en la medida de lo posible, también debe ser emitida en tiempo real por Internet, su área de influencia debe ir más allá de las personas que puedan acudir al evento presencial.

¿Qué vende una feria de Edición de Arte?

En principio podemos pensar que solo objetos artísticos, pero eso no es cierto. Quizá los editores, sean los únicos que cumplan este

principio. La mayoría de los talleres, también venden formación no reglada y servicios de edición. Si acuden centros educativos, buscan matriculaciones en sus estudios. Y ya no digamos, los proveedores de materiales, cuyos clientes incluyen a los participantes del evento.

En resumen, se vende obra, servicios, formación y materiales, las cuatro fuentes de ingresos que hacen sostenible la economía de los talleres. Si una feria, se marca como objetivo, ser una herramienta eficiente y consolidar un marco productivo, no debe menospreciar ninguno de estos cuatro aspectos.

¿Cuáles serían los criterios de selección para los participantes en una feria de este tipo?

“La figura del comisario macla a toda una comunidad miscelánea bajo un parámetro contemporáneo y/o de vanguardia en el que artistas, galeristas y público, conforman un mosaico aparentemente bien ensamblado con mayor o menor tolerancia a la transgresión. Los agentes culturales seleccionan los artistas que deben adaptar su lenguaje a un espacio y un discurso determinado, lo que supone cierto riesgo de que se conviertan en meros ilustradores de la teoría del curador.” (Bernal-Pérez, 2016: 84)

María del Mar Bernal describe con exactitud el escenario que se produce en este tipo de eventos, donde es muy fina la línea que separa el criterio de selección en función de la calidad de las propuestas y una manipulación tendenciosa para resaltar unas tendencias sobre otras. Es cierto, que muchas veces, el criterio de selección está determinado por el afán de un curador por ilustrar sus argumentos, pero también es cierto que un evento de este tipo, pierde toda su eficacia como dinamizador del mercado, si se convierte en un baratillo, en el cuál, se muestran todo tipo de obras, de forma masificada y sin ningún criterio de calidad.

4. Conclusiones

El mercado del arte en general, y la edición de arte como industria cultural, vive en un mundo que está en constante mutación, los circuitos a través de los cuales se comercializaba la producción, se ha transformado radicalmente. Los talleres, diversifican sus ingresos, ofreciendo además de la producción propia, servicio de formación y gestión cultural.

Esto implica, un nuevo modelo de talleres, constituidos por equipos multidisciplinares, en el que se integran especialistas en la gestión cultural, producción, difusión, y comercialización. Talleres que tienen la suficiente entidad y capacidad de trabajo, como para relacionarse con instituciones tanto educativas como culturales, en un nivel de igualdad. Este es el modelo de la Asociación Cultural Jaen Edita, diseñado como un proyecto sostenible y adaptado a las prácticas colaborativas.

Para que este tipo de talleres, puedan desarrollarse, es necesario consolidar una red en la que participen, además de los artistas, editores y talleres, la Universidad, las escuelas de arte, las empresas de artes gráficas y las instituciones.

Para consolidar este flujo de trabajo, iniciado en el 2009 y reforzado a partir del 2016, expongo las siguientes propuestas:

- Consolidar el grupo de trabajo realizado por miembros del Departamento de Dibujo de la Universitat Politècnica de València, del Máster en Investigación y Educación Estética: Artes, Música y Diseño de la Universidad de Jaén, de la Escuela de Arte José Nogué y de la Asociación Cultural Jaen Edita.
- A través del trabajo desarrollado en el

número cero y en el número uno de la colección de publicaciones ensambladas la vida desatenta y en el memorial Emilio Sdun, integrar al grupo anterior, a componentes de otras universidades, escuelas de arte, talleres y editores, dotándolo de un carácter internacional, preferentemente iberoamericano.

- Darle una forma legal a ese grupo para la gestión del espacio de museografía digital: redlibrodeartista.org.
- Crear también a través de ese colectivo, materiales de investigación sobre formación, producción, difusión y comercialización de la edición de arte contemporánea, tanto para el monográfico en la revista de investigación en artes Tercio Creciente como para un repositorio

de conocimiento localizado en el anterior sitio web.

- Establecer acuerdos de colaboración y patrocinio con empresas de Artes Gráficas que están liderando proyectos de I+D, que permitan, a través de un intercambio de conocimiento y servicios, obtener un mutuo beneficio.
- A partir de la colaboración anterior, desarrollar titulaciones de ámbito iberoamericano, de experto o especialista universitario en edición de arte.
- Crear un encuentro anual denominado “Semana de la Edición de Arte” que conste de una parte del intercambio de conocimiento y una segunda de comercialización de productos y servicios.

Notas

1. Lista de autores en la web: www.lavidadesatenta.info
2. RUTA EXPOSITIVA DE LA MUESTRA
Escuela de Arte Mateo Inurria de Córdoba (Del 16 de abril al 8 de mayo de 2010)
Escuela de Arte de Granada (Del 13 de mayo al 7 de junio de 2010)
Universidad Popular de Albacete (Del 18 de octubre al 2 de noviembre de 2010)
Escuela de Arte de Jaén. Sala José Nogué (Del 8 al 24 de diciembre de 2010)
Biblioteca de la Universidad de Hamburgo (Del 8 de febrero al 18 de marzo de 2011)
Museo Provincial de Jaén (Del 24 de mayo al 20 de junio de 2011)
Biblioteca Municipal de Weimar, Alemania (Del 12 de noviembre al 3 de diciembre de 2011)
3. <http://platoniq.net/es/bcc/p/2/que-es-banco-comun-de-conocimientos/>
4. http://www.zemos98.org/descargas/educacion_expandida-ZEMOS98.pdf
5. En ellas durante 5 días, expertos en diferentes técnicas, siguiendo las estrategias de los bancos comunes de conocimiento, impartieron talleres o clases magistrales de su materia y recibiendo las de los otros participantes.

6. De la experiencia resultante de la I y II Jornada sobre Producción, Difusión y Comercialización de la Edición de Arte, concluimos que deben separarse de forma clara el área de producción del evento presencial y la del evento en su fase virtual.
- 7.- El área de comunicación debe encargarse de crear y visualizar una imagen del proyecto que haga apetecible su participación, que durante su desarrollo todo el mundo se sienta informado de lo que está ocurriendo y orgulloso de ser partícipe, y que a su conclusión muestre con nitidez un relato coherente de la actividad desarrollada.
- 8.- El destino de este material será un repositorio digital aún por decidir su ubicación, así como el monográfico de la Revista de investigación Tercio Creciente de la Universidad de Jaén.

Referencias

- Bernal-Pérez, María del Mar. Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución, (2016). *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(1) 71-90,
- López Cuenca, Alberto, (2016). “los comunes digitales: nuevas ecologías del trabajo artístico” . Centro de Cultura Digital, Secretaría de Cultura/Dirección General de Publicaciones.
- Marín García, Teresa. Arte, creatividad y diseño. Arte, creatividad y diseño. Universidad Oberta de Catalunya. CC-BY-SA • PID_00165593
- Baudrillard, J. (1993). La transparencia del mal (Ensayo sobre los fenómenos extremos). Barcelona: Anagrama.
- Alcalá, J. R. (2006). “Explorando el laberinto. Gráfica, estampa y grabado en la sociedad digital”, en Grabado y Edición. Art Print Edition Magazine, pp. 6-16.

Anexo I

I Jornadas sobre Producción, difusión y comercialización de la Edición de Arte (abril/mayo)
Talleres impartidos:

Adaptación de los talleres de gráfica a los nuevos soportes y materiales. Antonio Damián.

Maquetación adaptada a los libros de artista. Antonio Damián y Emilio Sdun.

Principios generales de caligrafía. Fabricación de herramientas. Emilio Sdun.

Realización de tipones, positivos y negativos a partir de originales caligráficos, para: Serigrafía, fotopolímeros y litografía en poliéster. Realización de pantallas serigráficas por método directo para caligrafía. Antonio Damián.

Las tintas, comparativas y nuevos materiales. Elección de las tintas para técnicas mixtas.
(Antonio Damián)

Fabricación de papel: Papel con procedimientos orientales para fondinos. Papel blando de algodón para tipografía y gofrados. (Jim Lorena)

Creación de perfiles de color para papeles artesanales. (Manuel Torres)

El fotopolímero en el grabado en hueco y en relieve. (Paco Mora)

Fotopolímeros, creación de imágenes digitales con placas de flexografía. (José Gallardo y Antonio Damián)

Monotipos en gelatina. (Jim Lorena)

Caligrafía oriental. (Carlos Buriticá)

Tipografía creativa con tipos móviles en sacapruetas. (Familia Plómez)

Siligráfia. (Alejandro Villalbazo)

II Jornadas sobre Producción, difusión y comercialización de la Edición de Arte (mayo 2014).

Talleres impartidos:

Papel con procedimientos orientales. Taller de fabricación de papel. Taller de prensado y almidonado de papel. Jim Lorena

Plegados y trenzados de papel. Darío Zeruto

Flujos de producción en la Edición de Arte. Ejemplo y modelo: Libro para el proyecto de la Ley de Erradicación de la Vida desatenta. Antonio Damián.

Técnicas de kirigami. Carmen Razo.

Estructuras experimentales de encuadernación. Taller de encuadernación experimental. Albertina Tafolla.

Técnicas de siligrafía. Alejandro Villalbazo

Técnicas de serigrafía manual aplicada a plegados, kirigami y encuadernación experimental. Antonio Damián.

Reproducción de familias tipográficas en poliuretano. Eduardo Cano

Registro fotográfico y en vídeo de libros de artista para catálogos y WEB con equipos de bajo coste. Jose Gallardo

El libro de artista como original para ediciones de bibliófilo. Javiera Pintocanales

Apropiacionismos y resignificaciones de la obra “Various small fires” de Ed Ruscha.

Appropriationism and reinterpretations of the artwork “Various small fires” of Ed Ruscha.

Hortensia Mínguez García

Dra. Bellas Artes
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,
Chihuahua, México.
hminguez@uacj.mx
horteminguez@gmail.com

Recibido 01/10/2016
Aceptado 03/12/2016

Revisado 30/11/2016
Publicado 01/06/2017

Resumen

Durante más de cincuenta años, los libros de artista de Ed Ruscha han favorecido una particular tendencia apropiacionista. Por ejemplo, su obra “Various Small Fires” (1964) ha sido “reescrita” por autores como Bruce Nauman (1969), Jonathan Monk (1969), Lucas Batten y Jonathan Sadler (2003), Thomas Galler (2009), Scott McCarney (2010), Doro Boehme y Eric Baskauskas (2010) y Marcella Hackbard (2010), generándose con ello, un movimiento de apropiacionionismos y resignificaciones que se cierra, al menos temporalmente, con “Various Small Shipwreck... and big Fires” (2016) de autoría propia.

El objetivo del presente texto, es el de analizar dichas obras y sus relación con “Various Small Fires”, tomando a Ed Ruscha

Abstract

For over fifty years, the artist's books of Ed Ruscha have generated an appropriationist trend around the world. For example, his work “Various Small Fires” (1964) has been “rewritten” by authors such as: Bruce Nauman (1969), Jonathan Monk (1969), Luke Batten and Jonathan Sadler (2003), Thomas Galler (2009), Scott McCarney (2010), Doro Boehme and Eric Baskauskas (2010) and Marcella Hackbard (2010), etc. All of them have generated an appropriationist movement and resignifications which is closed, at least temporarily, with “Various Small Shipwreck ... and big Fires” (2016) of own authorship.

The objective of this text is to analyze these works and their relation to “Various Small Fires”, taking Ed Ruscha as founder of discourses, and the book itself, as an icon for

Para citar este artículo

Mínguez García, H. (2017). *Apropiacionismos y resignificaciones de la obra “Various small fires” de Ed Ruscha*. Tercio Creciente, 13, págs. 31-48. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.2>

como fundador de discursividad, y al libro en sí, como ícono para la memoria colectiva de los amantes de este género artístico y para la historia del hombre en general. Un análisis que nos ayudará a visualizar cómo algunos artistas bajo la figura del replicante han rehecho el estilo ruschiano para la construcción de nuevos discursos que, inevitablemente refractan, nuestras actuales prácticas de creación y producción editorial en un mundo cada vez más globalizado y dominado por los medios de comunicación masiva.

the collective memory of lovers of this artistic genre and our history, too. Aso, this analysis will help us visualize how some artists under the figure of replicant have remade the style of Ruscha for the construction of new discourses that, inevitably, refracted our current practices of creating and publishing in an increasingly globalized world dominated by mass media.

Palabras clave / Keywords

Libro de artista, libro-arte, ediciones artísticas, Ed Ruscha, apropiacionismo, Varios pequeños fuegos.

Artist book, Art-book, artistic editions, Ed Ruscha, Appropriationism, Various small fires.

Para citar este artículo

Mínguez García, H. (2017). Apropiacionismos y resignificaciones de la obra “Various small fires” de Ed Ruscha. Tercio Creciente, 13, págs. 31-48. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.2>

1.- Preámbulo

El género del libro de artista o Libro-arte, ha atraído como cualquier otro medio de expresión artística, autores que manejan la práctica apropiacionista como método creativo. Es decir, artistas que actúan como replicantes¹, pues hacen réplicas de obras ajenas pero no como copias, sino como homenaje, a la vez que resignificación; pues no olvidemos que uno de los principios metodológicos y motivacionales del apropiacionista como productor, es que el mismo lecto-espectador construya y urda el significado de la obra que se le presenta ante él, y además, se interroguen acerca de cuál es su postura ante dicha adaptación.

Quien más ha cautivado replicantes dentro del género del libro de artista es Edward Ruscha (1937-) Artista estadounidense asociado principalmente al movimiento del Arte Pop pero con un profundo anclaje a la “vertiente fotográfica y documental” (Del Río, 2002, p. 1) usual al Arte como archivo y el Arte conceptual de los sesenta. Los aportes de Ruscha han sido múltiples, yendo desde la pintura, la fotografía, la gráfica y el libro de artista. Sin embargo, una de las contribuciones indirectas más interesantes de su trabajo –y curiosamente, la menos estudiada–, ha sido la estela que Ruscha ha venido dejando en otros autores apropiacionistas. Un aporte que, le hace merecedor de la insignia de fundador de discursividades desde la perspectiva foucaultiana (1990), dada la cantidad de impulsos alegóricos que ha suscitado hasta la fecha².

A lo largo de su carrera profesional, Ruscha ha producido 18 libros de artista. Entre los más famosos: “Twentysix gasoline stations” (1962), “Various small fires” (1964) –en el cual nos centraremos más adelante como caso de estudio e hito de producción replicante–, “Some Los Angeles apartments” (1965), “Every building on the Sunset Strip” (1966), “Thirtyfour parking lots” (1967), “Nine swimming pools and a broken glass” (1968) o “A few palm trees” (1971), entre otros.

Todos estos libros mantienen más o menos el mismo estilo ruschiano. Fotolibros diseñados a partir de imágenes de varias autorías³ con un particular sentido de la retícula como baliza que demarca nuestro recorrido, además de un excelente manejo de la tipografía en sentido retórico.

Por su parte, el estilo editorial de Ruscha fue muy transgresor para su época. Formalmente, fueron ediciones ideadas bajo principios bastante democráticos: libros de pequeño formato y corta extensión –entre 32 a 62 páginas aproximadamente–, impresos en offset y en su mayoría, en blanco y negro. Todos ellos, ejemplares sin firmar, ni numerar, de tiraje abierto, variable y relativamente grande (entre 400 a 4000); ejemplares en su mayoría reeditados con cierta periodicidad, con materiales baratos, encuadernación americana y asequibles por sus precios económicos, al menos, en un inicio⁴.

Discursivamente, los libros de artista de Ruscha son piezas que de forma explícita,

muestran aquello que enuncian: "Twentysix Gasoline Stations" (1962) documenta gasolineras, "Various Small Fires" (1964) registra pequeños fuegos, "Every Building on the Sunset Strip" (1966) una calle, etc⁵. De hecho, en la gran mayoría de sus libros, Ruscha goza articular imágenes del paisaje, el ambiente, la arquitectura y el urbanismo de Los Ángeles, fotografiando para ello, todo aquello que compone y caracteriza a la ciudad como sello identitario: sus palmeras, automóviles, edificios, gasolineras, etc. Ad hoc, Ruscha se deleita con la producción de libros monotemáticos que recogen series fotográficas de un mismo motivo pero con pequeñas variables: diferentes tipos de palmeras, varios fuegos, algunas piscinas, por ejemplo. En suma, libros enigmáticos y sobrios por su característica linealidad secuencial y por cómo el autor maneja la iteración como estrategia narrativa.

Otra de las características más importantes del estilo ruschiano es el tipo de imágenes que componen sus libros. En este caso, fotografías de lugares u objetos "banales" abordados como readymades, que al aglutinarse afianzan una línea estética relativa al objeto cosificado, manejado de manera inexpressiva e indiferente en pro de lo conceptual⁶. En nuestra opinión, un anodismo intencional rebasado por el potencial polisémántico que Ruscha consigue a través del formato del libro y sus posibilidades narrativas.

Prácticamente, esta ambigüedad polisémica impulsada por el aparente anodismo ruschiano, entre otras puntos que iremos viendo al paso, es la que ha favorecido que muchos de sus libros de artista hayan sido apropiados y resignificados una y otra vez por autores de todas las partes del mundo. Cientos de trabajos que, gracias a la labor de Jeff Brouws, Wendy Burton y Hermann Zschiegner, podemos visualizar a vuelo de pluma en la obra "Various

Small Books by Ed Ruscha". Un libro editado por The MIT Press a principios de 2013 que recopila un total de noventa y un piezas de autores de talla internacional y que, desde nuestro punto de vista integra un extraordinario movimiento apropiacionista. Si cabe, un movimiento que, más allá de profundizar hermenéuticamente en la obra ruschiana, ha vehiculado la superposición de nuevos sentidos hacia su obra, utilizándola como trampolín para su recontextualización y resignificación. Como diría Batjin (1990), un movimiento reflejo de un "sistema colectivo compartido de herencias" (p. 366) que pone en evidencia, la huella del pasado pero, también el estatus de nuestras formas, modos y valores hacia la producción, la circulación y el consumo del arte en la actualidad tanto a nivel estético, como ético o sociopolítico; más que nunca, amigables con los discursos posmodernos y los gustos inmanentes a la era neobarroca.⁷ (Calabrese, 1987)

Por todo ello, obras como "Twentysix Gasoline Stations" (1962) o "Various Small Fires" (1964) entre otras, son hoy para nosotros, íconos seculares de nuestro tiempo. Primero, en cuanto al giro discursivo del autor hacia el manejo de los medios en sí. Es decir, por la simpleza con la que Ruscha rompió con las formalidades del género fotográfico y el arte en general, pues sus obras no son arte fotográfico, sino arte con forma de libro: lugar común para ser visto y ser revisitado de manera intimista y ensimismada tantas veces como se deseé, sin mediación alguna: ni galeristas, ni vitrinas, ni tan siquiera guantes⁸. Y segundo, por cómo operó discursivamente los temas, la técnica, los formatos de producción y mercantilización de la obra; siempre, desde el paradigma de la dislocación de lo común en la cultura de su tiempo.

2.- “Various small fires and milk” y sus replicantes.

En este espacio, nos centraremos en el análisis de uno de los trabajos de Ruscha “Various small fires and milk” y sus replicantes por tratarse de una de las obras más enigmáticas y reapropiadas del autor. Esta obra es un libro de pequeño formato, (17.8 x 14.0 cm.), editado en 1964 con un tiraje de 400 ejemplares y reeditado en 1970 con 3000 más. Concretamente, el segundo de sus 18 libros de artista. En él, Ruscha reprodujo imágenes de pequeñas llamas a través de fotografías de cerillas, estufas, un zipper funcionando, varias personas fumando un cigarrillo, un puro y en pipa, una vela prendida, un soplete, etc. Quince imágenes fotográficas en total, impresas con un tono amarillento sobre papel de color blanco (obviamente, en alusión a la calidez del fuego), y dispuestas a la derecha de cada doble página. Les sigue, impresa en blanco y negro, la fotografía de un vaso lleno de leche y frente a él, la esquina de un plato vacío en primer plano. Al final, 10 hojas en blanco. En cuanto al título de la portada, se lee “Various Small Fires” con tipografía “Clarendon Blk BT” en mayúsculas, en negro sobre fondo blanco. Adentro, Ruscha matiza la obra con un subtítulo: “Various small fires and milk.”

Como la gran mayoría de sus trabajos, la secuencia narrativa de esta obra en concreto se obtiene a través del manejo de un único eje temático: tipos de fuegos. En este caso, fuegos banales, sin transcendencia alguna.

Esta dinámica monoserial viene a romperse cuando el lector se topa con un vaso de leche a modo de epílogo; lector que de repente se ve invadido por varias incertidumbres. Acaso, ¿el fuego como tema tiene algún trasfondo?

¿Por qué son fuegos triviales? ¿Tiene este libro alguna conexión con el primero de sus libros, el de las gasolineras? ¿Por qué cierra Ruscha la pieza con un vaso de leche y no de agua? En fin, no pareciera haber una respuesta única, sino más bien, el vestigio de un deseo por parte de Ruscha; el de mezclarse con donaire e ironía entre el surrealismo, -por su paranoico deseo de transfigurar el sentido de la lógica-, y un trasfondo claramente intimista⁹.

Varios son los artistas que se han apropiado de la obra de “Various Small Fires” para fines propios. Veámoslos.

“Various Small Fires” de Bruce Nauman (1968)

El primer artista que tomó la obra “Various Small Fires and Milk” fue Bruce Nauman, quien en 1968 adquirió un ejemplar de Ruscha, rompió las hojas y una a una las fue quemando. A la postre, decenas de fotografías en blanco y negro documentan el proceso de la quema de hojas sobre el piso de madera del estudio de Nauman, atestiguando de este modo, un consumo que trasgrede irónicamente el concepto del arte de la lectura por medio de la consumación literal de la obra en términos físicos.

La pieza, por su parte, busca generar una tensión constante a través del registro iterado de la quema. Para ello, Nauman maneja el mismo encuadre para todas las tomas. Al centro, muestra una de las hojas ardiendo mientras que, a la izquierda del plano, se entrevé la esquina de la hoja que le precederá; la siguiente víctima “awaiting its conflagration¹⁰” (Zschiegner, Brouws y Burton, 2013, p. 34)

Una vez realizadas las tomas fotográficas, Nauman montó reticulamente 15 de ellas en un libro de artista en forma de pliego. Para ello utilizó una hoja de 125 x 118 cm., aproximadamente. Primero, plegada por la mitad en sentido horizontal y luego, en cuatro hasta formar un cuadernillo cerrado de 24,5 x 32 cm.

Este formato en concreto lo utilizó a su vez, para jugar con el título de la obra. Así, en lugar de leerse *Burning all the fires*, en la portada se lee, “Urning all the ires” ya que la B y la F quedan relegadas al espacio de la contraportada. Un juego de palabras que como ya anotó Zschiegner (2013) enmascara hasta cierto punto un acto subversivo, puesto que “urning all the ires” podría traducirse como: la quema (“ires” traducible como urna) del “trébol”, “homófono del verbo ganar”. Una clara declaración de intenciones por parte de Nauman. Si cabe, una provocación: la descarada licencia “de abordar directamente la obra de otro artista, dándose cuenta de que ese diálogo es potencialmente no recíproco y no consensual.” (p. 35)

Asimismo, es importante recalcar que secuencialmente Nauman omitió por completo las hojas en blanco y la del vaso de leche de “Various small fires and milk”. Una decisión que refuerza dicho concepto a la par que, pone en evidencia, que Nauman estaba más interesado en el efecto catalítico que la quema repetitiva de las hojas de Ruscha pudiera generar en el lecto-pectador.

“*Small fires burning [after Ed Ruscha after Bruce Nauman after]*” (2003) y “*& Milk*” (2004) por Jonathan Monk.

En 2003, otro de los ejemplares de “Various small fires and milk” fue incinerado. En esta ocasión a manos de Jonathan Monk (1969) quien filmó la quema en formato de 16mm para la obtención de un loop de 6 minutos de duración. Un acto performático titulado “*Small fires burning [after Ed Ruscha after Bruce Nauman after]*” por medio del cual Monk, no sólo dio

paso a una especie de movimiento heteroglósico de intertextualidades, sino con el que además, denunciaba el funcionamiento del mercado del arte. No olvidemos que, a cada acción apropiacionista de la obra de Ruscha, el precio de las ediciones aumentaba exponencialmente de valor en el mercado, pasando de un valor inicial de apenas unos cincuenta dólares a cientos o miles de ellos. Una tendencia que, año tras año, sigue en alza, contrariando la intención originaria de Ruscha de generar libros a bajo costo; libros asequibles. De ahí que, quizás pudiéramos considerar que “*Small fires burning [after Ed Ruscha after Bruce Nauman after]*”, nos habla del inane sueño ruschiano de escapar al dominio del mercado del arte.

Un año más tarde, con el afán de complementar la exposición del film, Monk volvería a tomar como discurso iniciador la obra de Ruscha y editaría un libro de artista. Hablamos de su pieza “*& Milk (Today is just a copy of yesterday)*”, un libro de tapa blanda compuesto por 64 páginas que destaca por el tratamiento con el que el artista aborda la reproducción de la imagen del vaso de leche de Ruscha. En particular, cincuenta imágenes que obtuvo reproduciendo la copia de la copia de la imagen del vaso de leche, generando así un discurso fundamentado en el desgaste, la erosión de los detalles y la degeneración de la imagen inicial. Por ende, una doble prédica considerando que somos una cultura que vive de la copia y la reproductibilidad técnica masiva: Primero, porque se evidencia lo absurdo de seguir creyendo platónicamente en lo aurático, lo único u original. Por otra, porque se constata que en la revalorización de la copia, lo azaroso e imperfecto, se trasgrede el concepto de la duplicación como proceso considerado peyorativamente, degenerado. Una trasgresión que, además, incide en la valía del paso del tiempo como factor determinante para la degeneración de una imagen en vistas a la creación de algo nuevo. Digamos, en otras palabras, la valía del tiempo y de la poética de la destrucción como tránsito de lo figurativo a lo abstracto, de lo viejo a lo nuevo.

“Various Fires” (2003) por Lucas Batten y Jonathan Sadler.

La siguiente parada en este proceso alusivo a la obra de “Various Small Fires” de Ruscha fue a manos de los americanos Lucas Batten y Jonathan Sadler, quienes en 2003 diseñaron “Various Fires”¹¹, uno de sus múltiples proyectos desarrollados en colaboración, bajo el nombre de “New Catalogue”.

A diferencia de Nauman y Monk, Batten y Sadler acotan su discurso apropiacionista hacia la sátira. Para ello, satirizan a la fotografía con sus tradiciones temáticas y técnicas como género artístico, ahora aterrizados en el tratamiento simple y popularizado del mito ruschiano pero trasgredidos por medio del manejo oportunista de la imagen, tal y como si se tratara de un proyecto de fotografía comercial. De este modo, se observan fotografías a todo color de varios tipos de fuegos: algunos captados fortuitamente durante un viaje que hicieron los autores como una pequeña quema de arbustos secos, un tronco quemándose en una chimenea o la incineración voluntaria de una vieja casa invadida por termitas; otros, escenificados por varias personas quemando periódicos, fumando un cigarrillo, etc.

“Various Fires and Four Running boys” (2009) por Thomas Galler.

Llegado el 2009-2010, relativizar el adjetivo especificativo “pequeño” de la obra ruschiana, se convierte en tema de interés para dos autores: Thomas Galler en 2009 y Scott McCarney, un año más tarde.

A diferencia de la selección de Ruscha con sus fuegos intrascendentes, –una cerilla, un fogón prendido, etc.–, Thomas Galler decide publicar “Various Fires and Four Running boys”, artista suizo que ha utilizado la imagen de incendios de manera constante en su carrera. Esta obra

se trata de un libro de artista diseñado bajo los mismos parámetros morfológicos y estéticos de Ruscha. Galler se apropió del formato, del estilo tipográfico, reticular y fotográfico. Rehusa, sin embargo, detalles importantes que le separan de la aparente copia. Por ejemplo, para dejar patente su intención de distanciarse de lo banal, dispone una banda negra en la portada justo donde se ubicaría la palabra “small”. Ad hoc con ello, las imágenes que hallamos en su interior no tienen nada de irrelevantes. Hablamos de fotografías que el autor sustraído directamente de periódicos desde la temprana fecha de 1999, que vienen a captar importantes momentos de conflagración acontecidos en diferentes ciudades del mundo: desde California, Zurich o Belgrado, entre otras. Imágenes que nos permiten visualizar las infinitas e inconexas caras del fuego: desde quemas de espacios públicos por actos de resistencia de pueblos que insurrecta y violentamente se resisten al poder que les oprime, a captaciones de explosiones o incendios como resultado de disturbios, situaciones bélicas, terrorismo, etc. Obviamente, un discurso mucho más explícito que el de Ruscha, pues mientras que éste recurre a la estetización de lo banal por medio de fotografías displicentes, Galler infiere en la visualización de una actualidad asediada por la espectacularización de las trifulcas, de las lidiadas, del horror.

Al final, Galler ubica la fotografía de cuatro niños que se alejan de la cámara corriendo entre la lluvia de ceniza que cae como confeti. Sus rostros quedan ocultos a la cámara. Se distancian con júbilo, pareciera incluso que se divierten en medio del “espectáculo”. Una maravillosa fotografía “a la vez de horrible y sorprendente belleza”, con la que Galler decide cerrar su libro en pro de “cuestionar la imaginería sensacionalista dentro de las representaciones de los medios que son cómplices de la cultura del espectáculo”¹² (Zschiegner, 2013, p. 199)



Fig. 1. Fig. 1. Thomas Galler, "Various Fires and Four Running boys", (2009) Libro de artista publicado por Georg Rutishauser, Zurich. Offset, 48p., 21 son fotografías a color 17,8 x 14 cm. Edición: 500 ejemplares, sin firmar ni numerar. Imágenes: Cortesía del autor: Thomas Galler.

“Various Fires and MLK” (2010) por Scott McCarney.

“Various Small Fires and Milk” también inspiró a Scott McCarney en 2010, año en el que produjo su obra “Various Fires and MLK”. En ella, McCarney rescata la poética de Ruscha utilizándola como trampolín para criticar la penosa aplicación de la “Ley de Derechos Civiles” en el contexto de sus orígenes; ley estadounidense que prohíbe diferentes formas de discriminación como la racial, aprobada el mismo año que Ruscha produjo su obra. En la portada, McCarney sustituye la palabra MILK por las siglas MLK en alusión a la figura de Martin Luther King, a quien además encontramos retratado al final del libro. Un mensaje que refuerza en contraste con las imágenes que ubica en su interior. Básicamente, fotografías de incendios (pero

no pequeños e insignificantes como los de Ruscha) sino originados por la desobediencia civil en la ciudad de Los Ángeles, (California). Gente, que salía a la calle para proclamar injusticias o atentados contra aquella ley que, por aquel entonces, no amparaba a algunos Estados. Tal es el caso de los disturbios del barrio Watts, donde principalmente residía gente afroamericana en 1965 y que concluyó con 34 personas muertas, más de 1,000 heridas y 600 edificios dañados o destruidos. Del mismo modo, también hallamos imágenes referentes al caso del taxista Rodney King, quien en 1991 fue apaleado brutalmente por la policía por darse a la fuga en plena libertad condicional. Un caso que, tras divulgarse la grabación de un videocámara en la que se veía la brutal paliza, desató la insubordinación de muchos activistas pro minorías así como de civiles generando grandes disturbios¹³.



Fig. 2. McCarney, “Various Fires and MLK”, (2010) Libro de artista. Formato: 14 x 18 cm., 48 pp.
Impresión digital, impreso en Rochester, NY. Imágenes: Cortesía del autor: McCarney.

“Various Blanck Pages” (2009) por Doro Boehmen y Eric Baskausas.

Dos de los artistas que también forman parte de este movimiento apropiacionista, son Doro Boehmen y Eric Baskausas, quienes en su libro de artista “Various Blanck Pages” (2009), además de aludir a “Various small fires” (1964), nos remiten a otros trabajos como “Nine Swimming pools” (1968), “A Few Palm Trees” (1971) y “Colored People” (1972). Como ya anotamos, la gran mayoría de las obras de Ruscha tienen como particularidad el manejo de hojas en blanco; siempre dispuestas al lado izquierdo, otras veces, ubicadas en diferentes puntos del libro. Por ejemplo, en “Various small fires”, hallamos diez hojas en blanco al final de la pieza; mientras que en “Nine Swimming Pools”, de las 64 páginas que forman el libro, sólo hay un total de 9 fotografías de piscinas, más la imagen de un vidrio roto al final. El resto, son hojas en blanco dispuestas en diferentes intervalos.

Estos espacios son los que Doro y Eric literalmente reprodujeron para la construcción de su libro de artista. Un libro prácticamente blanco construido a partir de las páginas escaneadas de dichos libros, particularmente, de los ejemplares que se encuentran en la colección de Joan Flasch Artists' Book Collection de la SAIC, la School of the Art Institute de Chicago. Una forma de homenajear tanto al autor como a la colección SAIC.

Al caso, lo interesante de la pieza de Doro y Eric es la lectura aumentada que los autores generan a través de dos recursos posmodernos básicos: la intertextualidad y la autorreferencialidad. Primero, en cuanto a la presencia de un texto en otro y por ende, la interconexión que los lectores pudieran hacer entre ambas obras; y por otra, la autorreferencialidad: libros que se refieren a sí mismos como medios que necesariamente requieren ser transitados espacio-temporalmente para ser leídos. Un libro que se narra a sí mismo.

“Various unbaked Cookies and Milk” (2010) por Marcella Hackbard.

La siguiente de las piezas que comentaremos es la de “Various unbaked Cookies and Milk” publicada en 2010, obra de la americana Marcella Hackbard, artista y docente en Ohio.

Este trabajo se distancia del resto ya que rehúye del manejo directo de la imagen del fuego. Hackbardt prefiere por el contrario, usar fotografías de pequeñas bolas de masa de galletas todavía por cocer, un distanciamiento temporal respecto a toda idea preconcebida, confiada y previsora que cualquier interpretante conocedor de la obra de Ruscha pudiera tener. En suma, un estilo narrativo que por medio de lo ausente, lo no hecho, lo pendiente, deja en suspense al lector acerca de las pretensiones de la autora. Al respecto, Zschiegner, Brouws y Burton (2013) afirman un posible paralelismo entre las galletas no cocidas que nos muestra Marcella y la obra performática de Martha Rosler “Semiotics of the Kitchen” (1975).

Como sabemos, el performance de Martha Rosler constituye una irónica crítica hacia la aún anticuada idea que se posee acerca del papel de la mujer en el espacio cotidiano de la casa en particular, y de la familia y de la sociedad en general. A lo largo de seis minutos de grabación se observa en plano fijo a Rosler, quien nos va instruyendo uno a uno, acerca de los nombres y los usos de diferentes utensilios de cocina (plato, cuchara, puchero, sartén, etc.). Una demostración que Rosler torna paródica al darle formato de show televisivo ya que, el manejo que hace de las herramientas de cocina es a base de golpes y movimientos contenidos pero, violentos y rudos. De este modo, en línea con el Arte archivo tan característico de su época, Rosler alfabetiza y expone los diferentes utensilios de cocina con el afán de enunciar que todos los sistemas, incluido, el lingüístico, replican toda serie de tradiciones fundamentadas en la instrumentalización y la

opresión de la mujer. Finalmente, Hackbardt nos habla de la perdurabilidad de este papel social atribuido a la figura femenina treinta

años más tarde. Bajo líneas pareciera leerse, que el tema aún está crudo; la toma del vaso de leche de Ruscha, tendrá pues que ser postergada de nuevo.



Fig. 3. Marcella Hackbardt, "Various unbaked Cookies and Milk" (2010) Libro de artista.
Formato: 20×25 cm. 38 pp. Mount Vernon, Ohio: Cake Press. Imágenes: Cortesía de la autora:
Marcella Hackbardt.

“Various Small Shipwreck... and big Fires”, (2016) por Hortensia Mínguez.

“Various small shipwreck... and big fires” (2016) de autoría propia, traducible a “Varios pequeños naufragios... para grandes fuegos”, es una de las múltiples obras que podrían aglutinarse al movimiento apropiacionista ruschiano.

El tema desde el cual resignificamos la obra de “Various Small Fires” es un tema delicado y sensible a las problemáticas migratorias del siglo XXI, concretamente, respecto a la crisis migratoria en Europa, también conocida como la crisis de los refugiados en la zona del Mediterráneo.

Desde tiempos remotos, son conocidas las embarcaciones de seres humanos que buscan migrar a geografías más agraciadas climatológica, socioeconómica y políticamente hablando. Saharianos, etíopes, somalís, iraquís, sirios, etc., migrantes del continente africano y de Oriente Medio que huyendo del hambre, la pobreza extrema, la impunidad, la injusticia, e incluso de conflictos armados, guerras y genocidios, a veces, desesperados, buscan una vida digna y prometedora en Europa.

Durante décadas, la crisis migratoria en el Mediterráneo ha sido una constante. Muchas personas, de hecho, viendo la imposibilidad de llegar vía terrestre, prueban suerte desde la ruta del cuerno de África cruzando desde mediterráneo occidental de Marruecos hacia las Islas Canarias o hacia la Península, desde el Mediterráneo central camino a Grecia e Italia, o del Mediterráneo oriental a Turquía o desde Turquía hacia Grecia o Bulgaria. Rutas principales a las que se suman, otras tantas como quienes acceden por Polonia y Austria hacia Alemania.

La interminable guerra civil que azota Siria debatiéndose entre el régimen de Bachar al Asad y la resistencia armada formada por civiles y exsoldados, ha sido uno de los motivos que mayormente ha acrecentado el

El género del libro de artista o Libro-arte, ha atraído como cualquier otro medio de expresión artística, autores que manejan la práctica apropiacionista como método creativo. Es decir, artistas que actúan como replicantes¹, pues hacen réplicas de obras ajenas pero no como copias, sino como homenaje, a la vez que resignificación; pues no olvidemos que uno de los principios metodológicos y motivacionales del apropiacionista como productor, es que el mismo lecto-espectador construya y urda el significado de la obra que se le presenta ante él, y además, se interroge acerca de cuál es su postura ante dicha adaptación.

Quien más ha cautivado replicantes dentro del género del libro de artista es Edward Ruscha (1937-) Artista estadounidense asociado principalmente al movimiento del Arte Pop pero con un profundo anclaje a la “vertiente fotográfica y documental” (Del Río, 2002, p. 1) usual al Arte como archivo y el Arte conceptual de los sesenta. Los aportes de Ruscha han sido múltiples, yendo desde la pintura, la fotografía, la gráfica y el libro de artista. Sin embargo, una de las contribuciones indirectas más interesantes de su trabajo –y curiosamente, la menos estudiada–, ha sido la estela que Ruscha ha venido dejando en otros autores apropiacionistas. Un aporte que, le hace merecedor de la insignia de fundador de discursividades desde la perspectiva foucaultiana (1990), dada la cantidad de impulsos alegóricos que ha suscitado hasta la fecha².

A lo largo de su carrera profesional, Ruscha ha producido 18 libros de artista. Entre los más famosos: “Twentysix gasoline stations” (1962), “Various small fires” (1964) –en el cual nos centraremos más adelante como caso de estudio e hito de producción

problema de la crisis migratoria en Europa; sobre todo, a partir del 2015, año en el que el nivel de violencia hacia los civiles, y la crisis humanitaria por falta de suministros básicos, indujo al pueblo sirio al éxodo masivo de su país.

Según datos ofrecidos por la Organización Internacional de Migraciones (IOM), se estima que tan sólo desde enero del 2016 hasta la fecha del 10 de julio, la migración por mar ha supuesto un total de 238,220 llegadas a territorio europeo y, que desde el conflicto, ha habido un incremento del drama migratorio pues, “en lo que va de este año un estimado de 2.942 muertes se han registrado, en comparación con 1.838 en los primeros seis meses de 2015 y 1906 hasta el 12 de julio del año pasado.” (IOM, 2016)

Bajo este contexto hallamos múltiples problemáticas. Como punto más importante, obviamente, la cantidad de personas que esperanzadas, confían en su suerte, pero por desgracia mueren en el intento ahogadas en altamar. Por otro lado, miles de refugiados desamparados que vagan por Europa en busca de un nuevo hogar y la infinitud de problemas políticos y sociales que ello acarrea¹⁴.

Nadie negará que una de las imágenes seculares más angustiantes de esta crisis humanitaria, es la fotografía que capta, en septiembre de 2015, el cuerpo inerte de Aylan Kurdi; un niño sirio de 3 años de edad que yacía postrado en la orilla de la playa boca abajo. Para muchos, un ahogado más en las costas turcas de Bodrum, en el mar Egeo. Para otros, un símbolo del drama migratorio ya que reflejaba la más cruda realidad a la par que, sensibilizaba a la sociedad Europea sobre la seriedad del tema y la necesidad de comenzar una verdadera política migratoria común fundamentada en la solidaridad entre los

pueblos.

La pieza que presento, “Various Small Shipwreck... and big Fires” (2016), constituye una pieza más del movimiento ruschiano del que hemos estado hablando. Una forma de producción fundamentada en el apropiacionismo, bajo la mira de instaurar por medio del fotolibro y el poder relator de la imagen, un claro gesto denunciativo frente a esta serie de problemáticas migratorias.

En esta ocasión, el juego retórico instaurado es el de la antítesis. Al contrario de otras piezas, el manejo del fuego es relegado hasta el final invirtiéndose los papeles al manejarse el elemento del agua como protagonista. En este caso, el libro lo conforman un total de 15 imágenes dispuestas exactamente igual que lo hizo Ruscha, salvo por un detalle cromático. En lugar de fotografías en blanco y negro sobre fondo amarillo, las relativas al mar, catorce en total, son azuladas. La última, por el contrario, tiene un acabado amarillo. Por otra parte, todas las fotografías de autoría ajena¹⁵ nos revelan de forma cruda la triste realidad. Cabe añadir, fotografías que decidimos tomar, por su fuerza y cercanía hacia los hechos. Imágenes que nos invitan a imaginar lo atroz de lo inenarrable; prácticamente representaciones de eventos límite que nos hablan desde el otro lado de la barbarie y el horror acontecido, recordándonos nuestra posición privilegiada. Un libro que indirectamente nos advierte acerca de la comodidad aburguesada de la que gozamos como lectores. Un espacio de confort que aprovechándose de nuestra inevitable pulsión escópica, nos recuerda en dónde estamos y en cierto modo, quiénes somos.

Asimismo, es importante destacar que en términos secuenciales, manejamos el mismo estilo ruschiano. Imágenes monotemáticas dispuestas linealmente sobre el mismo

escenario, la playa que monocromáticamente nos muestra varios cuerpos inertes; hombres, mujeres y niños con los que buscamos llevar al alma del lecto-observador al devastamiento, a un profundo estado de afección¹⁶.

Un juego retórico antítetico respecto a la obra de Ruscha ya que, en lugar de romper la secuencia lineal de los fuegos con un vaso de

leche, la quiebra se obtiene con el juego de dos fotografías. La penúltima, la fotografía que muestra el cuerpo inerte de Aylan Kurdi de la que ya hablamos, y la última, la imagen de una gigantesca explosión nuclear. Obviamente, en alusión directa a cómo los intereses propios de países beligerantes causan crisis humanitarias como las migratorias



Fig. 4. "Various Small Shipwreck... and big Fires" (2016), Autor. Libro de artista. Formato 17,8 x 14 cm. 44 pp. Ciudad Juárez, México. Flipbook; edición abierta. Impresión a demanda. Imágenes del libro: Autoría propia.

3.- Reflexión final

El libro como medio de comunicación y divulgación de conocimiento, no sólo constituye una forma de legitimación y reconocimiento sociocultural sino también, una forma de transmitir aquello que consideramos digno de ser memorable. El libro, a manos del Arte, es un medio relator que nos exhorta a una lectura crítica, sensible y conceptual acerca de quiénes somos y cuáles son realmente nuestros valores como seres humanos; un espacio, si cabe, posibilitador de procesos de alteridad y actos de revisión intimista entre el artista y el lector, sus recuerdos y su visión del pasado, presente y futuro.

Al ocaso del presente texto, se hace patente que el interés de muchos artistas de apropiarse, resignificar y recontextualizar la obra de Ed Ruscha, ha sido en pro de homenajear su elegante forma de romper con diversos paradigmas impuestos. Por ejemplo, identificamos cómo cada una de las resignificaciones de “Various Small Fires”, sobre todo, de la mano de artistas como Thomas Galler (2009), Scott McCarney (2010), Marcella Hackbard (2010) y Autor (2016), nos hablan de la necesidad de generar una memoria colectiva que nos cohesione conscientemente frente a las problemáticas de urdimbre global, sensible y anacrónica en torno a valores como el respeto, la bondad, la solidaridad o la libertad.

Bajo esta tesis, cada una de sus piezas convergen al punto de considerar al libro como un espacio para la mnemotecnia, y a la memoria como ese fenómeno sensorial que se refigura constantemente conforme al contexto en el que se recuerda algo, pues “los recuerdos son imágenes mentales que combinan nuestra propia experiencia vivida con relatos y

versiones de otros –pues toda memoria es colectiva, no meramente individual–, y (...) van cambiando en cada presente que los evocamos.” (Vargas, 2016, s.p.)

Del mismo modo, los actos apropiacionistas de obras como “Various Small Fires”, vienen a conformar una clara manifestación cultural sobre nuestras propias estrategias discursivas actuales tales como el remake. Una forma de producción inherente a la apropiación como estrategia alegórica que muchos de nosotros hemos venido utilizado.

Estamos seguros, que ninguno de los autores analizados pretendió suplantar la identidad ni el mensaje ruschiano. De hecho, a partir de dicho análisis, creemos que todos buscaron generar sus propias narrativas aprovechando la distancia temporal que separaba su presenticidad y la de Ruscha. Es decir, entre los modelos de producción editorial y los valores conceptuales y estéticos de la época en la que Ed Ruscha iniciaba el posicionamiento de un nuevo género artístico que por medio del libro posibilitaba un arte más cercano, intimista y democrático, y el de cada autor nombrado. Artistas que, inevitablemente secundamos las prácticas de creación y producción editorial de un mundo cada vez más globalizado y dominado por los medios de comunicación; un mundo constantemente modulado al son expansionista de las tecnologías digitales, la producción editorial estandarizada de tiraje cada vez más corto y a demanda. Si cabe, una actualidad acomodada en el confort para algunos de nosotros e imperada por la injusticia para muchos otros; un escenario que forzosamente nos invita a tomar partido, al menos, a través del Arte y el Libro. Al cabo, ¿qué es sino el arte? ... una forma más de resistencia.

Notas

El término Replicante, lo tomamos de la película de *Blade Runner*. Quien haya visto esta película, sabrá que el mensaje que Ridley Scott nos quería hacer ver es que las máquinas, «los replicantes», se habían vuelto más humanas, sensibles y emotivas que el propio hombre. Una humanidad que con el tiempo parecía haber abandonado el interés por conocer la respuesta a la razón de su existencia; así como olvidado el verdadero sentido de la vida y de la libertad.

2 Una de las exposiciones más importantes que muestran el impacto que Ruscha ha suscitado en las siguientes generaciones, se celebró en el Cabinet Du Livre D'Artiste de la Université Rennes de Francia, con el título de “Follow-ed (after hokusai)”, entre el 28 de septiembre y el 3 de diciembre de 2015. Una muestra expositiva que aglutinó cerca de 400 piezas de la colección de Michalis Pichler y Tom Sowden.

3 “Muchas de las fotografías en los libros, por cierto, no fueron hechas por el mismo Ruscha, sino por colaboradores tales como Joe Goode, Patrick Blackwell, Art Alanis (las fotos aéreas de los estacionamientos) y Jerry McMillan.” Decía Ruscha: «No es realmente importante quién tome las fotografías», «Ni siquiera las miro como fotografías; son solamente imágenes para llenar un libro». (citado en Coleman, 2016, p. 3)

4 “Twetysix Gasoline Station” (1962) por ejemplo, llegó a venderse por 3 dólares y medio, aunque su precio promedio en un inicio fue de cincuenta dólares. (Engberg y Phillipot, 1999)

5 En mismo tenor enunciativo, sus portadas destacan por la simpleza y literalidad de los títulos. Grandes titulares que, además, dan muestra del amor de Ruscha por el rotulismo y su anterior desempeño como diseñador gráfico.

6 Por ejemplo, en su famosa obra “Twentysix Gasoline Stations” (1962), considerada por algunos como el primer libro de artista, la calidad técnica de las fotografías no está a la altura de la edición del libro, la cual Ruscha maneja siempre con gran destreza e impecabilidad. En este sentido, se identifican problemas de encuadre y del manejo de la luz trabajados así intencionalmente.

7 Según el semiólogo Omar Calabrese (1987), gustos imperados por la estética de la repetición, las técnicas discursivas de la enunciación, la diferenciación y la sublimidad causada por la incertidumbre de no saber qué es aquello que se está viendo. Además del manejo de formas de producción como la autorreferencialidad o las relaciones transdiscursivas inherentes a los juegos intertextuales, paratextuales, metatextuales, etc. En suma, relativos a las prácticas del apropiacionismo, el remix o la cita.

8 El término de ícono secular se ha acotado temáticamente a aquellas imágenes fotográficas “reconocidas y compartidas por un grupo extenso” (Merlo, 1996, p. 12) a tal grado que ilustran, representan e incluso traducen, nuestra identidad colectiva como país, como comunidad, como vecindario, etc., puesto que constituyen un imaginario compartido ya que “representan la visibilidad de un evento” (Merlo, 2016, p. 11), una idea o ideología. Por ejemplo, hablamos tildar de íconos seculares, la fotografía del Che Guevara como ícono de los movimientos contraculturales o la fotografía de Henri Cartier-Bresson de una mujer con una margarita frente a hombres armados como símbolo de paz. Por nuestra cuenta, consideramos extensible

el concepto a piezas artísticas. En el mismo tenor, se abre la posibilidad de reconocer algunos trabajos de Ruscha como íconos seculares ya que representan las nuevas formas de generar discursos artísticos a través de un medio como el libro. Obras que han obtenido el grado de iconicidad por su amplio reconocimiento y difusión dentro del género de los libros de artista, y otros medios de comunicación, a la par que, piezas apropiadas a posteriori una y otra vez por diferentes tipos de usuarios o creativos.

9 Al respecto decía el propio Ruscha: «El fuego también ha sido parte de mi trabajo anterior, he hecho pinturas sobre el fuego y han sucedido pequeñas cosas relacionadas con el fuego en mi vida, no como experiencia, ni de una forma negativa, no he tenido ninguna catástrofe vinculada al fuego, pero la imagen del fuego ha sido siempre muy fuerte en mi trabajo y, por tanto, esto culmina en este pequeño libro aquí [Various Small Fires, que contiene 16 imágenes —tuberías en llamas, cigarrillos, un destello, un encendedor en llamas]. Es probablemente uno de los libros más extraños, parece como si destacara, incluso mucha gente me ha hablado acerca de cómo se aparta de los demás porque es más introvertido, asumo; introvertido, menos llamativo, probablemente más sin sentido que cualquiera de mis otros libros, si comprendes lo que quiero decir». (Ruscha en Coleman, 2016, p. 7)

10 En ese sentido, nos preguntamos: ¿Qué es lo que estallará en conflicto? Las intenciones del autor se tornan insondables tras el manejo de esta forma de secuenciar las imágenes considerando el contexto en el que se ubica su edición a finales de los sesenta. ¿De qué nos está hablando Bruce Nauman? ¿Nos habla de conflictos bélicos? ¿De conflictos de autoría y de la apropiación indebida de la obra de Ruscha? ¿De estrategias para la revalorización de las obras de ambos en el mercado del arte?

11 Todas las imágenes pueden verse en línea desde: <http://newcatalogue.net/projects/various-fires/>

12 El texto original dice así: “At once horrifying and strikingly beautiful, the book questions the role of sensationalistic imagery within media representations that are complicit with the culture of spectacle.” (Traducción por la autora)

13 Los disturbios alcanzaron tal magnitud que, apenas unos días, se declaró la muerte de 55 personas, más la destrucción de 10,000 negocios a causa del fuego.

14 Algunos países han mostrado un sentido más fraternal que otros. Tal es el caso de Alemania. Un país abanderado de fraternidad que ha abierto sus puertas a miles de refugiados, generando con ello, como contraparte, problemas de sustentabilidad y falta de abastecimiento de recursos, e incluso, el renacimiento de insurrectos ultraderechas y xenófobos.

15 En línea con la práctica apropiacionista, las imágenes están sustraídas directamente de la web. La autoría de las fotografías corresponden a: Migrant Report (mujer tendida boca abajo), Marina Italiana (naufragio), Fotografías de AP Images (Associated Press Images) (inmigrantes ahogados en Sicilia, Italia); de la AFP (Asociación de Fotógrafos Profesionales) de España, ocho imágenes (cuerpos hallados en las costas de Qarabouli cerca de Trípoli); de ANSA DTM, EPA (Agenzia Nazionale Stampa Associata y European Pressphoto Agency) del fotógrafo Nino Randazzo (filas de cadáveres en el puerto de Lampedusa); y por último, la famosa fotografía de Aylan Kurdi

por Nilüfer Demir. Finalmente, la obra se cierra con una imagen de AP/Archivo (Archive Associated Press) (Explosión del ensayo nuclear)

16 Estas imágenes nos recuerdan al discurso de Didi-Huberman (2004) quien en torno a las fotografías obtenidas del campo de concentración de Auschwitz, nos hablaba en su obra *Imágenes*, pese a todo de imágenes inexactas, de fragmentos de la realidad. Decía Huberman: “lo que vemos (...) es todavía demasiado poco en comparación con lo que sabemos (muertos a millares...)” p. 59. “Imaginarlo pese a todo, algo que nos exige una difícil ética de la imagen: ni lo invisible por excelencia (pereza del esteta), ni el ícono del horror (pereza del creyente), ni el simple documento (pereza del sabio). Una simple imagen: inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera. Verdadera por una verdad paradójica, por supuesto. Yo diría que la imagen es aquí el ojo de la historia por su tenaz vocación de hacer visible.” (p. 67) (...) “Más allá de la muerte como representación accesible” (p. 71)

Referencias

Calabrese, Omar (1987) *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra

Coleman, A.D., (2016) “Ed Ruscha y la fotografía” En: *Revista de Estudios interdisciplinarios de arte y cultura*, vol. 3, núm. 1, pp. 71-82

Del Río, Víctor (2002-2003) “Las interpretaciones de Edward Ruscha. Avatares de la fotografía-objeto.” En: *Papel Alpha. Cuadernos de Fotografía y Vídeo*, nº 6, pp. 3-23. Recuperado desde <http://www.victordelrio.net/PDFS/Ensayos/La%20fotografia%20objeto.pdf>

Didi-Huberman, Georges (2004) *Imágenes pese todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Engberg, Siri y Phillipot, Clive (ed.) (1999) *Edward Ruscha: Editions 1959-1999. Catalogue Raisonne*. Volume 1: Prints, Books Misc. Volume 2: Essays. Walker Art Center, Vol. 2, p. 60.

Foucault, M. (1990). *¿Qué es autor?* México: La letra.

IOM (Organización Internacional para Migraciones) (12/07//2016) “Las llegadas migratorios mediterráneos en 2016: 238,220; Muertes: 2.942” Ginebra. Recuperado desde: <http://missingmigrants.iom.int/mediterranean-migrant-arrivals-2016-238220-deaths-2942>

Merlo, Alessandra. (2016) “La memoria en los ojos. Reflexiones sobre imágenes e historia: ¿podemos definir un repertorio colombiano?”. En: *Memoria y Sociedad* 20, nº 40, enero-junio de 2016, pp. 10-24. Recuperado desde: <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mys20-40.mori>

Zschiegner, Hermann, Brouws, Jeff y Burton, Wendy (eds.) (2013) *Various Small Books by Ed Ruscha*. Cambridge, MA: MIT Press.

La edición incómoda. Del ensamblaje como estrategia artística en las publicaciones periódicas. *Uncomfortable editing. Assembly as an artistic strategy in periodicals.*

Carles Méndez Llopis

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,
México

cmendezllopis@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4401-1791>

Recibido 30/11/2016

Aceptado 07/01/2017

Revisado 05/01/2017

Publicado 01/07/2017

Resumen

El presente texto parte del *principio collage* como iniciador de una revuelta representacional e institucional en el arte de la que el *assemblage* forma parte. Con ello se pretende profundizar en la teorización de las revistas ensambladas como medio de expresión donde la experimentación artística por medio de la edición se formaliza a través del ensamblaje como estrategia que le otorga sentido. De este modo, llegar a vislumbrar no sólo la determinación del ensamblar como lógica y *modus operandi* idóneo para

Abstract

The current letter starts at the collage principle as an initiator of a representational and institutional revolt in art, in which assemblage is involved. As a result, the text attempts to deepen in theorizing the assembling magazines as a medium of expression in which the artistic experimentation, by means of editing, formalizes through the assembly as a strategy that gives it meaning. Thus, the scope is to discern not only the determination of the assembly as a logical and appropriate modus operandi for the

Para citar este artículo

Méndez Llopis, C. (2017). La edición incómoda. Del ensamblaje como estrategia artística en las publicaciones periódicas. *Tercio Creciente* 13, págs. 49-68. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.3>

la concreción de estas publicaciones periódicas, sino también para la cimentación de sus tácticas de democratización artística en su crear colaborativo.

realization of these periodicals, but also for the foundation of their tactics of artistic democratization in their collaborative development.

Palabras clave / Keywords

Revistas Ensambladas, Assemblage, Principio Collage, Edición De Arte, Estrategia Artística, Libro De Artista, Arte Colaborativo

Assembling Magazines, Assemblage, Collage Principle, Edition Of Art, Artistic Strategy, Artist Book, Collaborative Art

Méndez Llopis, C. (2017). La edición incómoda. Del ensamblaje como estrategia artística en las publicaciones periódicas. Tercio Creciente 13, págs. 49-68. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.3>

1. El ensamblaje como estrategia artística

Previo a sumergirme en el tema principal y objeto de estudio de este texto: las revistas ensambladas, creo indispensable revisar¹ esta estrategia que terminológicamente las ha venido definiendo y que, en principio, las acota al insertarlas en un campo de acción (in)determinado: El territorio del *assemblage*. Sabemos que esta geografía no es inexplorada, y de hecho se nos presenta cotidianamente en el arte, sin embargo, al ser tomado como lógica y recurso para la compilación de una publicación alternativa, merece que nos detengamos a precisar cómo este es capaz de puntualizar ciertas dinámicas de acción y estrategias de creación para la edición de arte contemporáneo alejadas de los estatutos tradicionales y las convenciones articuladas desde el mismo ámbito artístico.

Queda claro que el *assemblage* es un retorno al objeto y su tridimensionalidad, pero no de una forma tradicional –y representativa–, sino a través de construcciones de significados que se edifican a través de deslizamientos semióticos. Recordemos que éste “podía incluir ropas, partes de máquinas, fotografías, palabras impresas, etc., cargadas de gran dosis de significados asociativos” (Marchán, 2001, p.36). Pero antes de él, ya se estaban produciendo ciertas recuperaciones que supondrían la sucesión de una serie de acontecimientos que nos llevarían, no sólo al *assamblage* mismo, sino a diversas situaciones actuales respecto de la producción y distribución artísticas. A partir de lo que Marchán (2001) llamará “el principio *collage*” iniciará la instauración de la búsqueda de la materia y “la cosa” en la pintura. Encabezará la sospecha sobre la representación como ilusión del mundo para, en poco tiempo, sustituirla por la misma identificación con la

presentación del objeto o su fragmento. Éste tomaba total autonomía desde múltiples vías ya trazadas en las vanguardias artísticas: desde el pequeño cuadro de Picasso², los bodegones de Braque, los *ready-made* de Duchamp, las composiciones suprematistas de Malévich, los objetos oníricos de Man Ray, los objetos de funcionamiento simbólico dalinianos, etc., y aunque fuera difícil de trazar el contorno de dicha actividad, el *principio collage* repercutirá en la mayor parte de la creación del s.XX: desde dichos objetos duchampianos, a los objetos encontrados surrealistas, las construcciones y los ensamblajes, hasta los *happenings* y el arte ambiental. Significaba la querella de la relación entre la representación y aquello representado, entre la ilusión y el objeto-mundo, entre la superficie y la materia, etc., que hará explotar los universos alegóricos del espectador y expandir así las posibilidades semánticas del objeto.

Esta intrusión en el reinado de lo bello quebrantará bruscamente con aquello que hasta el momento –sobre 1912– era considerado como producción artística, al menos de una forma clásica que persistía. En los años siguientes, las utilizaciones del *collage* se dispersaron entre las nuevas aproximaciones y los sucesivos alejamientos a diversos géneros artísticos vigentes, adicionando cualidades materiales y desocultamientos estéticos a objetos cotidianos. Un afán que poco después convergería en la titánica tarea de R. Mutt al presentar su *Fuente* (1917) como un insurgente mazazo del que todavía nos cuesta incorporarnos. Un frente de provocación a las motivaciones y objetivos artísticos burgueses, así como una oposición –y pantomima– a ese

alto y puritano mundo del arte, alimentada tanto por las convicciones dadaistas como por la revolución espiritual del surrealismo. Un asalto que se cristalizará en esta recuperación de los objetos para la aparición de nuevos pensamientos. Ya fuera desde la serendipia alegórica del *objet trouvé*, la propuesta metafórica del poema objetual, la alteración estética del *ready-made* o desde las piezas conceptuales posteriores, esta superación de las técnicas tradicionales no sólo aproximará la producción artística a la realidad, sino que además no se placará en los límites del objeto, en su superficie, pues desbordará para extenderse a otras experiencias estéticas como el ambiente, los acontecimientos y los sucesos.

Si el *collage* –incluso el *papier collé*– ensambla elementos diversos en un mismo universo, unificando en esa misma cosmografía substancias disímiles, es gracias a que los artistas descubrieron que no necesitaban de accidentes plásticos para que el nuevo objeto “ocurriera” y, por tanto, para que el pensamiento se deslizara a esa otra presentación. La magulladura de esta decisión artística, como vemos, no sería superficial: se incursionó con materiales no aptos –en principio– para la producción artística, de baja calidad algunas veces, incluso de desecho, en cualquier caso no indicados –o aceptables– para el mantenimiento de la idea burguesa en la que las manifestaciones artísticas se debían a la alta cultura. Los viejos esquemas se verán de esta manera alterados, donde los objetos abandonarán los designios para aquello que instrumentalmente fueron concebidos –sus formas de consumo– y las prácticas se tornarán “declaraciones artísticas de realidades extraartísticas, así como la problemática epistemológica básica de la apropiación crítica y consciente de la realidad” (Marchán, 2001, p.161)

Cuando Castaños (2009) reivindica la contribución visual de Max Ernst al valorar

sus piezas como la máxima representación de ese *principio collage*, “el elemento y la técnica que estructura toda su visión del mundo, un mundo fragmentado, atomizado, desestructurado, en el que poderosas fuerzas centrífugas entran en conflicto irresoluble con otras centrípetas, dando como resultado una cosmovisión desquiciada, ilógica, absurda, sin sentido, que, sin embargo, el espectador se siente impelido a interpretar, aunque ello le produzca impotencia y malestar, pues muchas veces no podrá encontrar un hilo racional que dé sentido a la composición.” (s.p.) En Ernst se inaugura la homogeneización de las diversas unidades, donde no hay “adheridos” y todos los componentes forman parte de una entidad autónoma surgida a partir de las relaciones de los elementos allí presentados. La dualidad está servida: por un lado, las cosas mismas sirven para sustituir la realidad, y por otro, ayudan a forjar otras versiones de ella, lo que nos lleva a un mundo imaginario sin bordes limitantes de cualquier pensamiento conclusivo.

Entonces, ¿no se debe el *assemblage* a esta consciente anulación de la ingenua representación del mundo? Lo que empezó con unos papeles pegados en poco tiempo se había expandido a los fotomontajes de Heartfield, a los *Merzbau* de Schwitters, incluso la construcción de Arp o la materia de Dubuffet, Tinguely, Arman y su acumulación... etc.: “El *colleur* revoluciona las formas de la representación y, consciente o fortuitamente, altera la realidad con ensamblajes, en apariencia incompatibles, hechos en un plano claramente antiestético que convierte la significación inicial –funcional o anecdotica– en valor onírico o pictórico [...] *La colle ne fait pas le collage*. Aunque tomen objetos extraños, éstos pierden su identidad al fundirse estéticamente con el todo. Su valor cromático es igual, y no superior, a la materia untuosa que sale de un tubo de pintura.” (Villeglé, 2007, p.98). Y ese *esprit du collage*

es el que llevaría al límite las conveniencias de la representación para ofrecer la unión de fragmentos dispersos del mundo como táctica para su entendimiento, así, pese a que dicho ensamblaje preserva la esencia del objeto en la superficie, la acción de “despegarlo” de su contexto para apropiárselo –incluso sin manipularlo–, seleccionándolo para llevarlo a otro mundo ficticio, a otra realidad, destruye también su sentido para formar parte de otro mayor que él. Un abandono de su ámbito de realidad para adentrarse en la ponzoña poética que lo ensartará en otras singularidades. Así, el *assemblage* responderá a esta misma negación de los estados programados del mundo, apuntalando su rebeldía hacia la naturaleza construida de las cosas, para dominarla, o al menos, no estar sometido a ella.

Para examinar la huella de este “espíritu” –y que en algún momento nos pueda llevar hasta las revistas ensambladas–, es recomendable seguir los pasos del papel de los objetos dentro de los diferentes planos de representación. Lo que se sucede en dichos espacios y los objetos llega a fundirse y confundirse como ingredientes dentro de un proyecto común, como militancias poéticas: recordemos que no sólo homogeneizamos los objetos reales en una obra autónoma, sino que también acentuamos así sus cualidades representativas, gracias al artificio –no realista– presentado. Son “objetos hechos con otros objetos: las cosas no simulan ser lo que no son aunque sí funcionan de otra manera, en un contexto (el de la obra de arte) diferente al originario” (Ramírez, 2009, p.111). Una especulación que germina de cosas “aparentemente” simples, pero que ha repercutido hasta nuestros días, desviando y distorsionando parte de la producción artística hacia caminos alejados del espejismo ilusionista. Un juego intelectual que exigirá de grandes esfuerzos teóricos para distanciarnos de la función original –o más bien heredada– de las cosas, pues esta ya no está, ya no es más; ahora reina una exaltación

de lo material, incluso el objeto masificado y lo *infrafino*³, desde una lata de sopa al humo de un cigarrillo.

Así como aquel urinario que visitaba una exhibición por primera vez en 1917, los objetos convertidos en obra de arte y las obras realizadas de fragmentos han ido incrementando su espesor hasta hacerse casi impenetrables. Los objetos o las fracciones que parecían no tener sentido poético –ni siquiera plástico– eran accionadas a través de una operación que permitía atribuir nuevas dimensiones estéticas a esas cosas extraídas de la realidad, materializando violentamente –entendiendo dicha extracción como un acto apasionado– los pensamientos, intenciones y deseos de los artistas. Para que ocurriera no habían códigos o instrucciones predefinidas: podrían ser objetos industriales o construidos, manipulados o no, de cualquier material, fuente o en abandono, fueran para vincularse con las palabras o para redimirse de su destino, el reconocimiento surgía al sustentar aquellos “otros” valores en un acto de fetichización de lo cotidiano y mimetización con la vida. No importa si el resultado –el ensamble– es innombrable o si únicamente mediante el nombre puede llegar a ser, lo inquietante y a la vez extraordinario es que su funcionamiento simbólico se potencializa al establecerse conexiones imprevistas y colisiones conceptuales entre las fracciones y con su espectador.

Se integra de esta manera un espacio ilusorio –y generado desde la ilusión– a través de la unificación de diversos cuerpos, pero precisamente ocurre en su diversificación, como asociación insólita de categorías heterogéneas, es decir, para ser posible la unión hemos de percibir aquello que las separa. Así será cómo el *assemblage* procesa tridimensionalmente la creación de la pieza: “encajando” cada objeto en

relación, ofreciéndoles aproximaciones hasta el contacto a partir de un escenario que galvanice sus posibilidades discursivas y multiplique sus valencias semánticas. Como vemos no sólo podemos entender esta técnica como una simple deudora del *collage*, sino también de toda la intención en el hacer que éste entraña, de la pulsión de un espíritu poético sobre las cosas que progresivamente se ha ido tejiendo con la búsqueda de conexiones alternativas sobre la realidad de los objetos.

2. Del arte de ensamblar en serie, del copiar para expandirse

Pero estas formas de enlazar el mundo ensamblando justamente sus heterogéneos accidentes, no germinaron por casualidad, sino que deben entenderse como un regreso a “lo real”⁴ inmediato al coqueteo con el empalagoso consumismo y la atracción tecnológica y científica de los años 60. La reacción que inició la rejilla del cuadro de Picasso en 1912, proliferó hasta configurar nuevas perspectivas artísticas que se propagaron como rechazo sistemático del anquilosamiento poético basado en la técnica y la superficie, en los anteriores modos de hacer y consumir arte. Esa desfuncionalización no sólo afectó a los objetos, la recuperación neodadaísta importó la negación como principio constituyente de actividad, por lo que significaba no sólo una rebelión contra el objeto de arte como separación de la vida, sino contra la galería, el museo y los valores de la sociedad artística como tal, una condenación a los reduccionismos de la *belleza por apariencia* en la creación y en la vida. De modo que partiré de esta negativa sustancial originada en el arte –y asentada desde el

mayo francés– para observar cómo en la multiplicación y masificación de la obra de arte –ya preconizada por Benjamin en su revisitado ensayo (1936)–, también podemos encontrar regímenes críticos a la industria cultural hegemónica y la comercialización masificada como prolongación irreversible de la misma, a fin de que nos lleve a un mayor discernimiento del “ensamblar” en las publicaciones periódicas⁵.

Aquel momento aurático en el que se contemplaba la obra en una distancia mística que le otorgaba gran trascendencia y autenticidad ha ido combinándose con la reproducción y multiplicación de la obra de arte –hasta la masificación– que la técnica y la tecnología han permitido. Bajo el tradicional “exceso” del objeto único es fácil establecer la oposición entre original y copia, sin embargo, el nuevo escenario artístico y sus prácticas acarreaban una rebeldía de fondo, en el que aquella distinción particular se diluía en una ruptura que deseaba profundamente la destrucción de aquellas reglas y la imposición de lo borroso, confuso y ambiguo, el cambio de “lo verdadero” por el caos proveniente de “lo abierto”. Estas consideraciones –originales ya en el dadaísmo– fueron claramente reconocidas como antiartísticas, antilogicas –y antivisuales ante los viejos cánones–, propias de impulsos que resultaban incómodos al estado del bienestar y el confort alcanzado por el mercadeo del arte, no sólo por su convencimiento intelectual sino también por el arrojo energético canalizado contra la lógica de lo real y las convenciones estéticas.

Y este talante antiauthoritario fue moldeando un espacio en el que aquellas cosas inicialmente únicas e irreproducibles fueron dando lugar “a partir de los años sesenta, a versiones multiplicadas, cuya fácil inserción en el comercio del arte contemporáneo no

ha redundado siempre en beneficio de la obra de arte.” (Ramírez, 2009, p.124). De hecho, ya se habían realizado réplicas de algunos *ready-mades*⁶, Warhol había presentado sus *Cajas Brillo*⁷ (1964) y Jasper Johns su vaciado en bronce de unas latas de cerveza (*Bronce pintado*, 1960): los objetos recuperados, anestesiados, modificados, apropiados, etc., ya no necesitaban un trato de originalidad basada en cierta autenticidad administrada por lo único, sino presentarse como replicantes en asociación divulgativa con las potencialidades de su singularidad multiplicada. Así, a partir de la década de los 60 se irá desplegando en los círculos artísticos –a lo largo de Estados Unidos y Europa–, la noción de edición para la producción artística, pues concedía ciertas licencias fundamentales: por un lado, admitía la utilización de los mecanismos industriales y tecnológicos para su elaboración; por otro lado, la edición podía ser asumida como recurso de divulgación y por tanto, fungir como cierto *murmullo* para la democratización de la obra; y en tercer lugar, tanto la utilización de materiales cotidianos como el mayor acceso a las piezas, reconocía la capacidad conceptual del arte al ensalzar la idea, su discursividad y la intensidad teórica como magma central y principal, es decir, el *leitmotiv* de la obra será transmitir la idea, minimizando la importancia de la técnica hasta el punto de ser piezas reproducibles por el propio espectador.

Esta repetición autorizada ha tomado cualquier formato y aspecto según las diversas formas de reproducción de objetos e imágenes toleradas en cada época. Llegados los años 50, *Fluxus* ya cimenta el concepto de libro como medio de proyección, producción y difusión programática con sus *cajas-libro*, una herramienta ideológica que será explorada/explotada al irrumpir los 60 y las insurrecciones minimalistas y del arte conceptual⁸, pues representaba un artilugio impecable para

la reproducción masiva de sus impresos artísticos con carácter teorizante: “Las nociones de reproductibilidad se intensifican tratando el libro de artista como un producto de masas e intentando desmaterializar el arte. Algunos de ellos utilizaron el lenguaje como la máxima abstracción del arte, considerando sus escritos y manifiestos, una forma paralela de expresión artística.” (Del Río, 2013, s.p.) Y no pensemos que los artistas que se incorporaban al mundo de la autoedición estaban supeditados al ámbito de la impresión, a la multiplicación industrial de las imágenes o sujetos a las ilustraciones de bibliografía diversa, la edición era idónea para la propagación conceptual: “Además, hubo otros muchos artistas que realizaban *happenings*, *performances* y otras artes de acción, se trataba de activistas comprometidos que deseaban desarrollar un espíritu crítico al servicio de la sociedad y que encuentran en el libro un soporte ideal para difundir sus consignas ideológicas que perduraran en el tiempo más que sus acciones, que evidentemente eran efímeras.” (Antón, 2014, s.p.)

Y este cambio direccional del artista, aunado a la proliferación de materiales, técnicas y escenarios comunicativos, llegó a transformar estas prácticas editoriales en auténticos desahogos expositivos dentro de la creación artística (Gómez, 2010). Estas ediciones no sólo se envolvían de mayor escrúpulo ciudadano frente al cínico casticismo del mercadeo artístico, sino que implicaban ciertas transformaciones de los convencionalismos editoriales: La experimentación sobre el tradicional uso de la palabra y la imagen que significó la introducción de nuevos usos para las páginas –si es que las hubiese– se vio reflejado en estas publicaciones impresas, que comprendían otros tipos de construcciones simbólicas

emergidas de las experiencias cotidianas, de deslizamientos semióticos, de materiales inusuales, “creando una dinámica red de absoluta actualidad, con altas dosis de ironía y crítica, planificada desde la autosuficiencia del *DIY (Do It Yourself)*” (Pastor, 2008, p.5). Estas ediciones no sólo permitían evadir de algún modo el elitismo promovido desde las transacciones económicas del arte, sino también otro tipo de consumo más íntimo y cercano frente a la obra de arte habitual. Estas “publicaciones de artista”⁹ tienen mayor flexibilidad e interactúan de una manera mucho más próxima e inmediata con el “lector”, pues sus diversos formatos posibilitan que las obras circulen en otros senderos no estipulados con anterioridad –y que deambulan entre lo público y lo privado-. Esta independencia productiva, distributiva y conceptual formaliza modos de activismo político enfrentado a las lógicas comerciales de las galerías y a las regulaciones de los espacios museísticos, articulándose básicamente “en dos estados o fases: primero, la creación mediante reducción a código de la imagen-matriz [...] y, segundo, el traslado de dicha imagen a otro soporte para su difusión y multiplicación.” (Martínez, 2011, p.278)

Si nos acercamos a las operaciones que, por ejemplo, los libros de artista rescatan, no siempre estarán ligadas al formato impreso, a las encuadernaciones tradicionales – incluso funcionales y ergonómicas– o a la transición narrativa lineal, sino más bien a la profundización de su concepto como compromiso. E igualmente, las revistas ensambladas se alzan por encima de su forma cotidiana para conjuntar diferentes problemas que funjan como profundización temática a partir de la generación colectiva de conocimiento. Alejadas de las ediciones de lujo –aquellas provenientes de la cooperación entre poetas y artistas en *livres d'artiste*– que

son negocio para ferias y galerías, estas revistas interrogan constantemente su potencial con la mayor economía de medios, artesanalmente y con ediciones cortas¹⁰. Además, dentro de este espíritu democratizador existe la necesidad de implicarse socialmente en una actividad conjunta que absorba las inquietudes reales de los creadores (Gómez, 2007); si bien es cierto que el libro de artista es un artefacto cada vez máspreciado dentro del arte contemporáneo –mayormente con ediciones pequeñas–, pudiéndose considerar como parte constitutiva del *grosso artístico* de ciertos autores, las revistas ensambladas ofrecen otra mirada, más centrada en la edición como experimentación a partir de esta idea de ensamblaje que vimos anteriormente. Las fastidiosas preguntas acerca de si la edición es parte de una estrategia artística lo suficientemente potente en la actualidad del arte contemporáneo ya no son tan fáciles de sortear, pues la presente popularización de las obras está tan extendida como la combinación, apropiación, *collage*, remezcla, alteración de elementos o el ensamblaje de las mismas. Recursos que proveen discursos heterogéneos, desde conceptuales, a artísticos o incluso filosóficos.

La deuda de ser múltiple con esta voluntad sobre la realidad –en general y la del arte en particular–, vemos que no es poca, de hecho cuando cualquier objeto puede ser objeto de arte la edición se convierte en formas de autogestión de la creación que consolidan canales alternativos de consumo artístico más inmediato. Por tanto, las revistas ensambladas no sólo se encargan de condensar elementos de diferentes naturalezas en un continente particular, también agilizan “que las piezas que los propios autores facilitan a los editores o coordinadores aspiren a redifinir (sic) conceptos como novedad, irreproducibilidad o imaginación creativa, ya que un mismo autor puede facilitar no meras reproducciones

semejantes de su obra sin intervención diferenciadora, que sí que se dan también, sino obras completamente originales, cada una de la serie distinta de las otras.” (Campal, 2001, s.p.). De modo que, el ejemplar, se ensambla a partir de un intercambio postal en el que el editor, como si de relojero se tratara, confecciona un mecanismo ya hilvanado por un tema específico anteriormente, que es zurcido por un contenedor unificador. El artilugio resultante –el compendio ensamblado y multiplicado– porta en este sentido la esencia de esta época desbordantemente productiva, heterogénea y versátil para los campos de la creación, un momento en el que la “copia acerca la masa social a la realidad estética de su época y, en virtud de esta, se produce un radical cambio en las condiciones y valor expositivo de la obra, que pasa de la lejana distancia del culto aurático a la democrática proximidad participativa que proporciona el espectáculo de masas” (Martínez, 2011, p. 273)

Así, nuestra costumbre por consumir una mercantilización artística donde el pragmatismo y la instrumentalización de las piezas salen triunfantes, o en su caso, por apurar un tiempo que sólo dedica espacio a la novedad de la última moda o el escándalo que más subvenciones aporte, ha de tomar un giro para la recepción de estas revistas. Dichas publicaciones embisten con empuje contra el sistema de producción basado en la obligación económica de apostar por el deslumbramiento de “lo nuevo” –sea por gratuito, mediocre y/o de baja moralidad–, para erigir propuestas autónomas diferenciadas desde la composición de sus universos simbólicos y el rendimiento de sus formulaciones estéticas: multiplicarse para no banalizar el proyecto colectivo. Una perspectiva que pone en jaque esta estrategia financiera de lo inédito inspirada “en el sagrado libro de los récords, que prima lo más grande, alto, ancho o veloz, o aquello realizado en

el lugar más inhóspito e inaudito, o lo más masificado y global, o, en definitiva y, sobre todo, el mito de la primera vez, expresión que resulta tan absolutamente retórica como de Perogrullo, pues en arte siempre es la primera vez, aunque sea de modo humilde, privado o primario” (Martínez, 2011, pp.225-226). Precisamente en este sentido estas revistas no se prestarán ni a la descompensada sobreexposición del mundo contemporáneo ni al culto y silenciamiento prepotente de las instituciones artísticas, sino que su *espíritu del collage* las volverá intimistas, humildes y autosustentables.

Estas ediciones pequeñas y ensambladas, que no sirven a grandes mercados ni a tirajes inagotables, que destilan cierta independencia de la producción artística masiva de objetos e imágenes, y que pretenden –de algún modo– desligarse de esa cultura del espectáculo, merodean entre la multiplicación cuantitativa del objeto y la multiplicidad cualitativa de sus ideas. Viven en el límite de lo legible al tomar como modelo de conexión cualquier ámbito, sea éste extraartístico y/o extracomercial, su base es el juego, la lectura conceptual y la integración de elementos que incluso pudieran parecer enemistados: “La colaboración entre creadores de diversas disciplinas artísticas es tal que los resultados finales pueden considerarse como propuestas sin fisuras, unitarias y perfectas, aunque aisladamente si las observamos y analizamos descubriremos que proporcionan una aceptable visión del tema sugerido en todo su conjunto” (Gómez, 2007, p.10).

3. La revista ensamblada y su condición fronteriza

Ya José Luis Campal (2001) ubicó esta denominación de revista ensamblada –traducción del *assembling magazine*– a partir

de un proyecto de Richard Kostelanetz (2001), el cual comenta acerca de estas publicaciones: “The name is taken for *Assembling* (1970-83), which was founded by James Korn (1945), later a museum director, and Richard Kostelanetz, who also prepared a retrospective catalog for an exhibition in an alternative space. Scarcely the first, *Assembling* had a long life, second only to *Art/Life* (1981), published monthly by Joe Cardella, and was consistently the thickest, serving the largest constituency of writer/artist self-printers” (p.37). Y es importante que no nos deslindemos de esta política del ensamblaje a la que nos hemos estado aproximando, pues así como el *assemblage* desmiembra “la glorificación de la obra en el espacio. Puede ser colocado en la pared, en el suelo como cualquier otro objeto, sin lugares de preferencia” (Marchán, 2001, p.36), estas publicaciones anestesiarán el enaltecimiento de la letra y su hegemonía en el campo de la comunicación, el guión escrito como herramienta dominante del relato sucumbirá a lo visual, lo haptico, interdisciplinar y heterogéneo, donde aquello que se cuente residirá en los fragmentos.

Ya se ha repetido en diversas ocasiones que un libro de artista debe abordarse como la obra de arte que es y no como un libro de temática artística, por lo que deberíamos suponer que también estas revistas habrán de afrontarse como tales: Como artefactos cuya definición y justificación está en el ensamblar que les inyecta sentido, en aquella táctica que les permite transmitir de forma eficaz y que integra propuestas estéticas no masificadas. Por mucho que cueste reducir la distancia aurática con las obras colectivas, pues resultan un *Frankenstein*, algo semánticamente monstruoso, que deviene en formas que no podemos reconocer o que, en su deformidad, no conseguimos definir. Si hay una distanciación con lo cotidiano, es haciendo justamente uso de lo común, es por eso que habitan la frontera, un lugar indefinido

entre lo que está dentro y lo que no, una línea de conexión entre realidades diferentes que se intercomunican.

Cuando Emilio Antón aboga por abandonar –o al menos, reconsiderar– el término *libro-objeto* para delimitar a los libros de artista, es exactamente extrapolable a la necesidad a la que nos enfrentamos a las revistas ensambladas. Si bien considerarlos objetos es una obviedad y su generalización sólo admite las escasas capacidades del lenguaje convencional para denominar dispositivos de activación simbólica diversa en sus más impuros formatos; por otro lado, y aunque ciertamente cualquier objeto es material de conocimiento (y, por ejemplo, en este sentido, libro-objeto sería en sí mismo una indefinición), también podríamos pensar en que quizás esta “indefinición” es una búsqueda que viene descrita por considerar al libro como mera cosa, es decir, descosificándolo de sus funciones primarias como transmisor de cultura escrita para pasar a concretarlo como cosa en sí, que de por sí, por su forma, formato, soporte, referencia, etc., ya está relatando parte o completamente su contenido.

Es evidente que en estas revistas, al ser “objeto de objetos”, la problemática y la ambigüedad receptiva se exponen, pues debe comprenderse su significación, ya no sólo por medio de una “lógica de mostración” sino en un encaminarse a “lógicas de narración”: “*Fragmentación montaje* y secuenciación para contar, sugerir y presentar historias, casi con cualesquiera conjuntos de medios, a menudo combinados: imágenes y palabras, sonidos y gestos, objetos y bits. ¿Por qué no? El principio collage domina por doquier las estrategias de los registros contemporáneos de los lenguajes más dispares.” (De la Calle, 2006, p.277). Es por ello que no debemos limitarnos a ver la revista dentro de la imagen cultural estandarizada

y estructurada que solemos tener, asociada a convenciones lingüísticas cerradas y modelos comerciales específicos a cada región, sino como una *otra* lectura realizada desde los más diversos medios –sobre todo visuales–, en la que la unión de singularidades ofrece una universalidad semiótica a descubrir. Y no sólo es el aspecto físico –transformado y expandido–, me refiero a un tipo de estrategia de popularización cuyo objetivo es enriquecer tanto los discursos poéticos como contribuir al conocimiento por medio de diversos acercamientos artísticos al mundo, realizados en colectividad, compromiso y participación. Aspiraciones colaboracionistas que respiran aires menos individualizados, más enredosos, populares y exógenos que los proyectos editoriales habituales:

“Estas manifestaciones artísticas chocan todavía con la dificultad de romper con la idea tradicional y generalizada que sobre el arte predomina entre interesados o entendidos, su conocimiento y confrontación generan nuevas relaciones. Innovación e investigación hacen ver un futuro que responde a otros análisis del comportamiento artístico contemporáneo más arriesgado y comprometido.” (Gómez, 2007, p.5)

Y esta ocupación de la frontera no es casual. No sólo es un alojamiento territorial en el que comparte el mundo sensible con el poético o la unicidad con la multiplicidad, pues también cubre visiones intelectuales provenientes tanto de la imaginación como de la razón, de la emoción como del pensamiento. Armonizar estos elementos a través de los fragmentos y hacer que convivan con un objetivo común y con una coincidencia geográfica que los encaje, es un desafío artístico suficiente como

para que estos ensamblajes editados puedan representar una exploración necesaria dentro de las relaciones entre los discursos artísticos y la vida diaria, así como en la generación de contenidos en las periferias de los patrones regularizados. Si situamos su origen cercano a partir del *arte-correo* –en el que se generaron diversas redes de colaboración y reciprocidad ideológica–, podemos entender cómo la gestión de afectividades alternativas al sistema comercial revitalizó este tipo de autogestión creativa basada en el intercambio y la recepción de mensajes congruentes con una realidad fuera de los circuitos legitimados.

Será el coordinador el que limite el tipo de ósmosis fronteriza, si es que requisitos como el tema, las dimensiones o las técnicas implicaran algún impedimento para la revista. Pues dentro de este ámbito experimental, existen publicaciones con especificidades temáticas, disciplinarias, objetuales o visuales¹¹: “Al reemplazar los criterios de utilidad las consecuencias se pueden considerar como aventuras personales, realidades testimoniales autónomas y renovadoras donde el concepto y el símbolo sustituyen a modelos y esquemas establecidos. Sin los objetivos prioritarios de educar y formar, se reflejan como características favorecedoras del desarrollo creativo personal, la participación, motivación y sensibilización.” (Gómez, 2007, p.7). Efectivamente, es un territorio para la experimentación y la repetición –como aquella que proporciona la serie–; cuando el mercado exigía –aún lo hace de varias maneras– productos únicos, es más, de difícil reproducción, las revistas ensambladas manifestaron la voluntad de la colectividad y la potencia de la narración visual, donde cada artista no contribuía únicamente con “las obras desde un punto de vista artístico, sino también material, ya que cada uno suministraba al coordinador de la revista el equivalente a las

páginas, con lo que la función del responsable de la revista ensamblada se limitaba al montaje (el *assemblage* propiamente dicho) de las diferentes “páginas” en cada número, materiales que convierten a cada ejemplar en museos transportables de arte actual.”¹² (Campal, 2001, s.p.) Las revistas ensambladas encaran igualmente la calidad del conocimiento masificado, sin importar el material o los medios, existen en ellas diversos rescates que no se basan en la espectacularización efímera sino en sistemas más permanentes de accionar poéticamente. Surgidos fundamentalmente del relato visual como “lenguaje en el borde”, aquél en el que identificamos lo que se muestra pero en el que buscamos aquello oculto para decodificar los diferentes mensajes del autor: “El editor de la revista ensamblada *Edition YE*, Theo Breuer, cifra el espíritu de su proyecto en cuatro pilares, válidos para el común de publicaciones semejantes, y que son: «Contacto, colaboración, comunicación y correspondencia».” (Campal, 2001, s.p.). Estos puntos, como vemos, se encuentran más centrados en la operatividad ejecutante de la revista, sin embargo, refiriéndome e interrelacionando éstos con el ensamblaje podríamos tener en consideración también tres conceptos a extraer con estas publicaciones: primeramente, el *objeto*, como *cosa-ahí* que accede a archivar el mundo para nosotros, a la vez que, en el ensamblaje sirve para su construcción y expansión. En segundo lugar, tendremos el *cuerpo*, pues aunque ese “ensamblaje” simule una exposición seccionada impone en él la voluntad de lograr un *corpus* conformado con fragmentos –en ocasiones a partir de una destrucción, otras veces, a partir de una ordenación específica o una alteración–, lo que evita el agotamiento de aquellos objetos pues transmutan en otra cosa. Un cuerpo con patrones formados por las especificaciones de dicha revista, que la

recorren por su cartografía. Es él mismo un paradigma en el que se dan dos eventos que consideraríamos opuestos: Por un lado,

El cuerpo es material. Es aparte. Distinto de los otros cuerpos. Un cuerpo empieza y termina contra otro cuerpo [..., y por otro...] Un cuerpo no está vacío. Está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rótulas, anillos, tubos, palancas y fuelles. También está lleno de sí mismo: es todo lo que es.” (Nancy, 2007, p.13)

De hecho, éste es el núcleo de dichas publicaciones, pues en los indicios podemos, considerar estas revistas como un cuerpo y cuerpos en simultaneidad, un *muchos-deviniendo-uno*. Y en tercer lugar, propondría la cadena de *montaje*, como aquel espacio de (con)fusión donde los objetos se hacen cuerpo, donde la materia se convierte en medio y es capaz de multiplicarse dentro de sus necesidades, aquel lugar en el que el ensamblaje hace saltar por los aires los estatutos y convenciones editoriales normativas.

Ciertamente, como anotaba arriba, considero que ha de revisarse el lenguaje que utilizamos teórica o popularmente para definir y acotar algunos modos de hacer, pues en general resulta insuficiente para traducir todas las virtudes, significaciones y sentidos que aporta un material visual y háptico. Cuando José Luis Campal (2001) reconoce el ensamblaje de estas revistas como algo operativo, “ya que no engloba completamente a muchas publicaciones en las que lo que se hace es reunir, agrupar o compilar producciones distintas en cajas o recipientes

troquelados, sin que exista un ensamblaje perceptible” (s.p.), lo que estamos leyendo es una crítica a la verbalización de las revistas, a la pretensión de que el lenguaje dominante de la letra concluya algo que está fuera de ella. Habremos de comprender que ensamblar es de por sí un verbo de acción en el que aplica el hecho de compilar, después de la selección de objetos. Pero no es un acto simple, sino el método por excelencia de desterritorialización de las cosas, del despegar del mundo para unirlo a otro espacio simbólico. Una unión que a diferencia de someterse a un mismo lugar, se realiza conceptualmente ubicando un espacio para ello, y no precisamente por el acto de soldar de forma explícita. No podrían contenerse o embalarse piezas heterogéneas sin un sentir de unidad, eso sería imposible, y reunirlas como piezas separadas no tendría sentido para la creación de una revista de estas características. Si se hiciera, en todo caso, no sería una revista ensamblada, ya que nunca se habría dado aquel despegue del mundo necesario.

4. Conclusiones: De la incomodidad y el contacto

Finalmente, conviene por un lado, acentuar el *assemblage* como aquella estrategia que ha significado un revulsivo para la condición mimética de los procesos artísticos, y por otro, a modo de lectura genealógica, haber observado la importancia del concepto de edición y el libro-arte para el levantamiento de las revistas ensambladas¹³. Reparando en el montaje constitutivo del *collage* para la pluralidad de secuencias poéticas, así como en la visibilización de las memorias colectivas en la fabricación de proyectos visuales (con o sin imágenes, con o sin texto). Pero esta incomodidad de la mensajería clandestina,

este contar las cosas de otro modo que desoculte realidades, como hemos venido divisando, ya se origina en el pensamiento *bricoleur* “con el que el artista se convierte en una figura que utiliza el juego para poder comprender el mundo, sus formas y la materia que lo conforma, a través de la actividad creativa.” (Martínez, 2011, p.177). Desde esta localización podríamos dar sentido a aquellas prácticas que hacen del ensamblaje un procedimiento consciente, a la vez que avecinariámos un análisis de aquellas implicaciones inconscientes que tienen que ver con un espíritu propio de la estrategia y propio de las voluntades de estos autores respecto al mundo.

No es providencia que esta transposición –la del pensamiento *bricoleur*– perpetrada por Lévi-Strauss¹⁴, se sitúe en la misma época que la pulsión del ensamblaje artístico, pues en esa época de finales de los 60, ya veíamos una paulatina fascinación por la superación de la obsolescencia técnica preciosista para pasar a una mayor interrelación entre el mundo del taller y el de la calle, entre el arte y la vida. ¿Sería posible, en este caso, que la integración de elementos externos a la representación –como serían los propios objetos en el *assemblage*– fuera una forma de incluir la vida, una manera de incorporar la realidad sin tener que representarla? Así lo hemos visto. Al menos en su presentar las cosas para producir una potencialización semántica, o incluso una yuxtaposición a la lógica lingüística estructuralista del momento. Recordemos que el sistema del *bricoleur* funciona jugando con aquello que tenga al alcance, sean herramientas, materiales o momentos, construyendo o deconstruyendo su presente, para lo cual necesita fragmentar la realidad a fin de obtener su materia prima de creación. Una descomposición de la realidad que discurre a partir de la intertextualidad,

del mismo objeto, de las interacciones con otros objetos, de las relaciones que tenemos con él y con el resto, un tejido de varias yuxtaposiciones conformadas justamente en la ansiedad por aproximarse en nuevas estructuraciones y sistemas más abiertos de significación.

Así, observamos cómo esta forma “democrática” de entender cierta poetización de la vida, otorgando mayor difusión a las obras a través de la multiplicación y el ensamblaje, se engendra en los movimientos sociales de los años 60 y las revueltas culturales que permitieron heterogéneos paradigmas de activismo artístico desde el conceptualismo. De este modo, este tipo de artivismo subvierte la normalización del conocimiento como caballos de Troya, introduciéndose en el sistema de consumo y haciendo uso de sus mecanismos de producción para generar alternativas a su lógica desde la pulsión artística. Las alternativas semánticas de las revistas ensambladas se regeneran en prototipos de políticas estéticas que arremeten contra diversos conflictos surgidos de las lógicas de regulación mediática así como de distribución del conocimiento.

Es el coordinador el encargado de resemantizar el material recibido a través de un común denominador que trace el discurso en las piezas seleccionadas, un ensamblaje que podrá ocurrir en composición formal, en declaración programática o con sustrato epistemológico compartido. Convierte así el conjunto en una serie de resistencias que sirven de estrategema beligerante contra un problema, tema o situación puntual, a través de la proposición abierta a interpretación por medio de la recomposición y recontextualización de objetos e imágenes. Es así como estas publicaciones forman

parte de un sistema abierto que no sólo admite varias disciplinas en conjunción modular y metodológica, sino que son capaces de unificar

“campos estéticos, epistemológicos y formales que se han mostrado tradicionalmente separados [...] propuestas efectivas basadas en la interdisciplinariedad, la polivalencia, la polisensorialidad, la multifuncionalidad, los *mixed-media*, la interactividad, etc. Como, en definitiva, también es esta forma de pensamiento sistémico abierto la que ha venido a introducir en la práctica artística el definitivo abandono de toda manifestación en singular de la obra, por una multiplicidad casuística que tiene su más directo reflejo en la complejidad tectónica o la secuencialidad temporal que viene adoptando la producción artística contemporánea.” (Martínez, 2011, pp. 259-260)

Y ciertamente somos conscientes de que a día de hoy, prácticamente cualquier imagen y objeto puede ser repetido, simulado y multiplicado en diversos contextos, lejanos o cercanos; pero hemos visto cómo en el arte contemporáneo –y en las características de estas ediciones–, para que se produzca esta reproducción ha de ocurrir una potenciación intelectual, es decir, ha de ser una operación gestada desde la necesidad artística y no desde la comercial. Porque si bien esta consideración puede, como digo, “ocurrirle” a cualquier imagen y a prácticamente cualquier objeto actualmente, como palimpsestos visuales en *continuum*, la multiplicidad a la que nos referimos se aproxima más a esa multiplicidad del objeto, controlada, sumisa a una producción manual (la mayoría de las veces) o extraña (inaudita), utilizando, formatos o soportes industriales –o industrializados– para la creación o para la distribución (a pequeña escala) de material artístico. Atmósfera que más bien aparenta ser una irónica puesta en escena de una gran posibilidad para con la creación y

distribución artísticas.

De este modo, nos percatamos por un lado, de la potencia que paulatinamente ha ido tomando la capacidad de seriación industrial –ya hiperreproductiva–, casi hasta la infinitud, y cómo ésta ha afectado a la creación artística; y por otro lado, simultáneamente, cómo las artimañas y medios de ese capitalismo devorador y la producción masiva de singularidades son utilizados sistemáticamente como material para poder infiltrarse al sistema mediante una crítica o posicionamiento alternativo a la situación predominante y hegemónica (sea en la concepción artística, sea en el consumo, sea en la lectura, etc....). El sistema artístico ha sumado a la razón romántica de la obra única y singular el contagio de la multiplicación como pensamiento y la repetición como ámbito creativo. En este sentido, lo múltiple adquiere una gran extensión en las formas de hacer actuales y reconocimiento como *modus operandi* contemporáneo que puede vislumbrarse en las revistas ensambladas, no sólo en su epidermis sino en su práctica, en su base rectora y en su validación.

Si como decía Campal (2001) estas publicaciones son como pequeños museos, lo son en un sentido expositivo tal que maquinaria de guerra artística, como guerrillas siempre cambiantes por un esfuerzo en la creación visual, de contenidos, de procedimientos y dimensiones: de ensamblar contenidos a través de formas que se tocan y se resisten. Un atrevimiento por parte del coordinador y de los objetos al osar colocarse en común pese a ser considerados elementos disímiles. Una bravura que se encuentra precisamente en el límite, en el esfuerzo de cada parte, porque su naturaleza es la indocilidad, oponerse a ser otra cosa más que sí misma. Así, se necesita de estas voluntades –de cada elemento– para converger en comparecencia –sin mezclas ni

fusiones–, en colaboración. Vemos cómo en el ensamblaje los límites siempre se tocan, pues tocar es tocar un límite, una superficie, para cambiar sustancialmente un significado ya que el tocamiento de significados tiene mayor ósmosis por su incorporeidad. Así, no sólo lo debemos entender como algo físico, ya que también esos significados nos tocan:

¿Cómo tocar una palabra? ¿Y cómo dejarse tocar por una palabra? ¿Por una palabra visible, audible, legible? Venimos debatiéndonos desde hace mucho tiempo entre el tacto y la visión, entre el ojo que no toca y el ojo que toca, como si fuera un dedo o unos labios. Sería hora de hablar de la voz que toca –siempre a distancia, como el ojo– y de la caricia telefónica, cuando no del golpe del teléfono. (Derrida, 2011, pp.168-169)

Y son esos *tocamientos* singulares los que hacen que dentro de la multiplicidad de estas revistas, nos encontremos en una universalidad compartida, un ver los objetos “por primera vez” tal y como están presentados. Es, tal y como nos recuerda Derrida (2011), el lenguaje del contacto de un objeto consigo mismo y con el otro, con el resto en comunidad, por lo que las revistas ensambladas requieren del tocar porque es “la experiencia del “origen” como “singularidad plural” [...] tocarse a sí mismo, tocarse el uno (la una) al otro (la otra), los unos (las unas) a los otros (las otras). Tolerante a la reflexión tanto como a la flexión de la irreflexión, tanto al singular como al plural...” (p.172). Aún implica mayor trascendencia en el acto multiplicador de la edición, pues es donde su *devenir-único*, donde el *cuerpo de cuerpos* se hace numeroso, y como advertíamos, comience la aventura de

acariciar, además, nuestros pensamientos por medio de la reproductibilidad, de cambiarnos las palabras por alegorías y metáforas del mundo, potenciando sus significados en su multiplicidad.

Las revistas ensambladas son incómodas porque son *en contacto*, entre autores y entre

piezas, al habitar en una misma localidad y por su *tocarnos* al subyugar el desafecto al que acostumbramos en el arte contemporáneo¹⁵. Su incomodidad reside en nuestro desuso de la afectividad, en su disconformidad por las vías habituales de ofrecer mundos alternos, en que no están conformadas para ser únicas para el público sino en ser públicas para diferentes singularidades.

Notas

1. Con este término me encajo dentro del revisionismo “en el peor de los casos” que aplica Luis Camnitzer en su *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (2008), en el que la información que ya existe será utilizada para aproximar el ensamblaje como estrategia para la edición en ciertas publicaciones periódicas. En ese mismo libro pueden revisarse las metáforas metodológicas del “Salpicón y compota” (p.23 y ss.), las cuales hemos intentado extrapolar a nuestro contexto particular de estudio.

2 La pintura de Picasso *Nature norte à la chaise cannée* (1912), parece ser la inauguradora de este principio collage, en cuanto a que cronológicamente se ubica como el primero en “pegar” un fragmento de realidad –la tela de rejilla de la silla– para presentar este objeto en el espacio de la representación.

3 Al mismo tiempo, comenta Ramírez (2009) el concepto desarrollado por Duchamp de lo “infrafino”, donde se puede percibir que no todo el trabajo en el arte de vanguardia lo estaba haciendo el objeto, también el humo, por ejemplo, era capaz de absorber cualidades artísticas, dentro además, de una dimensión material. Anota: “Lo infrafino no es una entelequia conceptual sino una categoría o peculiaridad del mundo físico. Se diría que Duchamp reduce al mínimo el universo de las cosas porque pone el acento en su percepción ¿Está aniquilando el objeto recluyéndolo en la sensorialidad del sujeto? ¿Y no es esto acaso una manera de afirmar, de otro modo, la pertinencia de lo real y de combatir en su propio terreno el espiritualismo antimaterialista tan característico del *fin de siècle*? (p.115)

4 Hal Foster, en su brillante ensayo de *El retorno de lo real* (2001) ya consideraba esta (re)vuelta un plan a largo plazo sin regulación, así como una concienciación de la realidad histórica, al anotar cómo en ese arte desarrollado después de la Segunda Guerra Mundial “plantear la cuestión de la repetición es plantear la cuestión de la *neovanguardia*, un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales de los años cincuenta y sesenta que retomaron procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el *collage* y el ensamblaje, el *readymade* y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida. El retorno de estos procedimientos no se rige por ninguna norma: no existe ni un solo caso estrictamente revisionista, radical o compulsivo.” (p.3)

5 Dentro del mundo editorial, además, habrán otras muchas experimentaciones imposibles de acotar aquí:

desde las experimentaciones de Mallarmé a las de Apollinaire, Marinetti, Salvat-Papasseit, “las palabras en libertad de los futuristas, las tipografías espaciales de los constructivistas rusos, los objetos textuales de los dadaístas [...] la poesía visual de Joan Brossa, las publicaciones esotéricas de Dau al Set, los objetos poéticos de Guillem Viladot, los mapas de los situacionistas, las ediciones para mitómanos de Carlos Pazos, los calendarios existenciales de On Kawara o las partituras del grupo Zaj...” (Bonet, Tro y otros, 2010, p.55).

6 El Pop art fue muy proclive en las ediciones de arte y las series, Ramírez (2009) escribe al respecto: “cuando Arturo Schwarz, autorizado por Duchamp, hizo réplicas escultóricas de algunos viejos ready-mades, en una operación paralela a las latas de cerveza de bronce de Jasper Johns y a las cajas de Andy Warhol: ya no eran auténticos objetos recuperados por el artista sino re-producciones. El supuesto ready-made inicial había sido tratado como un “original”.(p.111)

7 Respecto a la exposición de 1964 en la que Warhol presentó estas cajas de madera que simulaban las que la fábrica utilizaba para distribuir sus esponjas bajo el diseño de James Harvey, Danto (2005) explica: “Me fascinó la idea de que las cajas de Warhol pudieran ser obras de arte mientras que sus contrapartidas en la vida cotidiana no eran sino recipientes utilitarios sin ninguna aspiración artística” (p.37) Mucho antes, Danto (2002) ya daba cuenta de la conmoción que supuso al anotar que cuando “Warhol apiló sus cajas de Brillo en la Stable Gallery hubo una cierta sensación de injusticia; y el problema era que las cajas de Warhol valían doscientos dólares, mientras que los productos manufacturados no valían un centavo” (p.80)

8 Del Río (2013) señala artistas como Ed Ruscha, Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Douglas Huebles, Snow, Hanna Darboven como algunos de los vinculados a este género y al inicio de esta práctica de autoedición.

9 Esta terminología argumentada por Del Río (2013) es más inclusiva, siempre que no se dé a confusión con la acostumbrada tendencia de reducirla a las publicaciones industriales o comerciales, o más aún, sea ofuscada con un catálogo o biografía. Si no tenemos problemas cuando hablamos de cuadro o de pintura, tampoco deberíamos incorporar demasiadas problemáticas al concretar un libro o una revista-arte.

10 En otro texto, ya comprendíamos las dimensiones de la producción minoritaria cuando anotábamos que: “las publicaciones convencionales tendrán un alcance generalizado mientras las otras [las revistas ensambladas], dada su edición y “forma de consumo”, mantendrán uno minoritario. Es lógico que las primeras, apoyadas por su estructura mercantil e industrializada, superen los 3.000 ejemplares –llegando a los 30.000 o 50.000 dependiendo de su distribución–; mientras que las segundas asuman de 20 a 100 ejemplares (aunque algunas lleguen a los 1.000, e incluso de forma excepcional, logren comercializarse en los círculos mercantiles).” (Méndez Llopis, 2012, p.202)

11 Aunque la mayoría de revistas en un principio preferían el papel, en los últimos años han despertado el interés publicaciones que recogen objetos y formas tridimensionales además de elaboraciones en papel o bidimensionales.

12 Aproximadamente hacia finales de los años 90 la mayoría de las revistas mantenían directrices mail-artistas cuando los autores enviaban sus publicaciones por iniciativa, ahora, mayormente se realizan por invitación, pues dado su mayor reconocimiento y participación las convocatorias abiertas no son tan comunes.

13 Como habrá podido distinguirse, en el presente escrito no se ha nombrado ninguna revista ensamblada en específico. Creo que ya hay brillantes recopilaciones a cargo de Antonio Gómez, Luis Campal, Bonet y Tro, Pastor, y tantos otros especialistas, que pueden dar buena cuenta del panorama y el estado de la cuestión de estos preciados objetos artísticos desde su origen a la más rabiosa actualidad. Siendo que no es mi propósito dedicarme a ninguna en particular sino poder relacionar lo que les une en ese ensamblar, le dejo al lector la tarea de desmentir o incorporar este discurso a aquellas revistas que ya conozca o que esté por conocer esperando que sea éste de alguna utilidad intelectual en ese acercamiento.

14 La idea de *bricoleur* de Lévi-Strauss –desarrollada en *El pensamiento salvaje* (1962)– es en principio discriminadora, ya que ésta excede las convenciones pictóricas tradicionales. Sin embargo, como apunta Martínez (2011), “desde un punto de vista antropológico, se asemeja en mucho a la que ha venido recientemente desarrollando el artista posmoderno, pues este como aquél, no opera propiamente con materias primas, sino que, al decir del propio Lévi-Strauss, más bien elabora conjuntos estructurados a partir de fragmentos de obras, residuos, sobras, trozos y restos de acontecimientos” (p.180)

15 Siempre habrá, claro está, revistas que sin ser comerciales no se adentren en estos paraderos, así como publicaciones de artista que no recurran al ensamblaje para alcanzar estratos artísticos con relevantes cuestionamientos acerca de lo sensible, y no discuto que pudieran concretarse términos específicos para cada circunscripción metodológica, formal o conceptual. Sin embargo, por un lado, hemos de ser conscientes de que siempre serán vocablos insuficientes en cualquiera de sus aristas, y por otro, considero que aquellas que utilizan el ensamblaje, aunque lo hagan operativamente, sirven al propósito de una liberación ideológica más allá de la mera ejecución, ligada a importantes discusiones que venimos arrastrando de algunas décadas hacia esta parte respecto del papel del arte en la sociedad y de las políticas culturales.

Referencias

- Antón, J. E. (2014). “¿Qué es un libro de artista?, reflexiones sobre las diferencias con otras propuestas y sus posibles clasificaciones”. Conferencia en la Feria Masquelibros realizada en Madrid. La primera parte está disponible en: <http://www.makma.net/jose-emilio-anton/>
- Camnitzer, L. (2008). Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano. Buenos Aires: HUM.

Campal, J. L. (2001). "Una ojeada a las revistas ensambladas". Edita 2001. VIII Encuentro Internacional de Editores Independientes y Ediciones Alternativas. 30 de abril, Punta Umbría (Huelva, España). <http://www.merzmail.net/campalrevista.htm>.

Castaños, E. (2009). "El collage como modo integral de expresión". En el diario Sur de Málaga del 13 de febrero. Disponible en: <http://www.enriquecastanos.com/ernst.htm>

Danto, A. C. (2002). La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte. Barcelona: Paidós.

Danto A. C. (2005). El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte. Madrid: Paidós.

De la Calle, R. (2006). El ojo y la memoria. Materiales para una historia del arte valenciano contemporáneo. Valencia: Universitat de València

Del Río, I. (2013). "El libro de artista, entre el mundo de la edición y el galerismo". Disponible en: <https://isabellarivers.wordpress.com/2013/01/25/el-libro-de-artista-entre-el-mundo-de-la-edicion-y-el-galerismo/>

Derrida, J. (2011). El tocar, Jean-Luc Nancy. Buenos Aires: Amorrortu.

Foster, H. (2001). El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal

Gómez, A. (2007). "Libros objeto y revistas ensambladas. El lenguaje y comunicación en los libros". Actas del Simposio de Archivos y Fondos Documentales para el Arte Contemporáneo. 30 de noviembre de 2007. Cáceres, España. http://boek861.com/archivos/7_lib_art/proartista/pry/0%20LA%20AG.pdf.

Gómez, A. (2010). "La revista ensamblada, una respuesta más". En Artekiltro. Revista digital de letraskiltras. 3, 13-17. <http://issuu.com/letraskiltras/docs/ak3>

Kostelanetz, R. (2001). A dictionary of the avant-gardes. Nueva York: Routledge.

Marchán, F. (2001). Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". Madrid: Akal.

Martínez Moro, J. (2011). Crítica de la razón plástica. Método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo. Gijón: Trea.

"Méndez Llopis, C.". (2012). "Revistas ensambladas. Conceptualización de las publicaciones periódicas". En Arte, Individuo y Sociedad, nº24 (2) pp.195-209.

Nancy, J.L. (2007). 58 indicios sobre el cuerpo: Extensión del alma. Buenos Aires: La Cebra.

Pastor, J.J. (coord.) (2008). Discursos sin norma. Ciudad Real: ACUA y Universidad de Castilla-

La Mancha

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

Villeglé, J. (2007). “Del collage al décollage”. En Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?*. Madrid: Sequitur.

El libro de artista como work in progress: Urban Book de Alejandro Villalbazo.

Art Book as work in progress: Urban Book by Alejandro Villalbazo.

Miguel Ángel Ledezma Campos

Universidad Autónoma del

Estado de Hidalgo.

México

auriga50@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4401-1791>

Recibido 29/10/2016

Aceptado 07/01/2017

Revisado 05/01/2017

Publicado 01/07/2017

Resumen

El presente texto analiza la expansión de las relaciones entre la historia y la antropología a través de las poéticas del desplazamiento y el libro de artista, tomando como caso de estudio el proyecto Urban Book.

Abstract

The present text analyzes the expansion of the relations between history and anthropology through the poetics of displacement and art book, taking as a case study the Urban Book project.

Para citar este artículo

Ledezma Campos, M. A. (2017). *El libro de artista como work in progress: Urban Book de Alejandro Villalbazo*. *Tercio Creciente* 13, págs. 69-82. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.4>

Palabras clave / Keywords

Libro de Artista, Alejandro Villalbazo, Proyecto Urban book.

Artist Book, Alejandro Villalbzo, Urban Book project

Ledezma Campos, M. A. (2017). El libro de artista como work in progress: Urban Book de Alejandro Villalbazo. Tercio Creciente 13, págs. 69-82. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.4>

1. La historia como un libro inconcluso

Caminar en el mundo es, al mismo tiempo, caminar en la historia, en la propia historia de vida y en la historia del mundo. El que camina es una parte del todo. El todo depende de la interrelación de las partes. De las partes que existen y de las que están por venir. El que camina comprende que es parte de la historia del mundo y que al desplazarse, a cada paso, escribe una breve línea de esa historia.

Las reliquias, las obras de arte y los textos son pequeñas partes relativas a la totalidad de la historia universal. Hans-Georg Gadamer, analizando la relación de la escuela histórica del siglo XIX con la hermenéutica romántica afirma que: “El esquema fundamental, según el que concibe la escuela histórica la metodología de la historia universal no es pues realmente ningún otro que el que es válido frente a cualquier texto. Es el esquema del todo y sus partes”. (Gadamer, 1997, pág. 253)

Avanzando un poco más lejos, el sentido de la historia puede ser interpretado como un texto que aún no se ha terminado de escribir, pero existe una diferencia entre la interpretación del sentido de una obra literaria concluida y una que está en construcción permanente. La primera es una forma cerrada y la segunda es una forma abierta (Eco, 1992).

Imaginar a la historia universal como un texto infinito e inconcluso permite visualizarla como una enorme y compleja biblioteca cuyos tomos son sólo capítulos o subcapítulos de una

obra sin fin. Además, esa biblioteca debería contener ejemplares encuadrados con páginas en blanco, los cuales serían escritos simultáneamente, todos los días, desde cualquier parte del mundo.

A este tipo de espacio-texto de la historia universal, Michel Foucault lo llama heterocronía, el cual es un tipo de heterotopía en donde el tiempo “...se acumula hasta el infinito” (Foucault, 2008). Además agrega que:

La idea de acumularlo todo, la idea de detener el tiempo de alguna manera, o más bien de dejarlo depositar al infinito en un espacio privilegiado, de constituir el archivo general de una cultura, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas y todos los gustos, la idea de constituir un espacio de todos los tiempos, como si ese espacio pudiera estar él mismo definitivamente fuera de todo tiempo, es una idea del todo moderna. Los museos y las bibliotecas son heterotopías propias de nuestra cultura. (Foucault, 2008)

Si el archivo histórico no puede estar fuera del tiempo es posible concluir que el historiador, al estar inmerso en el flujo temporal, a la vez que interpreta la historia forma parte de ella. Martin Heidegger pone en evidencia la forma de ser humana como un ser en el mundo, inmerso en él, con el fin de manifestar una postura crítica ante la pretensión de objetividad de las ciencias naturales. Ser en el mundo no coincide con la oposición entre un sujeto y un objeto (Heidegger, 1997, pág. 72). No podemos comprender los fenómenos

como si fuesen independientes de nuestra percepción, nuestra mirada está cargada de prejuicios y limitaciones, las herramientas con las que medimos están condicionadas por los avances tecnológicos de nuestra época. Nuestro modo de ver determina nuestra comprensión del mundo.

De la misma manera, no podemos interpretar a la historia desde afuera, ya que, "...en calidad de comprendedores suyos nos encontramos dentro de ella, como un miembro condicionado y finito de una cadena que no cesa de rodar". (Gadamer, 1997, pág. 255)

Si se visualiza a la historia universal como un texto en proceso de construcción permanente es posible observar que cada día que concluye, cada instante presente que se va, nos posiciona ante el borde del abismo del porvenir. "El libro de la historia es para cada presente un fragmento que se interrumpe en la oscuridad. Al nexo universal de la historia le falta el carácter acabado que posee un texto para el filólogo" (Gadamer, 1997, pág. 255). Sin embargo, es necesario agregar que hay textos que no requieren un final, es decir, que no necesariamente deben leerse de principio a fin.

Existen múltiples ejemplos de obras en donde sus partes pueden ser leídas aleatoriamente, como Rayuela de Roberto Cortázar o Mil mesetas de Deleuze y Guattari. Leer de principio a fin no es una exigencia para el lector que vive a inicios del siglo XXI. En la actualidad es posible escribir y leer textos desde múltiples estrategias no lineales.

Más allá de la estructura del texto, varios artistas reflexionaron sobre las relaciones entre la palabra impresa y el espacio blanco de la página, lo cual llevaría al desarrollo de la poesía visual y, posteriormente, a la creación

de los libros de artista. En este sentido, de acuerdo a los objetivos de este ensayo, es necesario conservar la noción de la historia como un texto en progreso o work in progress para combinarla con las prácticas más recientes del libro alternativo.

La obra de Ulises Carrión es fundamental para distinguir la diferencia entre escribir un texto y hacer un libro. Para Carrión hojear un libro es pasar por una secuencia de instantes. Existe una diferencia entre el viejo y el nuevo arte de hacer libros. El arte viejo es repetitivo y monótono, adapta cualquier tipo de texto al formato rectangular de la página impresa sobre papel, es decir, independientemente del tipo de contenido del que se trate, ya sea poesía, filosofía o narrativa, todos los libros son iguales. Los nuevos libros son los libros de artista, el nuevo autor hace libros, no sólo escribe textos. Un nuevo libro debe ser diferente de todos los demás. (Carrión, 2003)

El libro de la historia no sólo se escribe, se hace en su totalidad. Para comprender la idea de la historia universal como libro es adecuada la noción de los nuevos libros de Ulises Carrión:

- Nadie ni nada existe en aislamiento: cada cosa es un elemento de una estructura.
- Cada estructura es, a la vez, un elemento de otra estructura.
- Todo lo que existe es una estructura.
- Entender algo es entender la estructura de lo que ese algo forma parte y/o entender los elementos que forman la estructura que es ese algo.
- Un libro consiste en varios elementos,

uno de los cuales puede ser un texto. (Carrión, 2003, pág. 320)

La idea de saber que se está inmerso en un libro sin final puede provocar vértigo, sin embargo, en el arte nuevo de hacer libros, "...a menudo NO es necesario leer todo el libro" (Carrión, 2003, pág. 323). Imaginar el libro de la historia universal es imaginar un libro libre. Un libro sin papel. Un meta-libro, el cual, al mismo tiempo que alguien lo escribe o lo lee forma parte de él. El libro de la historia no tiene páginas, tiene días, los capítulos son épocas. No tiene letras, tiene personas y cosas que se mueven, que se desplazan y que al interrelacionarse articulan significados efímeros. Quien intenta comprender es al mismo tiempo referente, significado y significante.

La historia se forma con hechos, pero cuando se le intenta analizar a través de sus vestigios y documentos es lenguaje. En una amplia noción de texto, similar a la de los nuevos libros de Carrión, Roland Barthes afirma que el lenguaje es lo que permanece, no el autor del texto ni el lector. Ambos mueren, pero el lenguaje persevera. El texto que escapa a la prisión de la página impresa está "...asociado al disfrute, es decir, al placer sin separación" (Barthes, 1987, pág. 81). El sentido de la historia está vinculado con el placer de vivir en ella.

2. Caminar es incidir en el mundo. Vagar es, al mismo tiempo, dibujar poéticamente sobre él.

Alejandro Villalbazo, autor del proyecto Urban Book, el cual será analizado más adelante, vincula su trabajo con el concepto

de "errancia (del francés errance), traducido como vagancia-vagar: andar sin prisa"¹. Caminar sin sentido en cualquier sociedad moderna puede ser considerado como una aberración. Es válido caminar hacia el trabajo o hacia la escuela, pero caminar sin buscar llegar hacia alguna parte en particular, frecuentemente, es clasificado como una acción estéril. Quien camina por caminar es un vago. Vagar es una acción ociosa. Ser ocioso es ser improductivo. Ocio y negocio son opuestos.

Las olas del mar van y vienen sin cesar. El agua y el viento se mueven porque sí (Gadamer, 1997). El vaivén de las olas se parece al vaivén de la mayoría de las personas que van de la casa al trabajo y viceversa, sin embargo, mientras se sigue este patrón, el desplazamiento de los cuerpos no es libre.

Caminar sin un patrón es un pasatiempo. Es un modo de ocupar el tiempo libre. En la antigüedad, los griegos valoraban mucho el tiempo libre. Los tiempos de ocio eran importantes para cultivar el espíritu. El tiempo de ocio tiene que ver con el goce. Johan Huizinga lo relaciona con el juego:

Los juegos sirven para recreo del trabajo, como una especie de medicina, porque relajan el alma y le dan reposo. Pero la ociosidad parece que alberga placer, dicha y alegría de la vida. Esta dicha, es decir, este ya no tender hacia algo que no se tiene es [...] fin de la vida. Pero este goce no todos los hombres lo buscan en las mismas cosas. (Huizinga, 2007, pág. 205)

Existen varias posibilidades de llenar el tiempo libre, errar es una de ellas. La relación entre vagar sin sentido y hacer arte, o anti-arte como en el dadaísmo y el situacionismo,

es una tradición que remite a las caminatas de Charles Baudelaire en el siglo XIX, sin embargo, los historiadores coinciden en tres momentos clave de la relación entre obra de arte y desplazamiento (Bishop, 2016 y Careri, 2009).

La primera de ellas es la excursión dadaísta a la iglesia de Saint Julien-le Pauvre en 1921, también conocida como la visita dadaísta. Previo a la actividad dadaísta en este lugar sin ningún interés turístico, el grupo dadaísta convocó al público a asistir a la cita a través de volantes y anuncios en periódicos con el objetivo de “enmendar la incompetencia de guías sospechosas” y guiar una serie de ‘excursiones y visitas’ a lugares que ‘no tienen motivo para existir’. (Bishop, 2016, págs. 112-113)

En el lugar, al que asistieron pocas personas, Breton leyó un manifiesto y Ribemont- Dessaingues ejecutó el papel de guía de turistas leyendo definiciones de un diccionario elegidas a la suerte frente a esculturas y monumentos. (Bishop, pág. 113)

Desde el enfoque de Francesco Careri, uno de los principales aportes de la visita dadaísta es el paso de la representación futurista del movimiento en la pintura a su “práctica en el espacio real” (2009, pág. 70). La excursión la excursión dadaísta a la iglesia de Saint Julien-le Pauvre es una de las obras que desacralizan el arte de manera efectiva y es una acción precursora para el trabajo de artistas que buscan derrumbar la barrera entre el arte y la vida.

El segundo momento clave es la deambulación surrealista de 1924. En una ruta elegida al azar Louis Aragón, André

Bretón, Max Morise y Roger Vitrac caminaron desde Blois hasta Romorantin. La larga travesía a pie tenía por objeto ejecutar una “exploración hasta los límites entre la vida consciente y la vida soñada” (Caseri, 2009, págs. 80-81). Caminar por largas jornadas, así como la experiencia de la desorientación, permitían el abandono hacia el subconsciente. Se comprende el entorno como “un organismo vivo con carácter propio, un interlocutor que sufre cambios de humor y que puede frecuentarse con el fin de establecer un intercambio recíproco” (Caseri, 2009, pág. 83).

El tercer momento es la teoría de la deriva, acuñada por la Internacional Letrista, que posteriormente se transformaría en la Internacional Situacionista en 1957. La deriva es descrita por Guy Debord como una “técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos” (Internacional Situacionista, 1999, pág. 50). Una deriva debe hacerse en compañía de un pequeño grupo. Esto la aleja de la obra de arte convencional e individualista. Su duración puede ser de algunas horas o días. La ciudad se percibe como un conjunto de corrientes y flujos desiguales que condicionan la deriva. Vagar por la calle afecta psicológicamente a los caminantes, a esto, Guy Debord lo llama Psicogeografía.

En franco desapego al surrealismo, el situacionismo es un movimiento estético-político que trata de situarse “fuera del arte, el arte sin obras ni artistas, el rechazo de la representación y del talento personal, la búsqueda de un arte anónimo, colectivo, revolucionario” (Caseri, 2009, pág. 90). El objetivo es cambiar la situación real no alejarse de ella.

De acuerdo a lo anterior, no existen registros fotográficos de las derivas ya que para los situacionistas el arte no debe producir objetos. Salvo algunos reportes en donde se describe a Debord caminando con un par de acompañantes haciendo paradas en cantinas y hablando fuerte en ellas para irritar a otros clientes. Concluyendo la deriva cuando ya no pueden continuar por estar ahogados de borrachos (Bishop, pág. 125).

La descripción de estas derivas se aproxima hacia la imagen típica del flâneur, romántico y bohemio, del siglo XIX, sin embargo, es importante destacar el objetivo de los integrantes de la Internacional letrista/situacionista: "La poesía se lee en los rostros. Por ello es urgente crear nuevos rostros. La poesía está contenida en la forma de la ciudad. Construyamos la subversión. La nueva belleza será situacional, lo cual significa provisional, y vivida realmente" (Careri, pág. 98).

La teoría de la deriva es un método de errancia que se vincula, intencionalmente, con el juego. Se sitúa en la oposición entre el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio. Se trata de ocupar el tiempo libre lúdicamente, sin embargo este juego debe ser constructivo, subversivo y no alienante.

A pesar del llamado de Guy Debord para no documentar las experiencias estéticas en el espacio público, el arte de la segunda mitad del siglo XX incorporó el documento gráfico y fotográfico para conservar un referente de las piezas experimentales del arte conceptual. Una pieza paradigmática es Una línea hecha caminando de Richard Long en 1967. Se trata de una fotografía en blanco y negro en donde se puede observar una línea de césped degastado, la cual es el resultado del recorrido lineal y

repetitivo del autor sobre el campo hasta lograr dibujar una línea recta con sus pasos sobre la tierra.

Visualizar el cuerpo como un instrumento gráfico sobre el piso o sobre el mundo modifica la noción de horizonte y el punto de vista habitual. Al mismo tiempo que un ser vivo se desplaza se traza una línea espaciotemporal. La línea que dibujó Richard Long es sólo un fragmento de una línea más larga y compleja. Fui a es un conjunto de mapas agrupados en carpetas que registran gráficamente los recorridos de On Kawara de 1969 a 1979. El autor dibujó sobre el mapa sus recorridos hechos en la ciudad a lo largo de un día, varios días agrupados forman un libro o archivo, que documenta su historia de vida.

El paso de la vida a la muerte puede ser interpretado como una línea continua, como un dibujo. La interacción y superposición de múltiples líneas de vida trazan la historia universal. La historia es un libro que se escribe y que se dibuja con múltiples entramados permanentemente.

3. El arte como método atípico: Urban Book.

La visita dadaísta, la deambulación surrealista y la deriva letrista-situacionista se alejan de las artes visuales convencionales. Lo importante no es el registro de viaje. En el caso de los surrealistas y los situacionistas no es el destino lo primordial sino el trayecto y desplazamiento por sí mismo.

La raíz etimológica de la palabra método se vincula con caminar hacia una meta. Caminar

sistemáticamente para llegar hacia el objetivo. La deambulación surrealista es un método atípico en el sentido de que lo importante no es llegar a Romorantin sino caminar hacia allá. El camino o método es la parte central de la errancia.

El objetivo es caminar. Caminar es conocer. Dar un paso es hacer un punto de una línea en proceso permanente. La persona que camina, con o sin sentido, es proyecto. No es necesario llegar a un fin para conocer el mundo. La experiencia interactiva con el entorno es más auténtica que la imagen del entorno o realidad.

Las estructuras no lineales son afines a caminar sin perseguir un fin lógico. El resultado de este método atípico, es decir, caminar hacia cualquier dirección, nos ha legado obras y documentos artísticos fundamentales en la cultural reciente. Los métodos cut up y fold in de William Burroughs en la narrativa, la utilización del azar en la música de John Cage y la acumulación desordenada de imágenes sobre un papel o tela en la obra de Robert Rauschenberg son ejemplos de ello.

En la relación entre caminar y hacer libros destacan algunas piezas de Richard Long, tales como *From around a lake* de 1973 y *Rivers and Stones* de 1978. En ambos libros de artista con impresiones fotográficas en blanco y negro se documenta un viaje hecho por el autor en el campo abierto.

También existen proyectos más amplios de libros de artista que se acumulan hasta el infinito, como la biblioteca heterotópica a la que se hizo referencia al principio de este texto. Un ejemplo de ello es la Biblioteca del

bosque hecha por Miguel Ángel Blanco, iniciada en 1986. Este conjunto de libros de artista elaborados con diversos materiales naturales e impresiones sobre diversos tipos de papel, producen un conjunto gráfico y escultórico cuyo objetivo es “Ser eco de lo efímero” (Blanco, 2003, pág. 19). Generalmente la matriz y la impresión integran cada ejemplar, una fusión entre libro gráfico y libro objeto.

A diferencia de estos libros de artista que son el resultado de caminatas en el campo abierto, Urban Book es un proyecto en proceso o work in progress que inició hace casi dos décadas, en donde la práctica de caminar intenta definir lo que es la ciudad en varias partes del mundo, retomando algunos recursos de la antropología visual.

Su autor, Alejandro Villalbazo, nació en la Ciudad de México en 1970 y, salvo esporádicas visitas a Zacatecas, vivió su infancia y parte de su juventud en el centro del país. Estudió la licenciatura, la maestría y el doctorado en artes visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México. Al terminar sus estudios de maestría cambió su residencia a la ciudad de Toluca, en donde formó el taller de gráfica La Pintadera. Actualmente radica en Campeche, México.

En el año 2000 inició el proyecto Urban Book con la forma de varios tomos en cuadernados con páginas de papel amate en donde se interrelacionaba la técnica tradicional de la Xilográfía con nuevos medios digitales. Desde los inicios del proyecto, la obra de Villalbazo problematizó las nociones de libro de artista y de grabado. Ya que para poder ver las composiciones gráficas en su totalidad, no sólo se requería hojear las páginas encuadradas, sino que se necesitaba un dispositivo electrónico para poder observar un códice

digital que lleva por título *Altepemoxtli*.



Altepemoxtli, códice digital (Urban Book), Alejandro Villalbazo. Imagen, cortesía del artista.

Espacio real y espacio virtual se interconectan. El artista que camina puede ser visualizado como un lápiz que dibuja sus travesías sobre las calles, pero también puede ser análogo al desplazamiento del cursor sobre un mapa que se proyecta en la pantalla de un ordenador. Las páginas, los pasos y los registros documentales de Villalbazo, al vincularse con las nuevas herramientas tecnológicas re-escriben la historia y la transforman en archivo.

Urban Book es un conjunto heterogéneo de elementos multiformes, que en su totalidad integran una gran enciclopedia urbana, resultante de la fusión entre arte y ciencias sociales. Es un archivo informe que incluye imágenes, libros, objetos, videos y sonidos. No hay un orden lineal que obligue a leerlos. No cuentan una historia concreta, documentan una existencia y el trabajo del

autor como observador participante, como un antropólogo social que utiliza estrategias del arte contemporáneo.

Las obras-página de Alejandro Villalbazo son opuestas al método científico, su metodología no opone un sujeto que conoce a un objeto que es conocido. El autor forma parte de la historia y del mundo, las múltiples imágenes superpuestas en sus obras son instantes plenamente vividos, andados y disfrutados. Son el registro de la influencia del entorno sobre la existencia del autor.



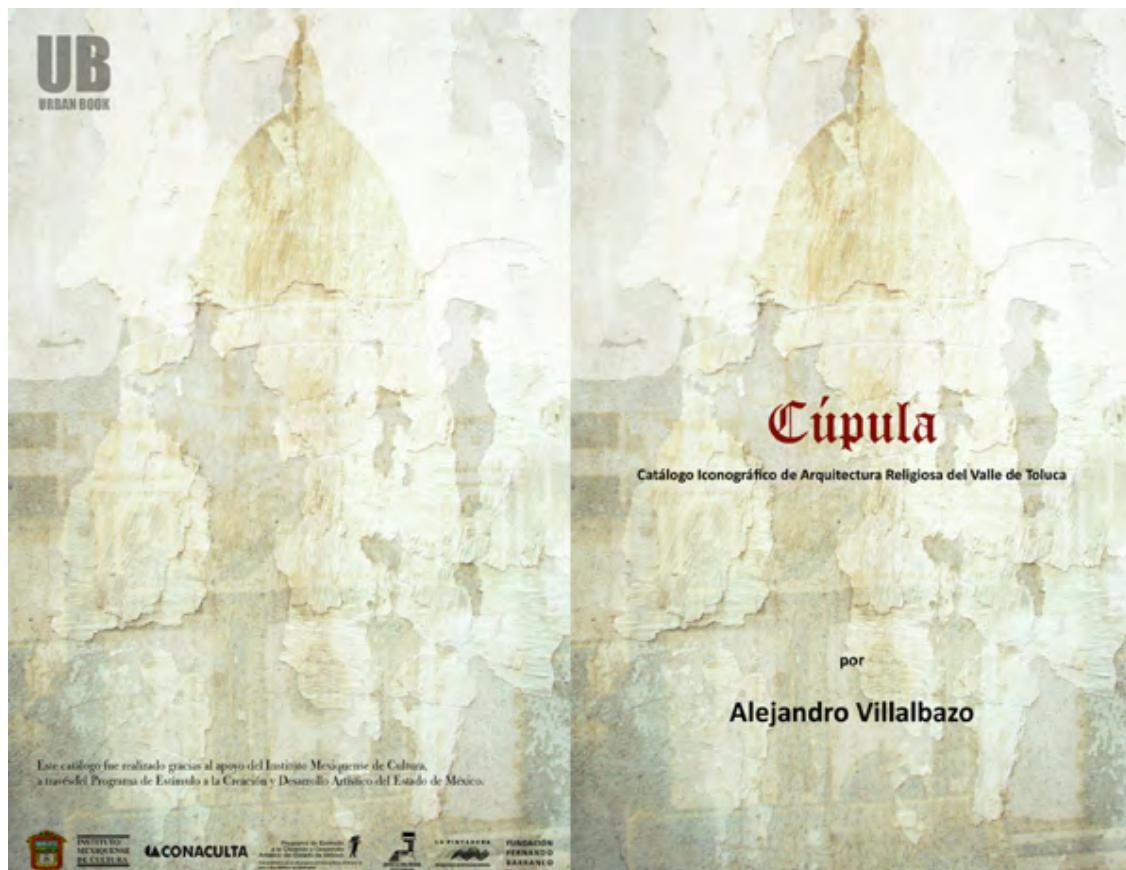
Mail art (Urban Book), Alejandro Villalbazo. Imagen, cortesía del artista.

Algunos libros de Alejandro Villalbazo implican la presencia del espectador participativo, como es el caso de Mail art. Un maletín de madera tiene en su interior un conjunto de celdas con sellos. El espacio reticulado del libro impide la jerarquización, así el espectador encuentra un conjunto de sellos con imágenes que son

fragmentos de la iconografía urbana. Cada persona puede combinarlos lúdicamente sobre hojas de papel, conformando su propia página y escribiendo de manera co-participativa el archivo histórico de la ciudad.

Otros conjuntos de imágenes que conforman los elementos de Urban Book son temáticos,

como Cúpula, Catálogo iconográfico de arquitectura religiosa del valle de Toluca. En esta obra se pueden encontrar relaciones con el trabajo del Ed Ruscha, pionero de la tradición del libro de artista, que documentó 26 estaciones de gasolina en 1963 o Todas las casas de Sunset Street en 1966.



Cúpula, Catálogo iconográfico de arquitectura religiosa del valle de Toluca (Urban Book), Alejandro Villalbazo. Imagen, cortesía del artista.

A diferencia de la obra fría de Ed Ruscha, que documenta objetivamente la arquitectura norteamericana, la mayoría de las composiciones de Villalbazo son metafóricas, saturadas y complejas. Mediante la superposición de fotografías de texturas de muros desgastados y de grafismos obtenidos del arte urbano o street art compone páginas de su proyecto con instantes, algunos pasados, otros presentes y, seguramente, con instantes del porvenir, ya que el transitar por la misma ciudad confronta al caminante con la misma imagen, situación o edificio una y otra vez.

El trabajo de Villabazo ocupa un lugar destacado en la gráfica contemporánea mexicana, sin embargo, también tiene timbres cromáticos y pictóricos que impiden encuadrar su trabajo en una disciplina única. No sólo los grafismos, también los colores ocupan una parte central en su obra. Las transparencias de las fotografías funcionan como las múltiples capas o veladuras de la pintura. En *Urban Book* las capas son capas de tiempo, que se entrelazan una sobre otra para definir las ciudades gráfica y cromáticamente. Las páginas de este proyecto se escriben con las letras y la propia tipografía de las calles.



Urban Book, Alejandro Villalbazo. Imagen, cortesía del artista.



Urban Book, Alejandro Villalbazo. Imagen, cortesía del artista.

No todas las hojas impresas de papel tienen un contenedor que los vincule al paradigma del libro de artista convencional. Las páginas de este proyecto se combinan en la galería, el contenedor es la arquitectura del recinto en donde se exponen. La historia del espacio arquitectónico enmarca las páginas del texto visual. Es un metalibro, método y meta al mismo tiempo, camino y destino.

En analogía a las piezas precursoras del arte instalación y a la tradición de la pintura como objeto, el soporte de la imagen gráfica ya no es el papel sino el muro. El espacio por el que se desplaza el espectador se confunde con el espacio gráfico de Urban Book. Las personas que caminan en el interior de una exposición de Alejandro Villalbazo caminan en el tiempo presente y en los múltiples instantes registrados por el autor. Observar Urban Book obliga a formar parte de él, así como se forma parte de la historia cuando se trata de comprenderla.

El proyecto dio inicio en el año 2000 y continua hasta la fecha documentando un gran número de ciudades de México, considerando las narrativas más desarrolladas en las ciudades de: México, Tijuana, Toluca, Veracruz, Campeche, Oaxaca, Zacatecas y Chihuahua. Fuera de México se ha desarrollado en ciudades de Cuba, Colombia, España, Alemania, Francia, Italia, Japón y Grecia.

En el archivo infinito de la historia universal, Alejandro Villalbazo escribe todos los días un hipertexto enorme, con varios tomos, videos, sonidos y páginas sueltas. Este libro de artista es un work in progress. Urban Book se redacta con el camino del autor por las ciudades del mundo y con el desplazamiento de los espectadores, en cruce permanente por las ciudades en donde se exhibe.



Libro intervención (Urban Book), Toluca, Alejandro Villalbazo. Imagen, cortesía del artista.

Conclusiones

Urban Book es un libro que se hace y se lee con el desplazamiento del autor y del espectador. Se relaciona con el espectador participante de la antropología y la sociología, sin embargo, va más allá porque derrumba la barrera entre observador y observado. A través de un libro de artista, el autor y el público se miran mutuamente, al mismo tiempo que se conocen en la diferencia.

El espacio gráfico se desborda y se transforma en un espacio inmersivo antropológico. La página de papel cambia su soporte, la página es ahora el espacio arquitectónico de la galería. La ciudad de

Toluca, entre muchas otras, es motivo y soporte simultáneo. El libro inacabado de la historia universal se escribe desde la periferia de Latinoamérica y desde las artes visuales.

“Caminar hacia”... es método. La narrativa del desplazamiento es la estrategia artística que se centra en el andar más que en el punto de llegada. Alejandro Villalbazo fusiona la estética del desplazamiento con la antropología visual. Esta es la metodología con la que amplía la noción de libro de artista y explora la frontera que divide el arte y la vida.

Notas

1. Tomado de una conversación hecha con Alejandro Villalbazo a través de Messenger el mes de julio de 2016.

Referencias

- Barthes, R. (1987). De la obra al texto. En R. Barthes, *El susurro del lenguaje* (págs. 65-82). Barcelona: Paidós.
- Bishop, C. (2016). *Infiernos Artificiales*. Ciudad de México: Taller de ediciones económicas.
- Blanco, M. (2003). El espíritu del árbol xilográfico. En M. Á. Blanco , & J. Hendrix, *Botánica* (pág. 19). Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Careri, F. (2009). *Walkscapes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carrión, U. (2003). El arte nuevo de hacer libros. En M. Hellion, *Libros de artista*. Vol. I (págs. 310-323). Ciudad de México: Turner.
- Eco, H. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta.
- Foucault, M. (enero-marzo de 2008). Topologías (dos conferencias radiofónicas). *Fractal*, XIII, 39-62. Recuperado el 20 de julio de 2016, de *Fractal*: <http://mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>
- Gadamer, H.-G. (1997). *Verdad y Método* I. Salamanca: Sígueme.
- Heidegger, M. (1997). *El ser y el tiempo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Huizinga, J. (2007). *Homo ludens*. Buenos aires: Alianza.
- Internacional Situacionista. (1999). *Internacional Siuacionista*. Textos completos en castellano de la revista *Internationale situationniste* (1958-1969) Vol 1. Madrid: Literatura gris.

Ediciones pa que te rí as, otro ejemplo de arte ridículo.

Editions pa que te rí as, another example of ridiculous art.

Consuelo Vallejo Delgado

Profesora Departamento de Pintura.
Universidad de Granada, España.
cvallejo@ugr.es
<http://orcid.org/0000-0002-1883-5693>

Recibido 28/10/2016
Aceptado 07/01/2017

Revisado 05/12/2017
Publicado 01/07/2017

Resumen

El tema principal de la investigación es el humor en el arte. Estudiamos un ejemplo de edición de arte contemporánea que hemos realizado. Con el título “Pa que te rí as”, se presenta un juego de palabras en referencia al error, la ironía y la verdad y su doble. El texto trata estos temas de forma teórica y los relaciona con la obra: un botiquín de medicinas. Los nombres de los medicamentos están cambiados por otras palabras muy similares, que invitan a la reflexión.

Abstract

The main topic of research is humor in art. We study an example of contemporary art edition we have done. The title “Pa que te rí as” (meaning pun: “to make you laugh”), talks about laughter, mistake, and truth and its double. The text talks these topics in theory, and practical, through the artist work: a first aid kit medicine. The names of medications are changed for similar words, which invites us to think.

Para citar este artículo

Vallejo Delgado, C. (2017). *Ediciones pa que te rí as, otro ejemplo de arte ridículo*. *Tercio Creciente* 13, págs. 83-96. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.5>

Palabras clave / Keywords

Arte, humor, ridículo, verdad, error, parafasia.

Art, humor, ridiculous, truth, medicines, mistake, parafasia

Para citar este artículo

Vallejo Delgado, C. (2017). Ediciones pa que te rí as, otro ejemplo de arte ridículo. Tercio Creciente 13, págs. 83-96. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.5>

1.- Ediciones pa que te rías, otro ejemplo de arte ridículo.

“Ahora puedo decir que el arte es una tontería”
Arthur Rimbaud

“Una vez que el arte dejó de ser mágico, una vez que conquistó y perdió el territorio de lo sagrado sucumbiendo a la seducción de lo laico, una vez que rechazó lo retiniano provocando el divorcio de la mimesis; una vez que hubo recorrido un camino poblado con bisontes, dioses, atletas, héroes, arcángeles, retratos de burgueses, bodegones y paisajes... Fue entonces; el arte se burló del arte” (Vallejo, 2002)

Con estas palabras comenzábamos hace más de una década un texto para el IX Congreso Internacional sobre el Discurso Artístico “El humor en todas las épocas y culturas”, celebrado en la Universidad de Oviedo. El texto hablaba de cómo el sentido del arte se adscribe al sinsentido, hablaba de Dadá y el Surrealismo, del paso de la emoción romántica al nihilismo, de Freud, Kafka, Camus,..., de la “Mierda de artista” de Manzoni, y del sacrilegio duchampiano del ready made; su cheque –falso– “Tzanck”, o la burla de la Gioconda con bigote. El texto concluía:

“Burlarse de La Gioconda era el pasaporte hacia la nueva identidad de un arte que rechazaba su procedencia áulica y divina, rompiendo con la imagen que encarnaba el ideal artístico, destronándole para humanizarlo. Y quizás Duchamp lo consiguió, porque lo

cierto es que, con “L.H.O.O.Q”, siglas que leídas fonéticamente significan algo parecido a “ella tiene el culo caliente”, la sonrisa enigmática de La Gioconda, expuesta al ridículo, se hizo vulnerable. Tal vez como la del propio espectador” (Vallejo, 2002).

El interés de la investigación giraba en torno al humor, la ironía, la desacralización del arte, y la impostura. Pasado todo este tiempo, este interés se mantiene. Antes bien, son muchos los estímulos, intelectuales y personales, hasta biográficos, que lo siguen haciendo atractivo; o quizás más aún: necesario. Necesario no sólo a nivel teórico, sino en la práctica artística, como un juego, como una broma de adolescentes, una simple payasada; en definitiva, una tontería –pero ¿una tontería muy seria?–. Recomendamos La risa, de Henri Bergson (1973, 1^a ed. 1940).

Así nace PA QUE TE RÍ AS cvallejo, una serie de obras que juegan con la palabra y el error, con la verdad y la mentira, al más puro estilo Dadá, rizando el bucle que va de la risa al esperpento, de lo cómico al drama, como en los tiempos remotos del teatro griego, donde los actores iban provistos de máscaras dobles y contrarias que aparecían sucesivamente al voltear la cabeza. Curiosamente, estos sentimientos contrarios duplicados y simultáneos de las máscaras bifaciales (alegría-

tristeza, bueno-malo, día-noche), no son exclusivos de Grecia, sino que aparecen en prácticamente todas las culturas. Tristes seres contentos, o contentos seres tristes.

Sin embargo, la lógica demuestra que una cosa no puede darse a la vez que su contraria. Tal vez por eso, la verdad, sentenciada por Hegel, ha muerto, y ya sólo podemos vivir en el absurdo. Sí, “se trata de respirar con él”, le confiesa Duchamp a Pierre Cabanne (1984). Convertidos en payasos, cansados de tanta trascendencia, nos queda sólo reconocernos en el disfraz, la carcajada, el gesto divertido que vuelve ligero cada acto, cada pensamiento, cada minuto. Nada nuevo. Busquen en la historia y la antropología. Qué bien lo cuenta Donald Kuspit (2003:226):

“Tratar al inhumano mundo ridiculizándolo es hacerlo emocionalmente tolerable. El yo se sostiene por su sentido cómico de las cosas. De hecho, el payaso es un superviviente ingenioso, como el héroe trágico un suicida sin ingenio. El yo que percibe la vida como cómica, incluso hasta el extremo de la farsa perversa, no está traumatizado por el mundo. La comedia es una manera de rodar con las sacudidas del mundo más que de afrontarlas de cara. Los héroes trágicos son brillantes y engreídos, pero predestinados a la perdición y profundamente malogrados, como sugieren sus prematuras muertes. (...) Los antihéroes cómicos saben que nadie es importante para el mundo, y por eso ellos no morirán por él ni se creen nadie, apartándose de todo daño.”



Fig. 1. “Despinación profesional”. Serie: *Bad-room*.

2.- Engaños ópticos y otros trucos. Artificios técnicos e intelectuales.

El arte es un artificio, siempre lo ha sido. Se requiere técnica e ingenio para producir un cierto engaño en el espectador. Aunque otras veces, no se necesita tanto, ya que el espectador, predispuesto, ve lo que espera ver (Marina,

1998), actuando de forma no consciente como cómplice del artista. Sobre el tema, nos remitimos a “El ojo inocente” (1981) de Mark Tansey: una obra pictórica en la que unos personajes le muestran a una vaca una pintura de una vaca. También, a la fábula de Zeuxis y Parrasio, contada por Plinio en el I a. C; aquella en la que las uvas pintadas por Zeuxis le parecen reales al pájaro, y la cortina representada por Parrasio consigue engañar al espectador. Literatura y obras con el tema del engaño en el arte, y sus “simulacros de verdad” (Rivas, 2012) hay mucha, muchísima. También sobre “Lo real y su doble” (Rosset, 1993).

En ciertas épocas históricas el aprendizaje de los trucos del arte para provocar un simulacro ha supuesto un largo camino para el artista, que se iniciaba en los talleres hasta conseguir la suficiente maestría. En el arte actual sucede lo mismo; pensemos, como ejemplo, en complicadas obras de arte y tecnología, que requieren un dominio de lenguajes que no están al alcance de cualquiera. Del lado contrario, también podemos ver casos, algunos ya históricos, de auténtica pereza artística, en los que el autor se ahorra todos los esfuerzos procedimentales y técnicos, incluso aquellas en las que directamente se copia, ¡se copia!. Ejemplos buenos y malos los hay de los dos casos descritos. Dice Pere Sousa (2015:10-11) sobre la autoría de la obra y el plagio:

“Hasta no hace muchos años los pintores copiaban a los maestros que a su vez copiaron a los maestros anteriores, la innovación consistía en una sutil diferencia entre el trabajo de un artista y la generación anterior.

(...) es cierto que hay que saber seleccionar lo que quieras plagiar, por ejemplo, he plagiado parte de este artículo sobre el plagio y como no soy purista no lo he plagiado directamente incluso he puesto algún trozo de texto entre comillas, cada plagio es diferente, el plagio es un proceso creativo.”

“Parafasias sin remedio” de las “pa que te rí as cvallejo”, presenta un artificio sencillo, tanto a nivel de ingenio como procedimental; pura vaguería artística. La obra copia, repite, plaga, se apropiá de diseños de cajas y etiquetas de medicinas que conocemos y se comercializan en cualquier farmacia, falseándolas, trucándolas. Pero además, se invita a que cada cual las copie y pueda fabricarse su propia obra, si exclusividad. Como telón de fondo, el reclamo de un arte menos elitista. En la imagen de la portada del álbum imprimible y recortable (Fig. 2), se lee:

“¡No dejes escapar esta oportunidad! ¡A qué esperas para adquirirlo!

Make yourself: Con este álbum imprimible y recortable, apto para todos los públicos, usted podrá fabricarse, de forma sencilla y barata, un kit completo de parafasias sin remedio como el de la fotografía.

Contiene cajas plegables y etiquetas adhesivas que le serán muy útiles para dar solución a esos problemas comunes que no sabe cómo resolver.

Gratis. Patentado y distribuido por Pa que te rí as cvallejo.



Fig. 2. Imagen de la portada del álbum imprimible de "Parafasias sin remedios". Versión impresa y archivo en formato pdf para reproducir en impresora doméstica.

3.- Error; horror.

Equivocarse siempre es un mal síntoma. Dice Ignacio Llamas Labella (1999:87), acerca del error:

“Horror auténtico el error. Horror humano. Enfermedad grave y gratuita la trascendencia, el humano síndrome de fragmentación e indigestión holística por ilusa y abusiva ingestión psíquica de trascendencia.”

El error es un fallo que cometemos cuando decimos o hacemos algo equivocado. Cuenta el dicho que equivocarse es de humanos (y rectificar de sabios); pero lo cierto es que a nadie le gusta (ni lo uno ni lo otro). Cuando se yerra siempre se aduce a la torpeza de la mente o el hacer, y en pocas ocasiones a la voluntad. Erramos sin querer. Siempre.

En el ámbito de la neurología se habla de varios trastornos que producen errores en el lenguaje. Éstos suceden cuando una parte del cerebro está afectada. Existen dos tipos de afasias principales, conocidas en el ámbito de la neurociencia, y recogidas también por Howard Gardner en la cuarta parte de su famosa obra Arte, mente y cerebro, titulada “El deterioro de la mente” (Gardner, 2011). Se trata de la afasia de Broca y la de Wernicke, que provocan estrepitosos efectos en quienes lo padecen, incluso la pérdida absoluta de la capacidad lingüística. Además de éstos, en el campo de la neurología se describen diferentes tipos de Parafasias, trastorno del lenguaje que consiste en hablar sustituyendo fonemas y palabras por otras incorrectas. Desde un punto de vista clínico pueden considerarse como síntoma de una patología mayor. Sin embargo, estos equívocos suelen darse a diario en personas

consideradas sanas, muchas veces provocados por un cierto cansancio mental, estrés, etc. que produce el cambio de unas palabras por otras. Se pronuncian, así, palabras involuntarias resultado de pequeños errores cometidos a nivel del significante (una t por una p, o una s por una b, cambios de fonemas, etc.), dando lugar a un nuevo significado, casi siempre a la vez ingenioso y ridículo. En otras ocasiones, estos errores suceden por aparente azar, como cuando tecleamos un ordenador y sale una palabra equivocada, o cuando el corrector ortográfico del whatsapp provoca que envíemos un disparate: “artistazo/artista zoo”.

A lo largo de la historia del arte, el error ha tenido resultados muy fecundos. También en la ciencia. Hoy se acepta que el conocimiento humano funciona con un tandem que aúna lo racional y lo irracional (aunque aún siga sin valorarse lo suficiente en nuestros sistemas educativos). La superación del positivismo cognitivo supuso aceptar esos orígenes oscuros del conocimiento y la imaginación, como promulgara Bronowsky (1993); el papel del inconsciente para generar conocimiento. El error, a veces sólo aparentemente error, sería la base del pensamiento creativo, como lo demuestran metodologías actuales de divergencia-convergencia, analogía, etc.



Fig. 3. Imagen interior del botiquín donde pueden leerse los tipos de parafasias más comunes.

En toda obra de arte hay un mecanismo de sustitución; por ejemplo una pincelada que funciona como rabito de la manzana, un adjetivo que nos evoca una sensación. Se trata de un juego de analogías, en las que el ojo o la mente es capaz de generar un mensaje (en el caso del emisor) o interpretarlo (en el del receptor). El tema de la analogía como método cognitivo ha sido de interés en Foucault, Eco, Barthes, etc., pero ya estaba en la filosofía tomista, o en la explicación del mito. En el caso de la sustitución a nivel de lenguaje, sirva como ejemplo este fragmento de Rayuela, de Julio Cortázar (1993: 395. Citado en Vallejo, 2001) donde la mayoría de palabras, inventadas, no impide que comprendamos el significado, antes bien, lo amplían:

“Y sin embargo, era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consistiendo en que el aproximara lentamente sus orfelinios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcente de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa.”





Fig. 5. Etiquetas para intervenir envases y hacer medicamientos.

4.- Un ejemplo de arte ridículo.

“El arte no es para tanto”, reclama una pieza de la instalación “Fahrenheit” de Luís Costillo (2011). Detrás de la frase, quizás toda una declaración acerca de la falsedad del arte en la sociedad actual. Algunos dicen que fue en el Renacimiento cuando se separó para siempre de la vida y se hizo mercancía. Entonces, el arte comenzó a ser decoro de burgueses, más tarde fue argumento recurrente para la filosofía y la estética, y luego, como sucede hoy tan a menudo, herramienta de lucimiento y postín, promesa de fama y gloria; un arte para “dar el pelotazo”. “Vanity, vanity” nos dice el último Rembrandt, abandonado y en la miseria, en el último fotograma de la película homónima (Korda, 1936).

El arte actual, o no ya tan actual, o no sólo el actual, se da cuenta de todo esto, e inaugura “un arte que quiere acabar con el arte, un antiarte que escapa a la reclusión para buscar una conexión con la vida” (Rivas, 2012: 96). Dadá lo supo a tiempo. Aunque quizás este arte, que no quiere ser arte sino verdad, no llegó a perderse nunca. Hay ejemplos que andan extraviados; desacordes estilísticos o conceptuales con la moda del momento.

Hoy parece que el arte, los artistas, perdidos en la propia definición estética y conceptual, ya no saben qué pensar, qué hacer. Así que, aparentemente (o no tan aparentemente) mienten –mentimos- de mil maneras; con lenguajes, materiales, y discursos diferentes. Hemos hablado otras veces de la “indistinción morfológica del arte y la falta de exclusividad de la experiencia estética”. La impostura está servida. Pero, además, tan de mentira o de verdad, tan ridículo a veces, es hacer una obra posmoderna hecha de mentirijilla o para estar al día, como aferrarse a obras románticas y trascendentes con las que acostumbramos

a expresarnos. La vergüenza de nuestro yo expuesto es idéntica, o por lo menos, una siente el mismo pudor (acepten la intromisión subjetiva y emocional en un texto científico).

Estos argumentos sirven de leit motiv de la obra “medicamientos” de las “pa que te rí as cvallejo”: hacer un disparate, una obra ridícula, un plagio a medias, una tontería con poco ingenio. Leo hoy mismo en un periódico el pequeño texto de Fernando Castro Flórez (ABC, 24-10-2016), titulado “El arte de la mentirijilla consparanoica”, donde dice: “La estrategia irónica está sobadísima y, a pesar de ello, surgen algunas obras capaces de desconcertarnos como “Operación Palace”, de Jordi Evole, que funciona como uno de los mejores documentos (sintomatológicos) de la época consparanoica.”

En el caso de las “pa que te rí as”, el funcionamiento es más débil, se reconoce “sobado”, pero eficaz. Ciertamente, este botiquín tiene otros porqué; algunos tan privados que no merecería la pena exponerlos (algo de terapia hay), otros tan poco conscientes que se nos escapan, y algunos más, inconsistentes y absurdos. Otra obra innecesaria.

5.- Conclusiones. “Para qué el arte”

Nos apropiamos aquí del título del libro de Marián López Fdz. Cao (2015): “Para qué el arte”, bien hilado y muy recomendable, fiel al mensaje que propone, y perfectamente sintetizado en el subtítulo “Reflexiones en torno al arte y su educación en tiempos de crisis”. Y reflexiono:

¿Quién puede creer-querer ya un Arte (con mayúsculas) exclusivo, siempre nuevo y atento servidor del mercado? ¿Quién puede querer ya un arte que se mide siempre por el éxito? –Qué incómodo, qué esclavitud, qué cansancio-.

Aquellos que renunciaron (renunciamos) a estar al último grito en arte –perdón, quiero decir en Arte-, sin perder el curso natural de un proceso histórico de evolución cognitiva, tienen la ventaja de la libertad. La creatividad puede ser cualquier cosa, también ella y su contraria.

Puede que todavía quede la posibilidad de un arte que se haga para vivir, para ir tirando día a día, “para salvar al mundo” -nos atrevimos a decir una vez. ¡Qué exageración!; o no.

Las obras de este arte, de este arte inútil (aprovecho para recomendar La utilidad de lo inútil de Ordine), acabarán en bolsas de basura cuando nos vayamos para siempre; un día después, un mes, o como mucho algunos años más tarde. Desaparecen. Pero queremos creer que son las que, sin embargo, permanecerán, invisibles y eternas, en la enseñanza de los otros; guardadas en esos trasteros que no son los de los museos y las galerías (necesarios también), sino los del alma. Puede que haya un arte que sólo -¿sólo?- ayuda a vivir. No lo olviden.

FICHA TÉCNICA DE LA OBRA:



Serie: BAD-ROOM

Obra: Parafasias sin remedios

Materiales: diversos envases de medicinas intervenidos con etiquetas y cajas fabricadas a modo de packaging en botiquín metálico.

Medidas: 21 x 29 x 8 cms

Fabricado y distribuido por: Pa que te rí as e vallejo

DESCRIPCIÓN: “Parafasias sin remedios” hace referencia a la necesidad de sanar los recuerdos, las huellas que quedan en la memoria, las palabras como códigos de los roles impuestos. La Parafasia es un trastorno mental que cambia unas palabras por otras. En esta obra las palabras cambiadas juegan con el error, con la percepción débil, con la impostura. El espectador las descubre, encontrando en ellas la contradicción de su propia sonrisa.

CONTIENE: “Aguantes desechables” “Sinablar. Solución hipertónica estéril 100% mal”, “Miotravida. Oprimidos”, “Algollarón absorbemente” “Gritar forte” “Siponfin cortacorre pomada protectora picaduras e irritaciones”, “Antidiótico” “Ituponfreno 600 km/h”, “Digamén heatiminado”, “Tristómetro” “Pinzas de despinación profesional”, etc.

Referencias

Alonso, Jesús (Reportaje) Todos los libros y Fahrenheit de Luís Costillo. Programa documental “La aventura del saber” TVE2,

Recuperado en:<https://www.youtube.com/watch?v=SAF3aakJTEM>

Bergson, Henri (1973) La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico. Madrid: Espasa Calpe.

Bronowski, Jacob (1993) Los orígenes del conocimiento y la imaginación. Barcelona: Editorial Gedisa.

Cabanne, Pierre (1984) Conversaciones con Marcel Duchamp. Barcelona: Anagrama.

Gardner Howard (2011) Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad. Barcelona: Paidós.

Castro Flórez, Fernando (24 de octubre 2016) “El arte de la mentirijilla consparanoica”, ABC. Recuperado en:[www. abc. es](http://www.abc.es)

Korda, Alexander (Director) (1936). Rembrandt. (Película cinematográfica). Reino Unido: Metro Goldwyn Mayer.

Kluger Jeffrey (2009). Simplejidad. Por qué las cosas simples acaban siendo complejas y cómo las cosas complejas pueden ser simples. Barcelona: Ariel.

Kuspit, Donald (2003) Signos de psique en el arte moderno y posmoderno. Madrid: Akal.

López Fdz. Cao, Marián (2015) Para qué el arte. Reflexiones en torno al arte y su educación en tiempos de crisis. Madrid: Fundamentos.

Llamas Labella, Ignacio (1999) Ser y no ser. Teoría de la idoneidad del conocimiento. Granada: Asociación Cultural EDS/ TAT.

Marina, José Antonio (1998). Teoría de la inteligencia creadora. Barcelona: Anagrama.

Ordine, Nuccio (2013) La utilidad de lo inútil. Barcelona: Manifiesto Acantilado.

Rivas, Eugenio (2012) Simulacros de verdad. Absurdo e ironía en el arte y el pensamiento de la posmodernidad. Granada: Tesis Doctoral Universidad de Granada.

Rosset, Clement (1993) Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión. Barcelona: Tusquets.

*Sousa, Pere (2015) “El autor el autor...”. En Antón, José Emilio; Sanz Montero: Ángel. *El libro de los libros de artista*. Sestao, Bilbao: Editorial La Única Puerta a la Izquierda. 10-12.*

*Vallejo Delgado, Consuelo (2001) *Arte y Ciencia. Analogía y anacronismo desde el pensamiento actual*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada.*

*Vallejo Delgado, Consuelo (2002). “L. H. O. O. Q. El arte que se burló del arte”. En Caramé Lage, J. L; et. al (edit.) *IX Congreso Internacional sobre el Discurso Artístico “El humor en todas las épocas y culturas”*. Oviedo: Universidad de Oviedo.*

Libros de artista en la colección de la Universitat Politècnica de València.

Art books in the collection of the Universitat Politècnica de València.

Antonio Alcaraz Mira

Profesor Titular, Facultad de BBAA
Universitat Politècnica de València,
España.

aalcaram@dib.upv.es

Recibido 30/11/2016

Aceptado 07/01/2017

Revisado 05/01/2017

Publicado 01/07/2017

Resumen

Los principales museos y centros de arte contemporáneo han completado sus colecciones de arte con documentación y publicaciones de artista, no sólo debido a la relevancia que este material posee de cara a ofrecer una lectura completa del arte contemporáneo, sino también porque se trata de obras muy importantes en el conjunto de la producción artística de autores internacionalmente reconocidos, como Ruscha, Dieter Roth, Boltanski, Hans-Peter Feldmann, Joan Brossa, Antoni Muntadas, Isidoro Valcárcel Medina o Francesc Torres.

Abstract

The main museums and contemporary art centers have completed their collections of art with documentation and artist publications, not only because of the relevance that this material possesses in order to offer a complete reading of contemporary art, but also because we are talking about very important work in the artistic production of internationally recognized authors, such as Ruscha, Dieter Roth, Boltanski, Hans-Peter Feldmann, Joan Brossa, Antoni Muntadas, Isidoro Valcárcel Medina and Francesc Torres.

Para citar este artículo

Alcaraz Mira. A, (2017). Libros de artista en la colección de la Universidad Politécnica de Valencia. *Tercio Creciente* 13, págs. 97-108. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.6>

El Ensayo pretende ofrecer información sobre los contenidos de la colección singular, incluida en el Fondo de Arte de una Universidad pública, utilizando como referencias las diferentes secciones de la exposición que se realizó en 2016 en la sala de exposiciones del edificio de Rectorado UPV, bajo el título Salt de Pàgina.

The Essay aims to provide information on the contents of the singular collection, included in the Art Fund of a state University, using as reference the different sections of the exhibition that was held in 2016 in the exhibition hall of the Rectorado UPV building, under The title Salt de Pàgina.

Palabras clave / Keywords

Libro de artista, Arte contemporáneo, Publicaciones especiales, Revistas experimentales, Libro ilustrado, Poesía visual.

Artist book, Contemporary art, Special publications, Experimental magazines, Illustrated book, Visual poetry.

Para citar este artículo

Alcaraz Mira. A. (2017). Libros de artista en la colección de la Universidad Politécnica de Valencia. Tercio Creciente 13, págs. 97-108. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.6>

1. Introducción

Los principales museos y centros de arte contemporáneo han completado sus colecciones de arte con documentación y publicaciones de artista, no sólo debido a la relevancia que este material posee de cara a ofrecer una lectura completa del arte contemporáneo, sino también porque se trata de obras muy importantes en el conjunto de la producción artística de autores internacionalmente reconocidos, como Ruscha, Dieter Roth, Boltanski, Hans-Peter Feldmann, Joan Brossa, Antoni Muntadas, Isidoro Valcárcel Medina o Francesc Torres.

La Colección Libro de Artista de la Universitat Politècnica de València está ubicada en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes y, en la actualidad, cuenta con más de 1000 ejemplares. Parte del periodo de los años 1960 y atiende tanto al libro de artista como a publicaciones especiales, revistas experimentales, libro ilustrado, poesía visual o cualquier obra realizada por artistas en formato libro.

Se han presentado diferentes exposiciones monográficas que muestran esta colección, la última de ellas tuvo lugar entre los meses de enero y marzo de 2016 en la Sala de Exposiciones de la Universitat Politècnica de València, edificio de Rectorado, bajo el título **Salt de Pàgina**¹. La muestra, comisariada por

el profesor Antonio Alcaraz, se organizaba entorno a seis recorridos o secciones que intentan presentar algunas de las obras más representativas de esta colección pública perteneciente al Fondo de Arte de la UPV:

2. Los artistas y el libro a partir de los años 1960. Punto de partida en la colección UPV

En las primeras décadas del siglo XX -identificadas con el período de las vanguardias- todos los movimientos artísticos trabajaron con la intención de distanciarse del academicismo buscando nuevos medios de expresión y descubriendo en el libro un vehículo ideal para desarrollar sus objetivos. El libro fue transformando la función que ejercía como contenedor de palabras, de ideas y de comunicación, mientras los artistas paulatinamente iban introduciendo otros lenguajes vinculados a las artes plásticas.

La innovación en la arquitectura del libro y la utilización de materiales hasta el momento no relacionados con la edición provocan en el espectador una nueva experiencia que, en ocasiones, puede dejar en segundo plano el contenido del texto, al que llegan a hacer prescindible.

1.-El título Salt de Pàgina (Salto de Página) será cambiado por otro, en caso de itinerar esta exposición, debido a que fue utilizado con anterioridad por el Banco de Sabadell para presentar su colección de libros de artista en exposiciones itinerantes realizadas por diversas ciudades españolas.

En los movimientos de las vanguardias, el libro desempeñará un papel fundamental para entender y utilizar la escritura, convirtiéndose en soporte de experimentación. Futuristas, dadaístas, constructivistas y surrealistas utilizaron el libro como espacio creativo y encontraron en este medio un sistema económico y de fácil acceso para la difusión de sus obras.

El catálogo, en edición de lujo, de la exposición de Marcel Duchamp, en la Galería Ronny Van de Velde es un buen ejemplo. La publicación recrea sus museos portátiles en la conocida caja de ajedrez e incluye textos de André Breton, una cinta de audio, fotografías y cartas de Duchamp, junto a otros objetos.

Estas características se acentúan a partir de los años 1960 en los que la aparición del movimiento Fluxus utiliza el libro como una forma de expresión con la que documentar sus encuentros, performances o propuestas plásticas, transformando así el concepto de obra original y produciendo multitud de objetos, periódicos, revistas, libros, etc. En estas publicaciones será habitual la participación de varios artistas en la creación de una misma obra, como es el caso de *An Anthology*, de 1963. La filosofía Fluxus continuó en manos de artistas como John Cage, Nam June Paik, Dieter Roth, Joseph Beuys, Robert Filliou, Dick Higgins, etc.

3. Libro ilustrado. El texto como punto de partida obligado para el desarrollo del libro

Si la relación entre texto e imagen aparece con la propia creación del libro o de los primeros documentos gráficos, el libro ilustrado entendido como una colaboración entre un artista y un escritor, en la que la parte gráfica adquiere cierto protagonismo en la

publicación, la encontramos ya en la segunda mitad del siglo XIX en Francia, con la aparición del denominado *livre d'artiste*.

Los libros ilustrados fueron objeto de colección, hecho que provocó que numerosos artistas de prestigio internacional -como Braque, Chagall, Picasso, Rouault, Bonnard, Mallarmé o Manet- se interesaran por participar en las publicaciones, añadiendo a éstas un valor más amplio que el propio contenido que ilustraban. En estos años de transición entre el siglo XIX y el XX destacan las ediciones de Ambroise Vollard, Albert Skira, Daniel-Henry Kahnweiler y, posteriormente, Tériade y Maeght, más en sintonía con el concepto desarrollado por las vanguardias frente al clásico de editores y bibliófilos.

En esta exposición se han seleccionado algunos libros ilustrados con obra gráfica original, numerados y firmados por autores como Carlos Pazos y Ramón de España, Francesc Torres con *Frágil es la llama*, Miguel Ángel Ríos y Sebastià Miralles, Manuel Rey Fueyo y Juan Manuel Bonet o José Pedro Croft, ilustrando el texto *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes.

4. Sólo imagen. Fotolibro contemporáneo. Algunos artistas del panorama internacional

Aunque el libro de artista contemporáneo y el fotolibro se desarrollan en la segunda mitad del siglo XX, es evidente que este tipo de prácticas deriva de la situación de rebeldía, inconformismo y cuestionamiento de los valores establecidos en el mundo del arte que plantearon los movimientos de las vanguardias.

Entre los artistas presentes en la colección

de la UPV destacan el americano Edward Ruscha y su mítico libro *Every Building on the Sunset Strip*, editado en 1966. Junto a este autor también cabe mencionar nombres como los de Hans-Peter Feldmann, Richard Hamilton, Bernd y Hilla Becher, Felipe Ehrenberg, Christian Boltanski, Matt Mullican o Peter Piller.

La facilidad de acceso a las nuevas tecnologías, así como la posibilidad de realizar ediciones cortas y económicas, han contribuido al impulso que la edición del libro de artista o las publicaciones especiales han tenido entre las nuevas generaciones. En España destaca la obra de José Emilio Antón, centrada en los libros desde la década de 1970 y que en *EdoI*, trabajo realizado en 1985, explora las posibilidades abiertas por la electrografía con una serie de collages fotocopiados y coloreados manualmente.

5. La experimentación poética. Poesía visual y poesía experimental

Según Clemente Padín, Mallarmé en su libro *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* inaugura el papel primordial del espacio y lo visual en la poesía de los nuevos tiempos, mediante la integración de lo visual y lo verbal en el poema (y, eventualmente, de lo fónico, si éste fuera leído).

En lo concerniente a poesía visual y poesía experimental, contamos autores considerados pioneros a nivel internacional. Es el caso de Robert Filliou y su libro *La cedille qui sourit* de 1969, de Edgardo Antonio Vigo con la obra *Poemas matemáticos barrocos* de 1967, y de Guillermo Deisler, Clemente Padín, Joan Brossa, Bartolomé Ferrando o Antonio Gómez. Asimismo, nuestra colección posee publicaciones colectivas como *Texto Poético*, *Vox, Uni/vers, Biopsia*, etc.

6. Sólo texto... de artista. Escritos y documentos como una forma paralela de expresión artística

Desde la década de 1960 se extiende por Europa y Estados Unidos la idea de libro como medio artístico y la de libro con función documental, generalizándose la producción de pequeños formatos impresos con medios de reproducción masiva, hecho que fue promovido por artistas vinculados al minimalismo y al arte conceptual. Las nociones de reproductibilidad se intensifican tratando el libro de artista como un producto de masas e intentando desmaterializar el arte de modo que, en muchas instalaciones efímeras, es la publicación el único archivo o documento que permite registrar el proyecto o completar la información de la obra. Algunos de estos artistas utilizarán el lenguaje como la máxima abstracción del arte. Sus escritos y manifiestos serán considerados, en la actualidad, una forma paralela de expresión artística. Entre estos autores destacan Daniel Spoerri con *An anecdoted-topography of chance* de 1966 y *Dokumente* de 1971, Ben Porter, Antoni Muntadas, con su obra *Documentos. Actividades II-III* de 1976, Leopoldo Mª Panero o Isidoro Valcárcel Medina.

7. Colecciones experimentales. Explorando los límites del diseño editorial

En las últimas décadas se ha producido en el mundo editorial una renovación en el ámbito de la experimentación gráfica, concretamente en las ediciones relacionadas con productos de arte. Esto ha posibilitado que surjan editoriales que, compartiendo el impulso por crear proyectos experimentales

en formato libro, se alejan de los libros convencionales y de las políticas culturales institucionales, proponiendo publicaciones donde los contenidos formales y conceptuales no se hayan condicionados por la demanda del mercado.

En general, suelen ser proyectos editoriales dirigidos por diseñadores, artistas, escritores o teóricos del arte, con nuevos conceptos y fórmulas de edición, que dan lugar a formatos estéticos y textuales muy relacionados con el libro de artista. En este apartado presentamos tres colecciones: Alias, Pusilánime y Lubok.

Alias (Méjico), proyecto del artista Damián Ortega y la editora Sara Schulz, está compuesto por una selección de referencias en su mayoría internacionales, que no habían sido traducidas al español, como Entre el mueble y el inmueble (entre una roca y un lugar sólido) de Jimmie Durham, o ediciones descatalogadas como Para los pájaros de John Cage. Estos libros abarcan desde entrevistas a artistas, textos de éstos sobre su trabajo, ensayos de crítica de arte y catálogos de exposiciones, hasta poesía, cómic y narrativa de artistas. Se trata de un material realizado con un criterio arriesgado que intenta ser adaptado al diseño de colección marcado por Alias.

Pusilánime (Valencia) es un proyecto editorial dirigido por Marta Pina. La iniciativa, autogestionada, mantiene un formato de colección en el que cada artista

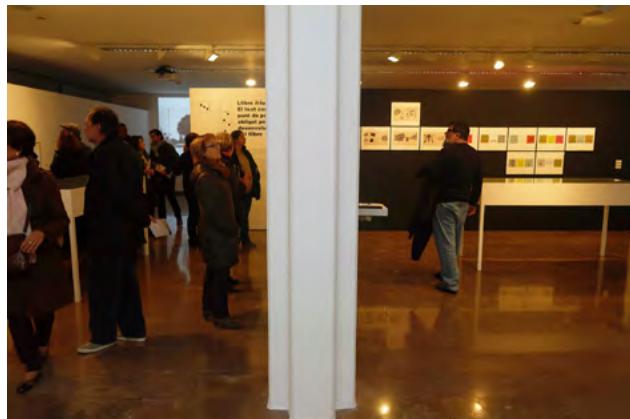
realiza su propuesta con total libertad de contenido y técnica. En la actualidad la colección se compone de 11 números con una edición de 100 ejemplares que realiza el taller Industrias Lentas, enfocado a la recuperación y experimentación de las distintas técnicas gráficas. Pusilánime toma como referencia los viejos souvenirs turísticos que ofrecían postales de lugares pintorescos. Esas vistas, reunidas en cuadernillos, podían arrancarse para ser enviadas por correo, aunque también podían colecciónarse juntas, como un recuerdo de viaje. Esta colección permite mostrar pequeños proyectos gráficos difíciles de publicar en otros medios.

Lubok (Leipzig) se originó en 2007 a partir del encuentro del artista Christoph Ruckhäberle con el diseñador gráfico y tipógrafo Thomas Siemon. Ambos comparten la fascinación por el libro de artista y el entusiasmo por la edición de proyectos gráficos originales. Imprimen, utilizando exclusivamente linóleos de artistas contemporáneos en el taller Carpe Plumbum, con una prensa plano-cilíndrica de 1958. Las ediciones, entre 300 y 1500 ejemplares, son altas para el género del libro de artista, pero permiten trabajar con precios asequibles que facilitan su difusión a un público amplio. Lubok forma parte de numerosas colecciones de arte gráfico actual, destacando la Biblioteca Nacional Alemana, la Biblioteca Pública de Nueva York o la Biblioteca del Centro Georges Pompidou de París.



<https://youtu.be/4pwVuKJFXyM>













QUI... DADA C'EST MOI. Historia de un huevo, por MISE en PLIS. Libro/objeto en memoria a Emilio Sdun.

QUI... DADA C'EST MOI. History of an egg, by MISE in PLIS. Book / Object in memory to Emilio Sdun.

Lourdes Santamaría Blasco (MISE en PLIS)
Facultad de BBAA, Universidad Miguel Hernández
de Elche, España.
msantamaria@umh.es

Amparo Alepuz Rostoll (MISE en PLIS)
Facultad de BBAA, Universidad Miguel Hernández
de Elche, España.
a.alepuz@umh.es

Rocio Villalonga Campos (MISE en PLIS)
Facultad de BBAA, Universidad Miguel Hernández
de Elche, España.
rocio.villalonga@gmail.com

Recibido 30/11/2016
Aceptado 07/01/2017

Revisado 05/01/2017
Publicado 01/07/2017

Resumen

Tres artistas agrupadas bajo el nombre de MISE en PLIS, ponen en escena (mise en scène) una investigación y diseño sobre la producción, reproductibilidad, difusión y comercialización de obra artística, con una perspectiva interdisciplinar y trabajando en la edición del libro/objeto de artista, tanto como soporte de obras gráficas (ilustraciones, fotografías, collages) como contenedor de objetos siguiendo la tradición Dadaista y Surrealista respecto a los objets trouvés y los ready mades. Las obras resultantes de esta investigación rinden homenaje a las estrategias creativas de estos movimientos de vanguardia, desde el concepto de lo fragmentado

Abstract

Three artists grouped under the name of MISE in PLIS, staged (mise en scène) research and design on production, reproducibility, diffusion and commercialization of artistic work with an interdisciplinary perspective and working on the edition of the book / object artist, both as a support of graphic works (illustrations, photographs, co-lages) as container objects following the Dadaist and Surrealist tradition regarding the found objects and readymades. The works resulting from this research pay tribute to

Para citar este artículo

Santamaría, L, Alepuz, A. & Villalonga, R. (2017). QUI... DADA C'EST MOI. Historia de un huevo, por MISE en PLIS. Libro/objeto en memoria a Emilio Sdun. Tercio Creciente 13, págs. 109-132. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.7>

y el de la multiplicidad al de la reproductibilidad técnica; desde las técnicas, medios y procesos empleados (collage, fotomontaje, tipografías, etc.) a la revisión de las artistas menos conocidas del Dadá y del Surrealismo. Estas estrategias son la evidencia de esa complejidad que alcanza a las artes plásticas, constituyendo los precedentes de la creación contemporánea, con unos recursos más virtuales y aplicados a los medios infográficos y digitales actuales. Gracias a esto, lo que aquí presentamos, nos ha permitido poner énfasis en la vigencia de las vanguardias como fuente inagotable de recursos gráficos y conceptuales, y nos señala el campo abierto en los márgenes difusos que existen entre unas manifestaciones artísticas y otras.

the creative strategies of these avant-garde movements, from the concept of the fragmented and the multiplicity of technical reproducibility; from the techniques and processes used media (collage, photomontage, fonts, etc.) to the revision of the lesser-known artists of Dada and Surrealism. These strategies are evidence of that complexity reaches the visual arts, constituting the precedents of contemporary creation, with more virtual and applied to current computer graphics and digital media resources. Thanks to this, what is here has allowed us to emphasize the effect of the vanguard as an inexhaustible source of graphics and conceptual resources, and points the open field in the diffuse margins between some artistic and other events.

Palabras clave / Keywords

Edición, Arte Contemporáneo, Coworking, Libro de Artista, Dadá, Tipografía, Objets trouvés, Ready-mades.

Edition, Contemporary Art, Coworking, Book Art, Dada, Typography, Objets trouvés, Ready-mades.

Para citar este artículo

Santamaría, L, Alepuz, A. & Villalonga, R. (2017). QUI... DADA C'EST MOI. Historia de un huevo, por MISE en PLIS. Libro/objeto en memoria a Emilio Sdun. Tercio Creciente 13, págs. 109-132. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.7>

1. Introducción y estado de la cuestión

Tres artistas de distintas disciplinas teórico-prácticas artísticas: Amparo Alepuz, Rocío Villalonga y Lourdes Santamaría, nos unimos con el propósito de trabajar en colaboración. Así nace el grupo MISE en PLIS, un denominador común desde el que investigar a través de la producción de obra artística con una perspectiva interdisciplinar y con el objetivo de abarcar proyectos encaminados a enriquecer nuestra proyección investigadora. Por lo tanto, decidimos trabajar en la edición de propuestas contemporáneas: desde el libro de artista hasta el álbum gráfico, abarcando no solo su creación sino también la optimización entorno a las estrategias de edición, difusión y comercialización de las obras resultantes.

Nuestro primer trabajo conjunto, OUI... *DADA C'EST MOI. Historia de un huevo* es

un libro-objeto que proyectamos con motivo de la Convocatoria Internacional de libros de Artista, Memorial Emilio Sdun, cuya temática propuesta giraba en torno al estilo Dadá y que fue seleccionado en dicha convocatoria. El nombre del grupo, MISE en PLIS, hace referencia también al estilo Dadaista, el hilo conductor e inspiración de este proyecto.

En este artículo desarrollamos, a modo de memorándum práctico, la investigación realizada, documentando los procesos iniciales en los que ideamos la propuesta y su contenido y cómo decidimos la forma que íbamos a darle a nuestro Libro de Artista, la metodología del proceso de creación de la obra: el desarrollo de su ejecución, las estrategias de trabajo, edición y posproducción, hasta obtener las conclusiones e incidir en los apoyos y agradecimientos que han hecho posible este libro/objeto de artista.





2. Objetivos y justificación

El objetivo general de nuestro Proyecto era realizar un libro de artista en el que aportásemos conjuntamente las inquietudes artísticas de cada una de nosotras, los conocimiento que tenemos de las distintas disciplinas en las que estamos especializadas: la ilustración, la edición contemporánea, la escultura y la teoría del arte y que consiguiésemos una obra que se ajustase a la propuesta de la convocatoria a la que íbamos a optar.

Dado que la temática propuesta giraba en torno a Dadá, nuestra estrategia inicial fue realizar un brainstorming y anotar aquellas ideas que fueran surgiendo. Así decidimos resaltar la contemporaneidad del dadaísmo y sus múltiples aportaciones a las técnicas tipográficas, estudiándolas y adaptándolas a los nuevos medios digitales, pero intentando conservar el espíritu de irreverencia y diversión dadaísta. Nuestro Libro de Artista combina una serie de 30 ilustraciones digitales, que rinden homenaje a las tipografías y artistas dadaístas, con una serie de 30 objetos relacionados con los conceptos representados en las láminas. Se pretende lograr la metamorfosis del objeto/libro/artístico; convertirlo en el territorio donde confluyen escritura y arte, con una vida propia, que no repite o imita al mundo exterior, sino que lo

recrea de un modo independiente.

Nuestro Proyecto pretende ser un homenaje a los artistas de vanguardia surgidos en el Cabaret Voltaire de Zurich, fundado por Hugo Ball, en 1916, los dadaístas en primer lugar, pero también a los surrealistas, como directos herederos de Dadá. Tristan Tzara es uno de nuestros referentes principales, por transitar de un movimiento a otro, dejando su huella creativa multidisciplinar en todas sus vertientes: poéticas, gráficas, artísticas y literarias.

Dadá es un estilo artístico plenamente vigente, transgresor e innovador, basado en el automatismo, el cadáver exquisito, el objet trouvé, el collage, el fotomontaje, el ready-made, y en valorizar el uso de los mass-media y el Manifiesto como medios de difusión y expresión político-artística. El Proyecto trata de reivindicar la contemporaneidad de los dadaístas y sus innovaciones tipográficas, ya que estos hallazgos dadaístas en materia de destrucción del arte, del pensamiento lógico y de la realidad para construir y expresar nuevas creaciones culturales son el fundamento del arte moderno y del contemporáneo, y son la inspiración de nuestro proyecto: la deconstrucción de la tipografía, los juegos de palabras contradictorios (oxímoron) y la revalorización del objeto encontrado, son las claves Dadá que construyen el corpus conceptual y gráfico de nuestro libro-objeto-artístico.





Sintetizamos los objetivos principales:

-Eliminar la separación tradicional de los roles entre pintor y escultor, grabador, tipógrafo o fotógrafo, para crear un nuevo artista multidisciplinar que conozca y domine todas las facetas del proceso artístico, de tal manera que el Libro de Artista sea la fusión de todas esas disciplinas.

-Dotar al objeto encontrado (tridimensional) de signos, significados y significantes para su translación al plano gráfico bidimensional.

-Analizar los aspectos conceptuales de los objetos y representarlos gráficamente, convertidos ya en tropos literarios y visuales simbólicos, metafóricos, icónicos, metonímicos, etc.

-Investigar en los procesos de creación artística, experimentando con las posibilidades expresivas, plásticas y técnicas de las tipografías y fotograbados, mediante las nuevas tecnologías de fotomontaje digitales y la ilustración digital.

-Experimentar con las tecnologías de la edición de libros para crear físicamente un soporte original y adecuado que materialice el Libro de Artista.

-Reivindicar las aportaciones de los dadaístas, tanto gráficas como conceptuales y su vigencia en el arte contemporáneo.

Metodología

La Metodología seguida ha sido, por un lado la Comparativa, para buscar similitudes y relaciones conceptuales, formales y técnicas entre los estilos y artistas dadaístas y surrealistas. Por otro lado, hemos utilizado también la Metodología Analítica, para observar, desmembrar y examinar cada parte de los procesos creativos de los estilos analizados en cuestión, para observar sus causas y efectos y su continuidad en el arte contemporáneo. Han sido básicos para este estudio los libros de Mario de Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, y el de Nikos Stangos, *Conceptos de arte moderno* (2003).

Una vez consideradas las metodologías mencionadas en el estudio previo histórico y teórico, el método de creación práctico utilizado por las integrantes del grupo para materializar nuestro Libro de Artista, ha sido la “metodología del cadáver exquisito”: un método *sui generis*, de carácter experimental y lúdico, seguido por los dadaístas y surrealistas que consiste en emplear las técnicas de fragmentación, alteración y recomposición de la realidad, unidas a las asociaciones inconscientes causadas por los objetos durante su proceso de metamorfosis.

Hemos observado como los manifiestos dadaístas, iniciados y detallados por Tristán Tzara en 1918, promulgan la deconstrucción del lenguaje, de la literatura, del arte y de la lógica, (Tzara, 1963) [1], mediante la deconstrucción de las palabras y su reconstrucción aleatoria, azarosa, como un cadáver exquisito surrealista. Frente a la imagen del mundo que translucía la perspectiva académica, el collage y el assemblage dadaista y surrealista se expresaban como lo discontinuo, lo

interrumpido, los discursos fragmentados, como si fueran la radiografía espectral del mundo moderno. En esta tendencia a abarcar el objeto, la imagen y la ruptura semántica, se podrían ilustrar nuevos modos de hacer arte, sin tener que partir necesariamente de categorizaciones tradicionales.

La ambición objetual / espacial desarrollada en este trabajo artístico, no deja de ser el germen de aquello ya experimentado que revolucionó el arte en el siglo pasado: los lenguajes tridimensionales y objetuales ya estaban germinando con el collage. Igualmente, la reproductibilidad sin ninguna finalidad intelectual se ha empleado a menudo como recurso, e igualmente la destrucción del aura de la obra debido a su reproductibilidad técnica, como nos indica Benjamin, (2003) [2] en su texto original, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, escrito en 1936 y coetáneo de las vanguardias. Pero está claro que el movimiento Dadá, a pesar de elaborar unas obras con un aparente sinsentido como recurso, estaban cargadas de un intenso mensaje de ruptura de la puesta en escena, al igual que se puede intervenir de distintas formas en el objeto y en el espacio.

Descripción y medios

Nuestro Libro/Objeto de Artista está planteado no sólo como una labor de equipo que une varias técnicas de creación plástica, sino como una experimentación más plena, real y efectiva en el campo de la edición de libros de artista. Cada una de las artistas que componen MISE en PLIS es especialista en diferentes disciplinas que se han puesto en juego en este Proyecto: Amparo Alepuz es profesora de Ilustración y Publicación y Edición de Proyectos Artísticos;



Rocío Villalonga es profesora de Escultura y Proyectos ficcionales; y Lourdes Santamaría es profesora de Teoría de los Lenguajes. Las tres especialidades se aplican para resaltar la TIPOGRAFÍA + OBJETOS + ESPACIO: uniendo ideas, conceptos y enlazando imágenes, para crear obras de arte a partir de objetos preexistentes (ready-made, objet trouvé).

En un principio habíamos barajado diversas propuestas, pero finalmente decidimos diseñar una caja que en su aspecto trasmitiese los valores estéticos dadaístas que motivaban nuestra creación, por lo que nos pareció idóneo que el continente guardará el mismo aspecto que el contenido, así que decidimos que la caja tenía que ser de cartón, como la huevera. Rocío Villalonga la diseñó y se encargó de su construcción. La caja debía tener el volumen suficiente para albergar los objetos contenidos en la huevera y las 30 ilustraciones

que decidimos disponer en otra caja con tapa, también de cartón gris. Una goma negra soportaría el libro que acompañaría el trabajo. El color rojo del interior conseguía resolverla impecablemente. El collage hecho a mano en cada una de las cajas, en su parte exterior, superior tapa y laterales, aportaría a la edición la característica de ser cada caja una pieza única y diferente.

El libro objeto que hemos creado consta de una caja (30 x 30 x 10 cm) de cartón reciclado gris, que contiene una huevera en la que se disponen 30 objetos encontrados. Esta caja contiene una segunda caja (29 x 29 x 2.5 cm) con 30 ilustraciones digitales (28 x 28 cm), un libro/catálogo y unos guantes blancos para manipular el contenido.

El compromiso con la convocatoria requería que el libro se pudiera reproducir hasta cinco



ejemplares, por lo que decidimos realizar simultáneamente la edición completa, dado que el proyecto fue concebido para ejecutarse en sesiones de colaboración entre las tres artistas y a partir de las premisas dadaístas en las que el azar, el juego y el encuentro de soluciones requería de la simultaneidad en la ejecución de cada una de las piezas en lo que se refiere al contenido: objetos, ilustraciones y libro mantienen su similitud, difieren en cada unidad respecto al proceso manual del diseño de la portada, para la que se ha utilizado el collage realizado con recortes de revistas originales de los años '60, en una cita directa al procedimiento de los artistas referentes.

Partimos del significado del título del Proyecto: OUI... DADA C'EST MOI. Historia de un huevo. Oui... Es una palabra oval, ovoide, es como un contenedor semejante al huevo. Se puede jugar con O, la u y la i, todas dentro del kinder sorpresa. DADA C'EST MOI: Hace referencia al estilo que se sigue, en el que se inspira el proyecto, juega también con

el reverso de Ceci n'est pas une pipe, de Magritte, y en todos los juegos de palabras dadaístas y surrealistas. Historia de un huevo es un homenaje al libro clave de George Bataille, Historia del Ojo, en el que asocia el ojo con el huevo, el testículo, lo frágil y lo resistente (Bataille, 1984) [3].

La idea inicial que gestó la propuesta fue la huevera; llegamos a ella desde el espíritu dadaista al que nos invitó la convocatoria del Memorial a Emilio Sdun, por lo que empezamos por conseguirlas acudiendo a las



empresas que las producen. Las hueveras iban a ser el soporte de los objetos sobre los que queríamos trabajar, a cada objeto decidimos que le dedicaríamos una ilustración. De ahí surgió la búsqueda de un contenedor de la obra.

Simultáneamente, nos repartimos los treinta espacios de las hueveras, para que cada una de nosotras trabajase sobre diez objetos. Estos fueron proponiéndose a partir de juegos de palabras desde la evocación constante a Dadá. “Bala” fue la primera, de ahí pasamos a componer palabras derivadas como “balada”. Pronto surgieron otras que, en principio, se referían al contexto dadaísta: un dado, un monóculo... posteriormente, nuestra búsqueda fue derivando hacia territorios propios, contemporáneos, pero mantuvimos,

conscientemente, el mecanismo dadaísta de creación que nos sedujo desde el principio: el azar, el juego, el objeto encontrado. El Libro de Artista es pues, un contenedor tanto de objetos como de ilustraciones.

TIPOGRAFÍAS: Una de nuestras palabras claves y punto de partida son las tipografías dadaístas, pero también las combinamos con otras maneras de retruécanos y recursos lingüísticos: Sudokus, crucigramas, emojis (emoticonos considerados como los jeroglíficos digitales del siglo XXI), oxímoron, y toda clase de figuras alegóricas, simbólicas, metafóricas, etc.



Amparo Alepuz. BALADA. 2016. Ilustración digital.



Rocío Villalonga. Enchufe. 2016. Fotografía.

Las tipografías que utilizamos para este Proyecto son digitales, aunque empleamos tipos de imprenta y recortes de tipografías de revistas de la década de los 50' y 60' para tratarlos como elementos gráficos y objetuales. Las fuentes empleadas son la Futura, Century Gothic, Bauhaus, Arial, Blair Medium, etc. Las tipografías han sido tratadas como un elemento plástico en un diseño de gráfica expandida, bien desde las opciones que nos ofrece la manipulación de su formato manteniendo su condición, o bien, han sido contorneados para convertir los textos en dibujos vectoriales pudiéndolos así transformar libremente, como si se tratase de objetos. La manipulación digital a la que hemos sometido las tipografías para construir nuestras ilustraciones remite al juego, a las decisiones azarosas y a la poesía visual. Empleamos el software Adobe Illustrator

para trabajar imágenes vectoriales y Adobe Photoshop para el tratamiento de imágenes de mapa de bits.

Otra fuente de inspiración han sido los MATERIALES/OBJETOS, encontrados al azar y/o elegidos deliberadamente en función tanto de su poder de evocación de ideas y conceptos, como de su materialidad, sus propiedades físicas y táctiles, texturas: tela, madera, yeso, hierro, piedra, alambre, etc. Los 30 objetos se disponen en una huevera como contenedor de poemas visuales, a manera de los dadaístas, pero también de Joan Brossa y Chema Madoz. Los poemas visuales ponen en valor a los objetos, estableciendo un dialogo entre los mismos.



Amparo Alepuz. Hablaacción. 2016. Ilustración digital. Detalle.

Así, para representar objetualmente a Tristan Tzara se escogerá un monóculo, que se encuentra fortuitamente con unas pestañas postizas de cabaretera berlinesa, iluminadas por una pila voltaica sobre una caja de huevos de porcelana. Otro objeto encontrado, una bala, se convierte en un poema visual en su traslación a la lámina, dibujada y perfilada con la misma palabra, y se retuerce y estira creando una grafía, BALADA, que homenajea al dadaísta Hugo Ball y al futurista Giacomo Balla. Unas CUCHILLAS reales, inesperadamente aparecidas sobre una mesa, se transforman en la estremecedora palabra ABLACIÓN, como una denuncia de unas prácticas brutales, por desgracia aún existentes.

Poco a poco los objetos fueron mutando conforme íbamos avanzando en la propuesta. Día a día fuimos acumulando objetos, algunos encontrados entre los muchos cachivaches que guardamos en nuestros estudios, otros los compramos en tiendas de objetos curiosos e inútilmente atractivos y otros fueron arrancados de su funcionalidad para formar parte de nuestro libro. Uno a uno los íbamos situando en los huecos de las hueveras. Simultáneamente fuimos realizando las ilustraciones, cada una de nosotras realizó diez, una por objeto, mediante estrategias y técnicas diferentes en cada una de las artistas, pero manteniendo la temática, estilo y espíritu dadaísta como hilo conductor.

Análisis y resultados

Tipografías vectoriales= Dadá + hípster + emojis:

La Ilustraciones realizadas por Amparo Alepuz son digitales, se ha empleado el software Adobe Illustrator. Todas ellas contienen dibujos vectoriales combinados con tipografías que, en la mayoría de los casos, han sido trazadas para convertirlas en dibujos y poderlas manipular. La intención era seguir una línea en la que se consiguieran composiciones visuales a modo de poemas gráficos en las que se trasladase a la gráfica contemporánea el espíritu del movimiento Dadaista y su legado, empleando el mínimo número de elementos y una paleta restringida como cita directa a la estética Dadá.

Para crear las ilustraciones se ha partido de una postura intuitiva, de juego, de búsqueda y encuentro casual, desde la aproximación sensible y el análisis de los objetos elegidos. Esta aproximación dadaísta ha dado pie a crear una serie de elementos gráficos a partir de cada objeto y su denominación sustantiva, la palabra que los identifica o nombra en nuestra lengua u otra (objeto y su palabra; palabra y sus connotaciones; palabra y sus derivaciones; juego de palabras; poética visual).

La tipografía se ha utilizado como herramienta de creación, tanto si se la respeta en su formalismo como si se trasgreden sus normas, rompiendo las escalas, estirando sus nodos o deformando su estructura, se convierten las letras y las palabras en figuras o paisajes construidos. La imagen que resulta de la propia palabra y su escritura, dependiendo de la fuente, el tamaño que se le aplique, el grosor o los contornos, los objetos y su representación, aluden por analogía, por cita o por persistencia a una serie de conceptos que,

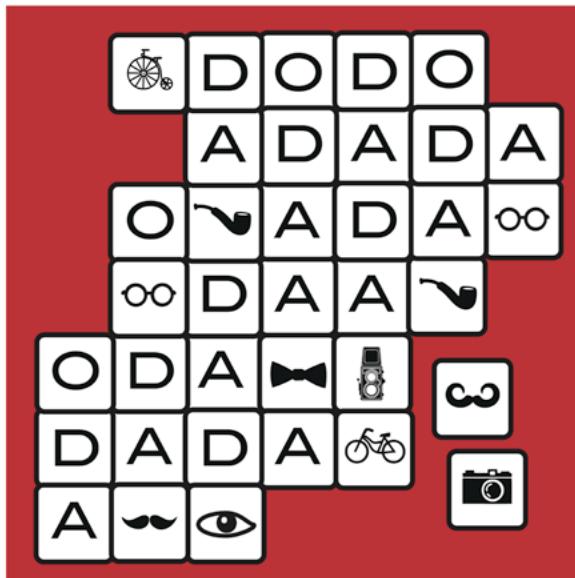
en la compleja cultura visual contemporánea, funcionan como un cons-tructo, como una imagen llena de significado.

Los referentes formales han sido encontrados en Dadá y otros movimientos coetáneos de vanguardias artísticas (De Michelli, 2006) [4] como el Surrealismo y sus estrategias de creación: la casualidad, la experimentación, l'object trouvé, el ready ma-de. También en el Futurismo y en la Bauhaus a través de composiciones formalistas (Stangos, 2004) [5] que trasgreden los cánones clásicos: reticulares, fondos sin límite, espacios en blanco. Estas estrategias nos trasladan a la contemporaneidad, como vemos en el arte conceptual, el net art, el concept art, la poesía visual, el diseño gráfico, la publicidad, y a través de elementos análogos como son los iconos, símbolos, emoticonos...



Amparo Alepuz. PEÓN POWER. 2016.
Ilustración digital. Detalle.

Dibujar una llave con la pluma de trazados vectoriales, a partir de la imagen fotográfica de una llave antigua encontrada casualmente en internet, manejar azarosamente sus nodos hasta dibujar una bailarina con cabeza en forma de corazón que entre sus piernas esconde lo que puede ser una cuchilla, mientras entona hablaaaaacciónhablaciónnnn sobre una alfombra roja, puede acabar simbolizando la versatilidad entre la fuerza y la sensibilidad que reviste el carácter femenino contemporáneo, o simplemente ser una imagen producto del juego de la creación que se ha cerrado cuando se ha considerado que estaba resuelta, un ejercicio de pura creación en el que la ablación, Mutilación Genital Femenina, está en el inconsciente.



Amparo Alepuz. ODAADADA. 2016.
Ilustración digital.

Componer un scrabble, desde el dibujo de sus fichas, cuadradas y de apariencia lustrosa, nos remite directamente al uso de efectos de contorno que hacen que el cuadrado adquiera profundidad y volumen; así, en un solo gesto con el ordenador se consigue el efecto que antes debía sombrearse a lápiz... Sobre ellos las letras que componen DADÁ+ al azar una O, y un sinfín de posibles combinatorias: ADO; DODO; DADA; ADO-RODADA, todas ellas sin rigor y compuestas con un fin meramente estético. Una cita a DADÁ, rojo de fondo que contemporáneamente da un efecto velvet, de alfombra roja. Y como letras, una serie de símbolos para los que se recurre a una tipografía Hipster en-contrada en dafont.com, y que se ofrece 100% gratuita. Tras indagar todo el alfabeto se seleccionaron aquellos iconos que evocaban a DADÁ, en un ejercicio de apropiacionismo como el que realizaban los dadaístas, al recortar los periódicos para componer sus poemas y sus carteles.



Evidentemente, no se trata de apropiarse de esta tipografía, sino que se convierten los iconos seleccionados, con la herramienta de crear contornos, en dibujos que se pueden manipular. Así se transforman, como por ejemplo ocurre con el ícono de las gafas, para conseguir que las gafas hipster de pasta negra se ajusten a la estética DADÁ, dibujando unas lentes circulares al estilo de la época citada. Y se crean íconos nuevos, como el ojo, en una cita al libro clave de George Bataille, Historia del Ojo (1928). El resultado pretende evocar el espíritu DADÁ a través del contexto contemporáneo de las tribus urbanas y sus símbolos, los juegos de palabras y la poética visual.

Reproductibilidad del objet trouvé:

La reproductibilidad técnica que aporta el collage a través de su digitalización, es un elemento que investiga Rocío Villalonga con la obra que presenta en este libro de autor. En ella se evidencia el fragmento, su autonomía, y a su vez su dependencia respecto a una unidad mayor. La digitalización de un proceso analógico como es el que se emplea tras hacer los collages, posibilita que estas obras se puedan extender infinitamente si así se decide. Por lo tanto, es oportuna la reflexión de Walter Benjamín al respecto:

Hacia mil novecientos la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal, que le permitía no sólo convertir en objetos suyos a la totalidad de las obras de arte heredadas y someter su acción a las más profundas transformaciones, sino conquistar para sí misma un lugar propio entre los procedimientos artísticos. Nada es más sugerente para el estudio de este estándar que el modo en que sus dos manifestaciones distintas _la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico_ retroactúan sobre el arte en su figura heredada. (Benjamin, 2003, ps.40-41) [6]

Las obras gráficas que aquí presentamos, son en sí mismos documentos de unos procesos de multiplicación y fragmentación. En ocasiones, nos vimos atrapadas en un constante intento de un efecto serializador, que corresponde a una estrategia de presentación de elementos en un espacio. Las teorías de Morin y Lyotard en relación a la auto-referencialidad, (Cifre, 2003) [7] y Goodman en relación a la fragmentariedad, como dos de las prácticas discursivas más características de los discursos del arte contemporáneo, han supuesto un profundo apoyo para fragmentar el objeto y su carga semántica hasta subvertirlo.



Rocío Villalonga. Cremallera. 2016. Fotografía.

Podríamos decir que en su inicio, nos enfrentábamos al objeto desde un punto de vista aristotélico, en el que las cosas están constituidas por su forma sustancial y la materia que las conforman, aquello por lo cual una cosa es como es y aquello de lo que están hechas. Sin embargo, este modo de analizar los objetos con los cuales nos propusimos trabajar, se tornaba demasiado evidente en nuestra pretensión de desarrollar un discurso dadaísta fragmentado. Es por ello que consideramos que la idea platónica en relación a su concepto acerca de las cosas era más apropiado, ya que éste pretendía separar nuestra realidad cotidiana, del mundo de las ideas, por lo que ello nos permitía un discurso más abstracto.

El empleo de la fotografía en nuestra experiencia artística bidimensional, y la objetual en la tridimensional con la adición de distintos módulos, no dejan de ser herramientas con las cuales nos familiarizamos en nuestros inicios y fueron diversificándose y a su vez concretándose, en obras en las que lo gráfico y lo tridimensional dialogan. Desde siempre la idea de fragmento forma parte de nuestro modo de trabajar. Las estrategias de la multiplicación y de la fragmentación, son la evidencia de esa complejidad que alcanza a las artes plásticas, constituyendo los precedentes de la creación con unos recursos más virtuales. Chema Madoz, por ejemplo, es uno de los referentes visuales más significativos en la construcción de nuevos objetos autorreferenciales (Coleman, 1999) [8].

Fue detonante así mismo en este trabajo, la observación de la relación entre la búsqueda de sentido y la calidad de la obra. El empleo de filtros, como papel vegetal y la superposición de imágenes impresas en acetatos, superpuestas sobre las fotografías impresas en papel, nos permiten el empleo de la fragmentalidad de la imagen con un acercamiento a Dadá en lo relativo a la fragmentación que empleaban en sus textos gráficos a través de las mezclas tipográficas. Así la semántica se revierte a través de la propia fragmentación y los símbolos tipográficos. La posibilidad, a través del collage, de incorporar nuevos elementos que configuren un nuevo imaginario, permite a través de la fragmentación otorgar otros valores semánticos, no explicitados en la nomenclatura del propio objeto.



Rocío Villalonga. Huevo. 2016. Fotografía.

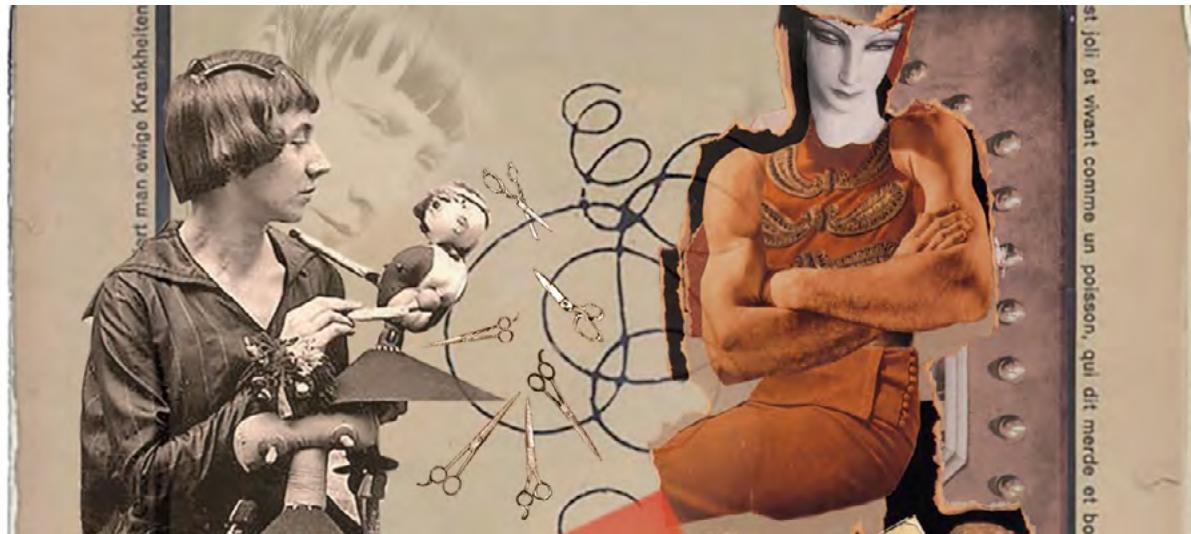
El empleo del objeto tridimensional como punto de partida para comenzar a trabajar, la imagen que representa a ese objeto, y las variaciones surgidas resultado de la fragmentación a las que son sometidos a través del collage, unido al juego de signifi-cados, permite que el discurso se rompa y se una, a través de la observación de lo que en la obra resultante acontece. El juego que permite el objeto de partida para cada collage, da pie a experimentar con sus valores tanto semánticos como sintácticos, en los que la propia fragmentalidad participa para, lúdicamente, generar un discurso coherente. Así, de esta experimentación han surgido innumerables versiones destinadas a cada objeto (el abre-latas, el clek, la cremallera, el enchufe, el huevo, la manzana, el certificado, las pinzas, el tapón, el tirador), desencadenando múltiples diálogos que han ido confor-mando las ilustraciones. Resultado de todo ello, es el desarrollo de unas estrategias de descomposición de la propia imagen y los textos, deconstruidos en ocasiones y en otras rememorando los significantes implícitos al objeto.

#DadaFemmeFatale":

Lou et Syl es el nombre del grupo formado por Lourdes Santamaría Blasco y Sylvia Lenaers Cases. Los collages / fotomontajes digitales realizados para este Li-bro/Objeto de Artista, son un homenaje a las mujeres dadaístas que permanecieron a la sombra de los artistas Dáda más reconocidos. La serie realizada, #DadaFemmeFatale", aporta la "otra" visión, complementaria y conjunta, dentro de este trabajo multidiscipli-nar, procesual, técnico y conceptual realizado por las diferentes artistas de MISE en PLIS, especializadas en diferentes temáticas.

Por lo tanto, no se parte de la tipografía ni de los materiales, procesos y procedimientos como referencia fundamental, aunque se usen en mayor o menor medida, sino que partimos desde una perspectiva de género y de reivindicación del importante papel que ellas, las femmesdadasurrealistes, jugaron en los años convulsos de la Europa entreguerras, yendo desde el Cabaret Voltaire de Zurich a los bares de las calles de Montparnasse o Montmartre de París (De Diego, 1995) [9]. O desde Dada al Surrealismo. O desde la visión masculina a la femenina ¿Diferentes o semejantes?... Al menos vamos a verlas con cierto detenimiento en estos collages que interpretan sus vidas y sus obras.

Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar: Hanna Hoch, califica-da por el diario The Telegraph en 2014 como una "art's original punk" (Hudson, 2014) [10], era, por derecho propio, una artista pionera del collage, dándole una mirada femi-nista y andrógina al mismo tiempo a sus obras, cuestionando en ellas el estándar de belleza femenina, la política belicista alemana o el matrimonio y la sexualidad heteronormativa. Por ejemplo, su collage titulado Dompeteusse (Tamer) 1930, mezcla en un cuer-po hermafrodita la fragilidad de un rostro de porcelana y los brazos musculosos de un domador de circo. La reciente exposición Dada Afrika-Dialogo con el otro, muestra obras de Hanna Hoch y de Sophie Taeuber al mismo nivel que las de Grosz, Arp, Haus-mann o Man Ray. Sin embargo, durante su época, la mayor parte de ellas eran sólo las novias, esposas, amigas, musas, "chicas de los recados"... según decía Raul Hausmann de su amante Hanna Hoch, infravalorando y oscureciendo el trabajo artístico que estas rea-lizaron a contracorriente, ya sea desde el diseño, el collage, la fotografía, la performance, etc.



Lou et Syl. *Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar*. 2016. Collage digital. Detalle.

Construcción Dáda: Sophie Taeuber-Arp realizaba sus diseños inspirándose en la Bauhaus y en el constructivismo, la geometría, el espacio y la línea de los Merz de Kurt Schwitters y de Jean Arp, su marido. Fue pintora, decoradora, marionetista y baila-rina del Cabaret Voltaire, como Emmy Hennings, una de las dadaístas más desconocidas (Greil, 2005) [11] del círculo de Munich y Zurich. Hennings tuvo una vida turbulenta re-pleta de excesos: sexo, drogas, poesía anarquista y matrimonio dadaísta con Hugo Ball que, posteriormente, renegó del dadaísmo y se reconvirtió en un ferviente católico. “Rastros de carmín en el Cabaret Voltaire” es el título del collage que le rinde homenaje.

Los surrealistas, herederos del talento y la misoginia de los dadaístas, consideraban a la mujer como musa y modelo, sumisa esposa o excitante amante, ensoñación onírica o

prostituta complaciente. Pero nunca como una artista a su nivel, si acaso unas diletantes veleidosas que experimentaban con el arte. No obstante las dificultades, muchas consiguieron realizar sus obras, más reconocidas en la actualidad que en su época. Estas mujeres representan en sí mismas la esencia de la auténtica modernidad y libertad; su papel en las vanguardias es único e insustituible y precursor de temas como el cuestionamiento de la identidad, de la sexualidad y de los géneros.

La acuchilladora de armadillos: Dora Maar buscó su medio de expresión artística a través de la fotografía, dotándola de atmósferas oníricas y monstruosas, influenciada por su amigo Georges Bataille. Una de sus fotos más conocidas fue la que realizó al feto de un armadillo y tituló como *Pére Ubu*, 1936, inspirado en la obra de teatro *Ubú Rey* de Alfred Jarry. El collage realizado, *La acuchilladora de*

armadillos, sintetiza una anécdota, contada por Fernando Castro Flórez, de su relación tormentosa con Picasso: Dora solía jugar con un cuchillo, haciéndolo pasar velozmente entre los huecos de sus dedos enguantados; a veces se hería y sangraba manchándolos. Esa acción y esos guantes ensangrentados fascinaban a Picasso, que llegó a pintar unos guantes sobre unas manos femeninas para una fotografía de Man Ray. Estos elementos recurrentes, las manos, los cuchillos y el armadillo, son el homenaje a esta artista más conocida por ser “la mujer que llora”, como la llamaba Picasso, que por sus fotografías.



Lou et Syl. *La acuchilladora de armadillos*.
2016. Collage digital. Detalle.

Deconstruyendo armarios: Claude Cahun (alias de Lucy Schwob), aficionada al teatro, a la poesía y la escritura, utilizó el simulacro para confeccionarse diversas identidades, que construía, deconstruía y reconstruía una y otra vez a través de sus fotografías y collages de ella misma. De esta manera, el artificio se convertía en una realidad más allá de la realidad, doblegando las fronteras de la identidad y el género, como señala Juan Vicente Aliaga (2002) [12]. Cahun convertía lo dual en unidad, en interrogación y respuesta invitando a la

reflexión y a la flexibilidad; ella no dudó en abrir los armarios para airearlos del olor a prejuicio y convencionalismo de la sociedad. La artista fue una multifacética intelectual, valerosa y muy implicada socialmente, que llevó su libertad y convicciones hasta la condena a muerte por los nazis. Afortunadamente, el final de la guerra la libró de ese peligro.

M opeh!M: Meret Oppenheim fue capaz de convertir en una Venus in furs una simple taza y un plato de loza, recubriendola de pieles. O convertir unos zapatos de tacón atados como un pollo en un elemento de fetichismo caníbal. Ella conseguía radio-grafiar la cotidianidad, transmutando los objetos cotidianos y anodinos en discursos reflexivos y complejos, y nos mostró una intimidad impudica, oculta y ocultada que nos desasosiega y fascina (Ammann, J.C, et altri. 1989) [13]. Oppenheim aparece convertida simplemente como una musa de Man Ray en la historia del arte, cuando en realidad no sólo fue inspiradora, sino que fue, ante todo, artista por méritos propios.

Barbette, la belle amie de Rrose Selavy: Y ¿quién es Barbette? Un ser Féminin-Masculin, monsieur Vander Clyde de día, mademoiselle Barbette de noche, transformista de cabaret, Drag Queen avant la lettre, el ensueño de una feminidad hecha de artificio, ligueros y maquillaje que fascinaba a Jean Cocteau y especialmente a Man Ray, que la fotografó en su camerino en desabillé y en el trapecio, realizando lo más difícil toda-vía... Un rostro velado tras la carta del andrógino nos insinúa que Rrose Selavy, alias de Marcel Duchamp, pudo ser su amiga, con la que compartía secretos de tocador, o tal vez unos sombreros emplumados, definitivamente muy demodés incluso en los años 20 y 30.

Souvenirs de Kiki: Kiki de Montparnasse, alias de Alice Prin, era el arquetipo de la garçonne parisense, una mujer libre y desinhibida, cantante y bailarina de cabaret, modelo de pintores, musa y amante de Man Ray, y actriz en varias películas surrealistas, como *L'Étoile de Mer*, 1928. También dibujaba y escribió sus memorias en *Souvenirs re-trouvés*, en 1929, que fueron prorrogadas por Ernst Hemingway y Foujita. Las máscaras africanas y dos de los múltiples rostros totémicos de Kiki, componen este homenaje a un personaje simbólico de una época frenética, cuando París era una fiesta, la vida transcurría entre tragos de absenta y bailes apaches, con la locura acechando en cada esquina de París.

íónica, lavándose las cenizas y el horror en la bañera privada del líder en Berlín... De entre todas sus fotos escogemos la tomada durante los bombardeos de Londres, con gafas de soldado junto a una amiga enmascarada; ambas ocultan sus ojos. Sin embargo, esos ojos son los que Man Ray re-trata y recorta obsesivamente para crear su Objeto para destruir, 1932, dedicado a Lee Miller, con este texto:

Corte el ojo de una fotografía de alguien que ha sido amado pero que ya no ve más. Pegue el ojo al péndulo de un metrónomo y regule el peso hasta encontrar el tiempo deseado. Continúe así mientras pueda soportarlo. Con un martillo bien preparado, intente destruirlo de un solo golpe. (Andrews, 1994) [14].



Lou et Syl. Souvenirs de Kiki. 2016. Collage digital. Detalle.



Lou et Syl. Lee Miller eyes. 2016. Collage digital. Detalle.

Lee Miller's eyes: Lee Miller was a woman of great beauty and a life of novelty; various boyfriends, lovers and husbands of diverse nationalities spanned like stars in her life. Passed from being a model, muse and collaborator of Man Ray and actress with Jean Cocteau, to be a war photojournalist and photograph fields of extermination and cities razed in Germany. In the intermission she protagonized another photo

Discusión y conclusiones

Desde siempre la idea de fragmento (lo fragmentado) ha formado parte de nuestro modo de trabajar. Las estrategias de la multiplicación y de la fragmentación, son la evidencia de esa complejidad que alcanza a las artes plásticas, constituyendo los pre-ecedentes de la creación con unos recursos más virtuales. Gracias a

esto, lo que aquí he-mos presentado nos ha permitido poner énfasis en el campo abierto, en los márgenes difusos que existen entre unas manifestaciones y otras.

Todo ello ha provocado la incapacidad de encajonar estas obras, este Libro/ Ar-tista / Objetal, en una categorización excesivamente férrea. Decimos incapacidad debi-do al mismo tiempo a la versatilidad y multiplicidad de la obra realizada. Con estos re-sultados se puede poner énfasis en la capacidad que tiene el artista dadaísta (y las artis-tas que seguimos su método de creación) para aglutinar todo tipo de referencias, tecno-logías y medios que provienen de diversos campos del saber.

Durante el proceso de trabajo ha habido un objetivo inicial: hallar los rasgos di-ferenciadores entre lo interno y lo externo de cada objeto. Ello ha provocado una sub-versión de significantes a medida que avanzaba el trabajo creativo. De este modo se han generado interferencias entre significante, significado y aspectos visuales intrínsecos al propio objeto. Todo ello ha permitido la desmaterialización del objeto en la génesis del discurso gráfico, produciéndose un diálogo de contrarios, que recrea el mundo de lo lú-dico y de la trasgresión de conceptos. La realidad física de lo representado se ha puesto pues bajo cuestionamiento.



Rocio Villalonga. Tapón. 2016. Fotografía.

Podríamos sintetizar las Conclusiones más relevantes en estos puntos:

—A la hora de desarrollar la obra gráfica en un inicio, nos preocupábamos por la forma del propio objeto, recurriendo pues a su análisis sintáctico. A medida que avanzábamos ya en esos aspectos externos comenzamos a interesarnos en sus aspectos semánticos: La pérdida de significación ha sido uno de nuestros objetivos clave.

—Había que despojar al objeto de lo que semánticamente lo define. Una vez lo-grado todo ello recurrimos a preocuparnos por el intérprete, se trataba de algo mucho más dinámico y azaroso, ya que sometidas las obras (ilustraciones, tipografías, fotografías, collages y fotomontajes) a distintas opiniones las lecturas eran múltiples, de modo que percibimos que era necesario el empleo de cierto método pragmático, para lograr un diálogo adecuado con el receptor de ese mensaje.



—Así llegamos a concluir y cerramos el ciclo seleccionando la obra gráfica referente a cada objeto, atendiendo a razones como: pérdida de significación y fragmentalidad, en las que el collage analógico fue el punto de partida y la digitalización su reproductibilidad técnica y su serialización.

—Enfatizar la idea de fragmentalidad y multiplicidad nos ha permitido deconstruir el mundo “real” bajo el cual uno observa

los objetos. La posibilidad de disponer de los objetos aisladamente, ha significado una tremenda fuente de inspiración para poder generar una obra que quebranta la apariencia, la significación, y los valores de utilidad de los mismos, posibilitando elaborar nuevos discursos escondidos en ellos, a partir de la modificación de los significantes no explicitados en la nomenclatura de los propios objetos.

Agradecimientos

Agradecemos a Librodeartista.info Ediciones y al Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes. Universitat Politècnica de València, organismos finanziadores de la Convocatoria Internacional Libros de Artista Memorial Emilio Sdun y, en concreto, a los miembro del Comité Organizador: Antonio Damián, Antonio Alcaraz, Jim Lorena, José Gallardo, Antonio Gómez, José Emilio Antón por haber seleccionado nuestro pro-yecto para participar en la convocatoria, lo que ha hecho posible la publicación de este artículo.

Referencias

- Aliaga, J.V. (2001). Claude Cahun. Valencia. Catálogo exposición IVAM. [12]
- Ammann, J.C. et altri. (1989). Meret Oppenheim. Defiance in the face of freedom. Zurich-Frankfurt-New York: Parkett Plublishers Inc. [13]
- Andrews, I. (1994). Objet to be Destroyed: an excess of interpretation. Recuperado de <http://ian-andrews.org/texts/object.html> [14]
- Bataille, G. (1984). Historia del Ojo. Barcelona: La Sonrisa Vertical. [3]
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México, D.F.: Itaca. [2] Y [6]
- Cifre, P. (2003). De la autoconciencia moderna a la metaficción postmoderna. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca. Salamanca. [7]
- Coleman, C. Madoz. (1999). Objetos 1990-1999. Catálogo exposición Chema Madoz. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [8]
- De Diego, E. (1995). Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas. Barcelona: Catálogo ex-posición Fundación la Caixa. [9]
- De Michelli, M. (2006). Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid: Alianza Editorial. [4]
- Greil, M. (2005). Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX. Barcelona: Anagrama. [11]

Hudson, M. (2014). Telegraph. Reino Unido. Hanna Hoch: The woman that history forgot. Recuperado de <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/10545071/Hannah-Hoch-The-woman-that-art-history-forgot.html> [10]

Santibañez, D. (1997). Investigación Social y Autorreferencia. Sistemas sociales y sistemas psíquicos como sistemas autorreferenciales. Cinta moebio 2: 114-128. Recuperado de www.moebio.uchile.cl/02/frprin05.htm

Stangos, N. (2004). Conceptos de Arte Moderno. Madrid: Alianza Editorial. [5]

Tzara, T. (1994). 7 Manifiestos Dada. Barcelona: Tusquets. Cuadernos ínfimos 33. 6^a edición. [1]

Edición de un livre d'artiste. Compartir nuevos espacios *Edition of a livre d'artiste.* *Share new spaces*

Enrique Ferré Ferri
Universitat Politècnica de València,
España.
ferre2392@gmail.com

Recibido 10/02/2017
Aceptado 07/04/2017

Revisado 05/03/2017
Publicado 01/07/2017

Resumen

En este documento se trata de exponer los elementos y circunstancias que concierne a la edición de un Libro de Artista, como obra que es de Arte contemporáneo, centrándose los comentarios a lo que concierne a la producción de la obra, al igual que se intenta abordar las fases relativas a la difusión y una posible comercialización del trabajo.

Abstract

This article tries to expose the elements and circumstances that concern the edition of an Artist Book, as a work that is of contemporary Art, focusing the comments on what concerns the production of the work. It is also intended to address the phases related to the dissemination and possible commercialization of work.

Para citar este artículo

Ferré Ferri, E. (2017). Edición de un livre d'artiste. Compartir nuevos espacios. *Tercio Creciente* 13, págs. 133-142. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.8>

Palabras clave / Keywords

Libro de artista, Nuevos espacios, Arte Contemporáneo, Edición / Artist book, Contemporary art, New spaces, Edition, Publication

Para citar este artículo

Ferré Ferri, E. (2017). Edición de un livre d'artiste. Compartir nuevos espacios. Tercio Creciente 13, págs. 133-142. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.8>

Introducción

En el proceso de creación de una obra, el autor, puede estar condicionado por una idea, una referencia, o un encargo. Para llevar a cabo y materializar el proyecto, siempre hay que establecer una estrategia previa respecto a la producción de la propuesta; en la referida fase, el artista está habituado a su proceso, pues en dicha mecánica se ha ido formando y conviviendo en los pasos que tiene que dar en la creación y la ejecución de sus obras. En el autor siempre prima, previamente, el acto de creación sobre el resto de fases que siguen al mismo, como son el desarrollo y la evolución de la propuesta. Tan pronto tiene concretada y clara su idea, surge el impulso productivo, y para empezar a actuar es preciso establecer una estrategia, un plan de trabajo, de como llevar a cabo la materialización del proyecto; hay que decidir los medios a utilizar, su empleo y tener en cuenta todo lo que concierne a dicho proceso, intentando obtener el mejor resultado posible en la plasmación de la obra y la máxima efectividad en la labor.

Pero el artista no se limita a la labor de un artesano que realiza un trabajo y no se preocupa del destino final de la obra, para el artista la evolución de su proyecto no finaliza con la fase de producción, sino también tiene que valorar las estrategias a establecer para que la obra sea expuesta y mostrada a los ojos

del espectador, es- tudiar las posibilidades que existen para difundir el resultado del esfuerzo realizado, tanto si es una obra única o una edición, como el caso de los Libros de Artista. Habitualmente, llegado a este punto, el artista suele dar por finalizado todos los procesos que giran entorno a su obra, pero existe una continuidad a la qué no suele estar tan familiarizado, la comercialización del resultado de su proyecto. En tal circunstancia, el artista, debe superar y cubrir dicha fase, si desea vivir de su obra, deberá aprender a moverse en los cauces mercantilistas y sus connotaciones burocráticas y fiscales, siempre que desee obtener fruto económico de su trabajo.

Edición de un livre d'artiste

En este documento se trata de exponer los elementos y circunstancias que concierne a la edición de un Libro de Artista, como obra que es de Arte contemporáneo, centrando los comentarios a lo que concierne a la producción de la obra, al igual que se intenta abordar las fases relativas a la difusión y una posible comercialización del trabajo.

En la edición de un Libro de Artista la implicación del autor es máxima, en todas las fases, desde la creación a la materialización

de la edición, y total, muy especialmente, en el caso del *Livre d'Artiste*. Desde el primer momento, incluso en el caso de que no exista un encargo o condicionamiento concreto de la obra, el artista ha de pensar, inicialmente, en todo lo que precisa para la realización de su proyecto, sin olvidarse de que el mismo puede tener una difusión más o menos amplia y, llegado el caso, una posible comercialización; tal conocimiento es preciso tenerlo a fin de disponer del material suficiente para llevar a cabo la edición y permitirle una mejor planificación del trabajo; en el caso de un encargo concreto las condiciones difieren un poco. La referida fase inicial del proceso puede ser un poco más compleja, cuando en la intervención de la obra intervienen otros artistas o se depende de otros colaboradores, pues hay que establecer los procedimientos necesarios para coordinar la intervención de los participantes en las diferentes partes del proyecto.

Para la planificación del trabajo, en el caso de un *Libro de Artista*, se ha de tener en cuenta los siguientes puntos:

- De cuantos ejemplares ha de constar la edición de la obra. Puede ser una obra única, una edición numerada, una edición sin numerar, una edición sin términos de prohibición en su reproducción, etc.

- Posibles lectores/espectadores que pueden tener acceso a la edición y quienes pueden ser los destinatarios finales del libro. La obra

puede estar dirigida: a lectores infantiles, a personas adultas, la posibilidad de que sean lectores invidentes, etc.

- Formato del libro, tipo de soporte, número de páginas u hojas. Tipo de encuadernación, estilo de cosido que puede ser visto o no, hilos a utilizar. Si el soporte va a ser papel (lo más habitual), gramaje del mismo, calidad, comprobar dirección de las fibras y aprovechar el papel sin problemas, conveniencia de posibles plegados, troquelados. Éste es un apartado que requiere bastante atención, tanto por la variedad de términos a tener en cuenta como, las decisiones que se tomen, todas ellas van a determinar el proceso de la realización de la edición.

- Decidir si la obra va a contener imagen, que técnicas se van a emplear y como se van a realizar sus impresiones. Si, además de las imágenes, hay que incluir texto, personal o no; si las palabras van a ser impresas o no. En caso de impresión, contar la posibilidad realizar registros con tipos móviles, y en su caso, el cuerpo de los mismos, la familia tipográfica a emplear, con cuantas tintas, etc. También este apartado tiene gran importancia y requiere gran atención, además de la presencia del artista, al igual que el mismo disponga de conocimientos de tipografía si se emplea maquinaria tipográfica, toda vez que según las dificultades que puedan surgir, tendrá capacidad para optar por una mejor solución y proseguir avanzando en el proceso de la edición.

Las citadas puntuaciones son cuatro puntos muy importantes, además de otros más a tener en cuenta pero considerados más secundarios. Los dos primeros puntos son genéricos para todas las obras, los dos últimos son más concretos y determinados para cada trabajo y, en los mismos, se requiere una mayor implicación del autor o autores.

Quizás, para que esta parte referida a las estrategias de la producción en la edición de un Libro de Artista quede un poco más clara, vamos a exponer el proceso llevado a cabo en la realización de un Libro de Artista colectivo, con la intervención de varios artistas como editores y realizadores de la obra. En el caso de trabajar en grupo, para una misma obra, se requiere bastante más coordinación, como se ha apuntado, que para el caso de un libro individual.

El ejemplo que se expone es la realización de un *Livre d'Artiste* titulado, *Con muchos caracteres, trabajo propuesto y aceptado para la participación en el Memorial Emilio Sdun*. Es un *Livre d'Artiste*, un Libro de Artista colectivo, la primera obra de estas características que ha sido editada en el Museo de la Imprenta de El Puig de Santa María, en Valencia, museo considerado como el segundo de Europa en importancia, por sus características, después del museo de Maguncia, Alemania.

Para llevar a cabo el proyecto, se constituyó un grupo colectivo de artistas, dentro de la

asociación L'Horta Gràfica, asociación de alumnos y ex-alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la UPV, de Valencia. En principio, iban a participar unas doce personas, todas ellas con conocimientos del empleo de tipos móviles de tipografía y de Libro de Artista. El libro se iba a imprimir, en verano, en los talleres del Museo de la Imprenta de El Puig de Santa María, por lo que el horario de trabajo debía estar condicionado al horario establecido para el museo, de martes a domingo, desde las diez horas de la mañana a las catorce horas de la tarde; por las tardes, excepto festivos, desde las diecisésis horas hasta las dieciocho horas, para evitar cualquier alteración en el horario del personal y del funcionamiento de la institución. Debido a diferentes circunstancias personales, al final, el grupo quedó reducido a ocho personas.

En cuanto al contenido del *Livre d'Artiste* se pensó que, el protagonista del mismo, debía ser la tipografía, los tipos móviles disponibles en el Museo, toda vez que el Libro de Artista es el espacio donde la letra, la tipografía, la imagen, el silencio, de forma individual o conjunta, se hace poesía o, como apuntaba El Lisitski, la tipografía permite realizar una composición estallada. La obra, aunque iba a ser una muestra de los tipos existentes en el museo con interpretación personal en la composición, no iba a tener la consideración de un catálogo. El formato de la obra elegido fue el de un libro encuadrado con tapas de cartón, cosido visto, y de hojas agrupadas en

cuadernillos y plegadas en tamaño de A 5. La impresión de la tipografía se iba a realizar en el Museo de la Imprenta, aunque al no tener posibilidades económicas y tiempo suficiente para adecuar las máquinas expuestas, iba a ser manual, para ello se disponía de un saca pruebas y un tórculo; no obstante, para la preparación de los textos, se pautó seguir los pasos empleados en toda composición tipográfica como el empleo de ramas, imposiciones, espacios en blanco, medir con regla de cíceros. El entintado se realizaría de forma manual, con rodillos, y empleo de tintas grasas.

Las referidas pautas genéricas fueron expuestas y presentadas para que fueran aceptadas en el citado Memorial Emilio Sdun. Una vez recibida la aprobación se siguió avanzando en la preparación de las estrategias a aplicar en el desarrollo de la producción de la obra, y para ello se estableció una continua comunicación entre todos los participantes vía mail, al estar cada uno ocupado en diferentes tareas y espacios, y más en un periodo de tiempo muy estresante para los estudiantes, por ser periodo de finalización del curso universitario e inicio del periodo vacacional. El método de comunicación empleado ha resultado muy eficiente, en especial en la última fase de impresión, por coincidir más personas de las que en un principio se había planteado en una misma franja horaria, ello evitó interferencias y que el trabajo se ha podido realizar de forma



Fig. 1 Registro de algunas letras

ordenada y muy profesional, no causando ningún trastorno al funcionamiento del museo, requisito imprescindible a cumplir desde un principio.

El número de libros que se decidió producir para la edición era de un número determinado de ejemplares, el número de libros requeridos para la tirada según las normas del Memorial, un libro para cada uno de los participantes y un ejemplar para el Museo de la Imprenta. La edición final iba a constar de quince ejemplares, numerados y firmados por los artistas participantes en el colofón del libro. Los autores participantes iban a tener a su disposición, para sus

impresiones, hojas de formato A 4 que se doblarán para formar cuadernillos de formato A 5. En este punto, ha habido la decisión, por parte de algunos artistas, de utilizar hojas de formato A 4 dobles, aun- que el formato final plegado iba a ser A 5. El papel elegido fue de color blanco y gramaje de 160 gr.

Como se ha citado previamente, el contenido de la obra es el registro de diferentes tipos móviles existentes en el museo, siendo cada artista responsable de la edición de su cuadernillo, aunque compartiendo las opiniones y sugerencias del resto de compañeros. Para saber que tipografías se iban a utilizar, antes de empezar la edición, se ha procedido a la catalogación de las diferentes familias de letras tipográficas de cuerpo igual y superior a 24 puntos, a dos cíceros, para de este modo tener mayor facilidad en el montaje de las composiciones, debido a la limitación de los equipos de impresión disponibles.

Otro motivo por acotar el tamaño de cuerpo estaba pensado en evitar problemas en el momento del entintado, al ser manual, por posibles obturaciones del ojo de los tipos y perder calidad en la impresión tipográfica. Para la indicada catalogación se ha realizado un registro manual de los caracteres y ordenado, la impresión de las letras, por similitud de características. Al no existir una indicación clara en las cajas del tamaño de los cuerpos, se ha tenido que recurrir a la regla de cíceros, para comprobar y confirmar la medida correspondiente de cada familia tipográfica. En el proceso de catalogación, se encontraron letras muy diferentes a las que



Fig. 2 Impresión en saca pruebas

disponemos en nuestra Facultad de BB.AA. y, con ello, podemos constatar la gran variedad de tipografías que existían y se empleaban en las imprentas valencianas, con una abundancia de letras de cuerpo inferior a 24 puntos y cierta limitación en tamaños superiores a dos cíceros, habitualmente destinados para la impresión de titulares. Tal circunstancia nos anima a invitar que, estudiantes y amantes de la Tipografía, puedan realizar es- tudios de investigación y trabajos de posgrado en el Museo de la Imprenta, hay bas- tante material disponible, incluso maquinaria, para poder proceder a un estudio profundo del mismo. Consideramos de gran interés dar a la luz un rico patrimonio, no solo para la Comunidad Valenciana, sino también para todos; el interés por el mis- mo, lo hemos podido comprobar durante nuestra estancia en dicho espacio, observando

que la procedencia de las personas, en las visitas realizadas, eran en gran parte turistas nacionales y extranjeros.

De antemano, conociendo los medios de impresión a emplear, éramos conscientes de que la calidad de los registros no iba a ser perfecta, comparada con la ejecutada con prensas con rama vertical y entintado automático, pero dentro de las posibles imperfecciones y errores, como artistas,



Fig. 3 Impresión en tórculo

sabíamos que podríamos encontrar valores plásticos no predeterminados, el azar iba a ser un compañero de camino, circunstancia que compartía con una de las directrices del trabajo, DaDa. Cuando se realizan impresiones manuales en horizontal, los entintados con rodillo no son uniformes, la colocación y retirada de papel está sujeta a posibles oscilaciones o movimientos inadecuados, ello provoca que se registren huellas no deseadas, como letras movidas que generan mucho ruido, o por presiones con cama de papel no uniforme para todos los tipos, especialmente cuando se emplean caracteres de madera. Pero como se ha comentado, siempre se analizará el resultado y se intenta estudiar si son efectos a considerar y presentar.

El espacio de trabajo empleado, aunque no es el ideal, nos hemos acomodado a sus limitaciones. En el tiempo que se ha permanecido en el mismo, casi tres meses, se han producido situaciones muy similares a la actividad en otros talleres de impresión. El colectivo ha trabajado, inicialmente, de forma casi individual y cómoda, sin estar sujeto a presiones, pero el último mes, los últimos quince días, el número de participantes se ha concentrado y ello ha obligado a crear turnos para imprimir, con programación muy variable, debido a diferentes circunstancias

personales, y como se ha comentado anteriormente, ha obligado a estar en continuo contacto entre los participantes para evitar solapes y tiempos muertos. Tal situación recuerda un poco, a nivel universitario, a las fechas de entrega de trabajos finales; a nivel industrial, las prisas existentes de última hora, en la entrega de encargos. Pero todo ello es superable cuando existe, responsabilidad y armonía, dentro del equipo y así lo han demostrado todos con la ilusión de embarcarnos en nuevos proyectos.

Otro factor que jugaba en contra, con respecto a un proyecto normal y a los que estamos habituados, era que el espacio de trabajo no está pensado y diseñado como taller de imprenta, ello suponía que hubo que improvisar espacios para el secado de las impresiones, realizar largos desplazamientos para aprovisionarse de elementos accesorios para las composiciones, como regletas, cuadradillos, a pesar que la exactitud extrema no era precisa al trabajar con la rama en horizontal.

Cubierta la fase de impresión, se pasó a la de plegado de las hojas y componer los cuadernillos correspondientes, para después ajustarlos con la guillotina y dejarlos a la medida del formato deseado, dejando el material preparado para realizar el proceso de

encuadernación, su cosido a mano, e inclusión de las páginas de título, colofón y cortesía. El cosido se ha realizado con telar, para ajustar mejor los nervios, aunque con libros del tamaño editado, tampoco es un elemento imprescindible. Las tapas se han encolado a continuación.

Si por parte de los artistas se ha tenido muy claro todo lo concerniente al proceso de producción y edición de la obra, el cual espero haber plasmado de forma clara al lector de este documento, también se tenía claro cual iba a ser la difusión de la obra en esta ocasión, se va a dar a conocer de forma amplia a través del Memorial. Por una parte, el ejemplar destinado al Memorial Emilio Sdun, su organización se va a encargar de difundirlo, al igual que al resto de las obras que participan en el mismo. Por otra parte, al ser una obra realizada por asociados de L'Horta Gràfica, se va a contar con dicha plataforma para poder mostrar la obra en los diferentes eventos en que se participe, como son las ferias de Libros de Artista a nivel nacional e internacional, además de la divulgación de imágenes de la obra, a través de fotografías y vídeo, en las plataformas de la red, Facebook y Web, por parte de L'Horta Gràfica. Otro punto más de difusión a incluir, va a ser el Museo de la Imprenta de El Puig de Santa María, un ejemplar quedará depositado en el museo. Incluso se tiene la idea de programar una

exposición entorno al Libro de Artista impreso, creemos que es una muy buena oportunidad, para la institución, de poder mostrar a los visitantes del registro de parte de la tipografía existente en los chebalières y que posibilidades de expresión existen con la misma, al igual que animar, después de la experiencia adquirida, a realizar nuevos proyectos y eventos en dicho lugar.

Si se ha intentado exponer, de forma amplia, los pasos que requeridos para la edición de un Libro de Artista como, de forma breve, la parte correspondiente a la difusión de una obra concreta, nos queda pendiente comentar la parte referida a la comercialización de la misma. En principio, porque la edición realizada no está prevista comercializarla por parte de los artistas de forma directa y, en segundo término, es un mercantilismo al cual, los artistas participantes, no estamos tan habituados ni incidimos de forma muy plena.

Conclusión

Como conclusión, después de una nueva experiencia en la edición de un *Livre d'Artiste* colectivo, se puede confirmar que

- En el proceso de ejecución de la obra, los artistas se van acoplando a los medios disponibles y a las circunstancias del momento, tomando decisiones y realizando modificaciones que no estaban contempladas en un inicio, ello indica la importancia de la presencia del artista en la ejecución de trabajos de tales características, permite poder decidir de forma inmediata, y no detener el proceso de realización, algo muy importante

cuando se trabaja en equipo o en una cadena. La primera parte es considerada, en nuestra opinión, como la más enriquecedora y de la que habitualmente disfrutan los artistas, y así nos lo han confirmado los compañeros que han participado en la propuesta.

- Otro paso importante es la difusión de la obra, en este punto son fundamentales los cauces disponibles y empleados para dar a conocer el libro una vez finalizado; es conveniente elegir los medios y espacios de difusión para que el trabajo pueda ser valorado como tal, la obra tiene que someterse al juicio y comentario del espectador, si no es así quedará depositado en un olvido, no será reconocida como tal mientras no se muestre y reciba la aceptación de los verdaderos destinatarios de la obra de arte. Hay eventos, unos más importantes que otros, como plataformas para mostrar la edición y darle cierta difusión, al igual que, en dichos lugares, los artistas tienen posibilidad de participar personalmente y darse a conocer como artistas o ampliar contactos. No obstante, la comercialización es el punto que se escapa en muchas ocasiones al control del artista, el cuál insistirá, más o menos, en el referido mercantilismo, en función de sus necesidades personales. El artista, independiente de las recompensas económicas y premios, desea el reconocimiento de su obra, ello es posible alcanzarlo a través de la difusión de la misma de manera amplia, exponiendo su trabajo, divulgando sus imágenes o publicando artículos de su trabajo; tales circunstancias pueden ser posibles en el presente evento del Memorial Emilio Sdun, como el presente escrito de colaboración que hemos redactado para el mismo.

Una historia que contar. Serie de estampas de gran formato Variaciones a partir de las mismas planchas

A story to tell
Series of large format prints
Variations from the same plates

Fernando Evangelio Rodríguez
Dr Bellas Artes
Universitat Politècnica de València
fevangel@dib.upv.es

Recibido 29/12/2016
Aceptado 07/01/2017

Revisado 05/01/2017
Publicado 01/07/2017

Resumen

La serie titulada Una historia que contar es un conjunto de estampas de gran formato (180 X 69 cm.) realizadas mediante impresión en relieve y en hueco.

La génesis de esta serie se fragua por una confluencia de sentimientos, recuerdos e inquietudes, cuyo detonante primigenio parte de la decisión de usar para las dos planchas xilográficas el gastado tablero de una mesa que llevaba en mi estudio más de tres décadas, y que había estado en uso hasta la fecha. Como es de suponer, después de tantos años el tablero tenía un dilatado bagaje de capas de pintura, huellas de roces, golpes y recuerdos de todo tipo, era una mesa de trabajo, aunque había servido tanto para dibujar, pintar, barnizar, lijár, etc., como para comer, charlar o jugar a las

Abstract

The series titled A story to tell is a set of large format prints (180 x 69 cm.) Made by embossing and hollow.

The genesis of this series is forged by a confluence of feelings, memories and concerns, whose original detonating part of the decision to use for the two wood plates the worn board of a table that had been in my studio for more than three decades, and which had Status in use to date. As it is to be expected, after so many years the board had a large baggage of layers of paint, traces of friction, blows and memories of all kinds, it was a work table, although it had served so much to draw, to paint, to varnish, Etc., such as eating, chatting or playing cards about her, and I had been accompanied by four different studies.

Para citar este artículo

Evangelio Rodríguez, F. (2017). *Una historia que contar. Serie de estampas de gran formato. Variaciones a partir de las planchas.* Tercio Creciente 13, págs. 143-160. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.9>

cartas sobre ella, y me había acompañado por cuatro estudios diferentes

Por todo esto, el presente ensayo trata una historia que contar que se articula en torno la preparación del tablero para su nueva función, mientras en mi mente se van recreando todas las vivencias que día a día habían ido acompañándonos hasta el presente.

For all this, the present essay treats a story to tell that is articulated around the preparation of the board for its new function, while in my mind are recreating all the experiences that day by day had been accompanying us to the present.

Palabras clave / Keywords

Grabado, estampación, historia de vida, proceso creativo.

Engraving, stamping, life history, creative process

Para citar este artículo

Evangelio Rodríguez, F. (2017). Una historia que contar. Serie de estampas de gran formato. Variaciones a partir de las planchas. Tercio Creciente 13, págs. 143-160. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.9>

Una historia que contar

La serie titulada “Una historia que contar” es un conjunto de estampas de gran formato (180 X 69 cm.) realizadas mediante impresión en relieve y en hueco.

La génesis de esta serie se fragua por una confluencia de sentimientos, recuerdos e inquietudes, cuyo detonante primigenio parte de la decisión de usar para las dos planchas xilográficas el gastado tablero de una mesa que llevaba en mi estudio más de tres décadas, y que había estado en uso hasta la fecha.

Este tablero era de aglomerado, ese prensado

de pequeños trocitos de madera de diferente extracción, calidad y dureza, que tanto se empleó durante años para muebles de batalla sin ninguna exigencia estética. Un material realmente poco recomendable para ser usado en grabado xilográfico.

Como es de suponer, después de tantos años el tablero tenía un dilatado bagaje de capas de pintura, huellas de roces, golpes y recuerdos de todo tipo, era una mesa de trabajo, aunque había servido tanto para dibujar, pintar, barnizar, lijár, etc., como para comer, charlar o jugar a las cartas sobre ella, y me había acompañado por cuatro estudios diferentes



Por todo esto, el propio material empleado para la realización de las matrices traía consigo una larga historia que contar y me sugería de forma inequívoca el tema a desarrollar. De modo que mientras lo preparaba para su nueva función, la mente se iba recreando en todas las vivencias que día a día habían ido acompañándonos hasta el presente.

El tablero completo era excesivamente grande para ser estampado en un tórculo como el mío, además, la idea que se iba fraguando pedía un formato más alargado, por lo que la solución pasaba por cortarlo para convertirlo en dos planchas de 92 X 70 cm, que, colocadas yuxtapuestas y enlazadas por los lados más cortos, daban para imprimir a sangre papeles de 180 X 69 cm. Un tamaño adecuado para la idea que ya se iba forjando: una figura humana a tamaño natural de pie. Una persona anónima, sin rasgos específicos, en cuyo interior o exterior se podrían representar toda una serie de imágenes evocadoras de los momentos, vivencias, paisajes u objetos que habían ido sucediéndose en la vida y darían paso a otros hasta un final sin determinar. Eso encajaba muy bien con la idea de hacer con el mismo conjunto de planchas una serie de estampas diferentes, que en principio se compondría de cuatro, pero que no quedaría cerrada a una posible ampliación.

Serie de estampas de gran formato

Descendiendo al campo puramente práctico, este gran formato podía ser estampado sin la necesidad de un tórculo mayor debido a que el tamaño de las planchas facilitaba el realizar la impresión en dos veces, primero una mitad y después la otra, ambas de 90 X 69 cm. Eso

sí, poniendo los recursos necesarios para que el enlace entre ellas estuviera perfectamente ajustado, de manera que no se rompiera la unidad y se percibiera la obra como un conjunto coherente, no como dos piezas colocadas juntas.

Una vez planificado el tipo de trabajo que había que hacer, y cortado y preparado el tablero con lija y goma laca, considerando el formato de 180 X 69 cm. del papel que se iba a emplear, procedí a realizar el dibujo principal, el de la figura humana a tamaño natural, y a pasarlo a una hoja de papel poliéster, y, de ahí, a calcar el contorno en las dos planchas de aglomerado.

La idea era que la figura pudiera estamparse en positivo y en negativo, es decir, que pudiera plasmarse la persona entintada sobre fondo blanco o, al revés, que fuera el fondo lo entintado y la figura quedase como un vacío con la forma humana.

Para conseguir esta versatilidad la solución fue recortar la figura con sierra de calar y de marquetería. De este modo se podría dejar vacío el fondo o la figura, o incluso se podrían entintar





ambos con diferentes colores. Pero no solo eso, también se le podría dar la vuelta y entintar el otro lado obteniendo una imagen que además de ser simétrica a la anterior ofrecería una calidad textural distinta debido al diferente estado de conservación de una cara y otra del tablero.

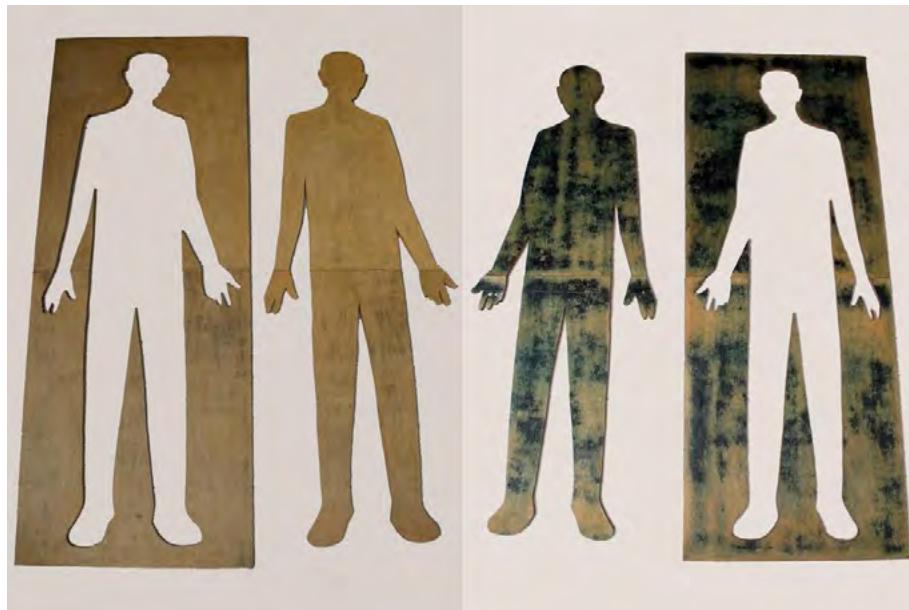
En la imagen siguiente se ve cómo quedó el tablero por delante y por detrás una vez cortado por la mitad, colocadas las dos partes unidas por el lado más corto y recortada la figura por su contorno.

Mientras tanto iba recopilando las imágenes que sentía como representativas de la experiencia personal en los años transcurridos. Dibujando de memoria en unos casos y recurriendo a reproducciones o fotografías en otros. Sin olvidar la necesidad de ajustar

los tamaños, puesto que debían formar un conjunto homogéneo dentro de lo variado de las representaciones. En este momento ya iba tomando fuerza la idea de realizar esta gran cantidad de imágenes en alguna técnica calcográfica, cuyo trabajo de línea fina contrastase con el impacto de la gran figura xilográfica.

La decisión fue recurrir a la punta seca sobre acetato, por su forma de trabajo directa y sencilla, por dar como resultado una línea sensible y clara y por la ligereza del material, lo cual era una ventaja tratándose de un formato de dimensiones considerables.

Otra cualidad positiva del acetato transparente es que permite trabajar sin necesidad de transferir o reproducir las imágenes en su superficie, basta con colocarlo





sobre los dibujos realizados en papel y dejarse guiar por ellos (siempre que se hayan invertido previamente para evitar que en la estampa salgan al revés, al menos aquellos en que la lateralidad es importante).

Variaciones

Con las planchas realizadas, el siguiente proceso a llevar a cabo es el de estampación, que en este caso es complejo porque cada ejemplar de 180 X 69 cm. se obtiene a partir de cuatro planchas, dos de aglomerado -con la figura recortada- estampadas en relieve y las otras dos de acetato -con todos los pequeños dibujos a la punta seca- estampadas en hueco, que además deben casar perfectamente por parejas en la parte central.

Cabían dos posibilidades, una era estampar en primer lugar las planchas de aglomerado, con la gran figura, y después las de acetato con los dibujos, y la otra era hacerlo en el orden contrario. Ambas se exploraron y dieron resultados no muy diferentes, dado que el inconveniente de que los pequeños dibujos con las imágenes representativas de la historia interfiriesen en la figura principal, al superponerse, se neutralizó empleando una tinta muy transparente, que también era ventajosa en las partes que se imprimía sobre blanco para matizar el protagonismo de las mismas en el conjunto.

No obstante, de haber querido usar tinta más opaca, siempre se hubiera podido recurrir al uso de una plantilla de reserva que evitase imprimir sobre las partes no deseadas, pero entonces nos hubiéramos privado de tener un leve registro de la historia contada en imágenes dentro de la gran figura, que es un matiz al que no queríamos renunciar.

Por otra parte, en el proceso de estampación es donde se producen las variaciones que pasarán a formar parte de la serie de estampas: la figura principal en negro con el fondo lleno de las imágenes en punta seca; el fondo entintado oscuro con el cuerpo de la figura ocupado por los pequeños dibujos sobre el blanco del papel, la figura estampada por la cara contraria (en posición simétrica), con los elementos grabados a punta seca en la parte superior del fondo,... todo esto aparte de la elección y matización de los colores. Es decir, sobre la etapa del proceso creativo recae una responsabilidad decisiva para el resultado de las obras que compondrán la serie. Por ello conviene detenerse un poco en la misma.

Vamos a ver con cierto detalle algunas partes relevantes del proceso de estampación, en el que, como decimos, tenemos que enfrentarnos a que el papel empleado es mucho más largo que la platina del tórculo, a las diferencias entre la impresión en relieve y en hueco y a tener que conseguir una perfecta continuidad entre la parte de arriba y de abajo, que van grabadas en planchas diferentes.

En primer lugar veremos la estampación de la figura principal en negro, comenzando con el entintado, que se lleva a cabo con un



rodillo más bien blando para que se adapte con facilidad a los pequeños desniveles propios de un tablero de aglomerado muy viejo, que, aunque en su preparación ha sido lijado, no lo ha sido tanto como para anular su textura ni las marcas producidas por el tiempo y la actividad desarrollada sobre él. No hubiera tenido sentido un lijado así porque hubiéramos anulado los signos que marcan su personalidad. Como hay que imprimir el papel en dos veces, iniciamos el proceso con la mitad superior.

Colocar el papel de 180 cm. de alto en un tórculo cuya platina mide 130 es la primera dificultad a salvar. Es evidente que parte de él debe quedar colgando por uno de los extremos por lo que en principio instalamos un accesorio forrado con gomaespuma eva para evitar que se dañe con el borde metálico de la platina. Hecho esto se coloca el papel de forma que al terminar el recorrido del tórculo

toda la hoja esté del lado de la parte estampada, por lo que la colocación se hace desde el lado donde quedará después de la impresión y, puesto que sin matriz ni fieltros el cilindro superior está en el aire, a cierta distancia de la platina, se desliza ésta con el papel ya colocado hacia el lado donde se aplicará la matriz para su estampación. Hay que apuntar que bajo el papel debe haber algún material liso y fino que haga una fina cama entre la superficie metálica de la platina y la hoja de papel, debido a que éste va a recibir la impresión desde arriba. Podrían valer unas pocas hojas de papel, pero en este caso disponemos de una pieza de escay liso que cumple perfectamente esta función.



Es muy importante ubicar la matriz en el lugar exacto donde corresponde para que el conjunto quede según lo previsto, por lo que hay que medir perfectamente la mitad de la hoja. Como además el tablero de aglomerado de 16 mm. de espesor tiene un peso importante dado su tamaño, no conviene confiar en colocarlo a pulso por lo que, coincidiendo con la línea que marca la mitad de la hoja, situamos una guía, que en este caso es una lama de persiana de aluminio, en ella se marca el punto exacto donde debe ir uno de los extremos de la matriz y eso nos sirve para poder ponerla con precisión en



el lugar adecuado apoyando la base en la guía, que se retira después de que la plancha esté depositada sobre papel.

Debido al grosor de esta matriz, para que su entrada bajo el rodillo que ejerce la presión sea suave conviene incorporar algún elemento que ayude a esa transición, cuidando que no tenga aristas o elementos que marquen el papel.



Luego se cubre todo con la mantilla de fieltro y se procede al desplazamiento de la platina para efectuar la impresión.

Una vez al otro lado se retira el fieltro y se levanta la matriz, consiguiendo así la primera impronta sobre papel, que se cuelga con cuidado para que se seque antes de imprimir la mitad inferior.

Cuando ya está seca, para estampar la otra mitad, se vuelve a colocar en el tórculo del mismo modo que la primera vez, con la platina en el lado donde terminará el recorrido cuando estampemos, después se empuja para desplazarla al lado contrario y ahí se hacen los preparativos para situar sobre el papel los elementos de aglomerado con los que vamos a imprimir la parte que falta, haciendo que ésta coincida perfectamente con la ya estampada.



Para ello se vuelve a colocar la misma guía que sirve para apoyar las piezas de aglomerado a fin de situarlas sin dificultad en su lugar preciso. Se pone a ras del límite inferior de la parte ya estampada, dejando que se vea entre uno y dos milímetros, que es la holgura que

se produce al colocar las nuevas piezas, con el fin de que no aparezca una línea blanca entre ambas mitades, y se inmoviliza con unas pinzas de presión.

Luego se colocan las piezas de aglomerado entintadas apoyando su borde superior en la guía y basculando hasta ubicarlas en su lugar exacto. Para suavizar su entrada bajo la presión del cilindro y evitar que se mueva ninguna, después de retirar la guía, conviene situar, como ya hemos visto antes, una pieza a modo de cuña. Después se cubre todo con el fieltro y se imprime.

Ya al otro lado se retira el fieltro y las piezas de aglomerado, y tenemos la figura completa impresa en el papel, que vuelve a colgarse para que se seque.

En la foto anterior se ve la figura que acabamos de estampar colgada junto a otra que es justo la misma imagen en negativo, con el



fondo negro. El proceso de estampación de ésta es idéntico al descrito, pero entintando la parte externa de la plancha de aglomerado recortada.

Vamos ahora a seguir con la explicación de la impresión de las dos planchas de acetato grabadas a punta seca. El entintado y limpieza de la tinta superficial se hace como es habitual en el grabado calcográfico, lo que cambia es que hay que tener en cuenta que son dos planchas que se deben estampar una a continuación de la otra, consiguiendo que las líneas de sus dibujos coincidan en el borde que une ambas impresiones, además de que trabajamos con un papel bastante más grande que la platina.

El asunto del papel se resuelve de un modo similar al que hemos visto en el caso ya expuesto, se extiende sobre la platina estando ésta en el lado en el que ha de terminar el recorrido al imprimir, por lo que hay que pasarla, sin poner fieltro para que no haya presión, al lado donde corresponde incorporar la plancha entintada.



En el caso de estas planchas, grabadas a punta seca, la ubicación de las mismas debe estar necesariamente bajo el papel, no podemos estamparlas colocándolas encima, como hemos visto en la impresión xilográfica. Por ello, una vez pasada la platina con el papel sobre ella al lado donde se va a poner la plancha para comenzar la estampación, hay que marcar en los laterales los puntos que determinan la línea que señala la mitad del papel, y que por tanto será el límite entre la impronta de las dos planchas, definir la distancia entre el borde del papel y el borde de la plancha, que se situará fuera del mismo puesto que se va a estampar a sangre, y después, sujetando el papel para que no se mueva, habrá que levantarla para colocar la plancha debajo siguiendo las marcas establecidas.

Aquí se ven tres variaciones de estampación de la primera de las dos planchas. La de la derecha es la que acabamos de estampar.

En las imágenes siguientes vamos a ver cómo se imprime la segunda plancha, la que completa la superficie del papel, de forma que case perfectamente con la ya estampada. Lo primero a tener en cuenta es que el entintado y la limpieza de la superficie debe ser igual que en la plancha anterior y que la presión del tórculo sea la misma, para que la intensidad de las líneas no varíe. Luego, se coloca el papel como ya hemos descrito, primero con la platina del lado del tórculo que será el destino final al estampar, luego se desliza sin presión para situarlo al lado en el que hay que poner la plancha, y entonces se planifican los pasos para que esta impresión case perfectamente con la realizada previamente. Para ello introducimos una regla suficientemente larga para se vea por



ambos lados del papel, haciéndola coincidir perfectamente con la huella dejada por la primera plancha, y marcamos con ella el punto donde debe ir la esquina de la matriz, a la distancia establecida.

Una vez marcados los puntos clave para ubicarla correctamente, se levanta el papel, sujeto para que no se mueva, y se sitúa en el lugar establecido. Al bajar la hoja de nuevo para colocarla sobre la plancha, lo hacemos poco a poco y asegurándonos de que



efectivamente no ha habido error y el borde coincide con la línea límite de la impresión previa.

Después se pasa por la presión del tórculo y se cuelga para que se seque antes de imprimir sobre ella las planchas xilográficas.

Colgada a la izquierda se ve la estampa que acabamos de sacar del tórculo, las otras dos son versiones en las que las imágenes ocupan solo una parte del papel, la de abajo. En ellas

se han estampado, con plantillas de reserva, las dos planchas de acetato una sobre la otra, porque la intención es dar la impresión de acumulación desordenada, como si todas las imágenes de la historia se hubieran caído a los pies de la persona representada.

A continuación, para terminar, vamos a ver la estampación de las planchas xilográficas sobre el papel que vemos en la foto anterior más a la derecha, el que tiene las imágenes de punta seca impresas hasta el borde, en la parte inferior.

En esta variación se verá la figura blanca, como vacía, recortada sobre un fondo prácticamente negro, y a sus pies, amontonadas, todas esas imágenes que componen su historia y en otro momento ocuparon toda la extensión de su cuerpo.



Comenzamos, como de costumbre, imprimiendo la mitad superior. Para ello se coloca el papel en la platina como ya hemos visto anteriormente y, una vez ubicado en posición, se sitúa la guía coincidiendo con la línea que marca la mitad del mismo, solo queda entonces señalar de modo claro el



punto donde debe ir el extremo exterior de la plancha para que su colocación sea la correcta.

Los elementos entintados en este caso son los correspondientes al fondo, la figura no se entinta, pero ha de colocarse también sobre el papel para poder situar perfectamente los



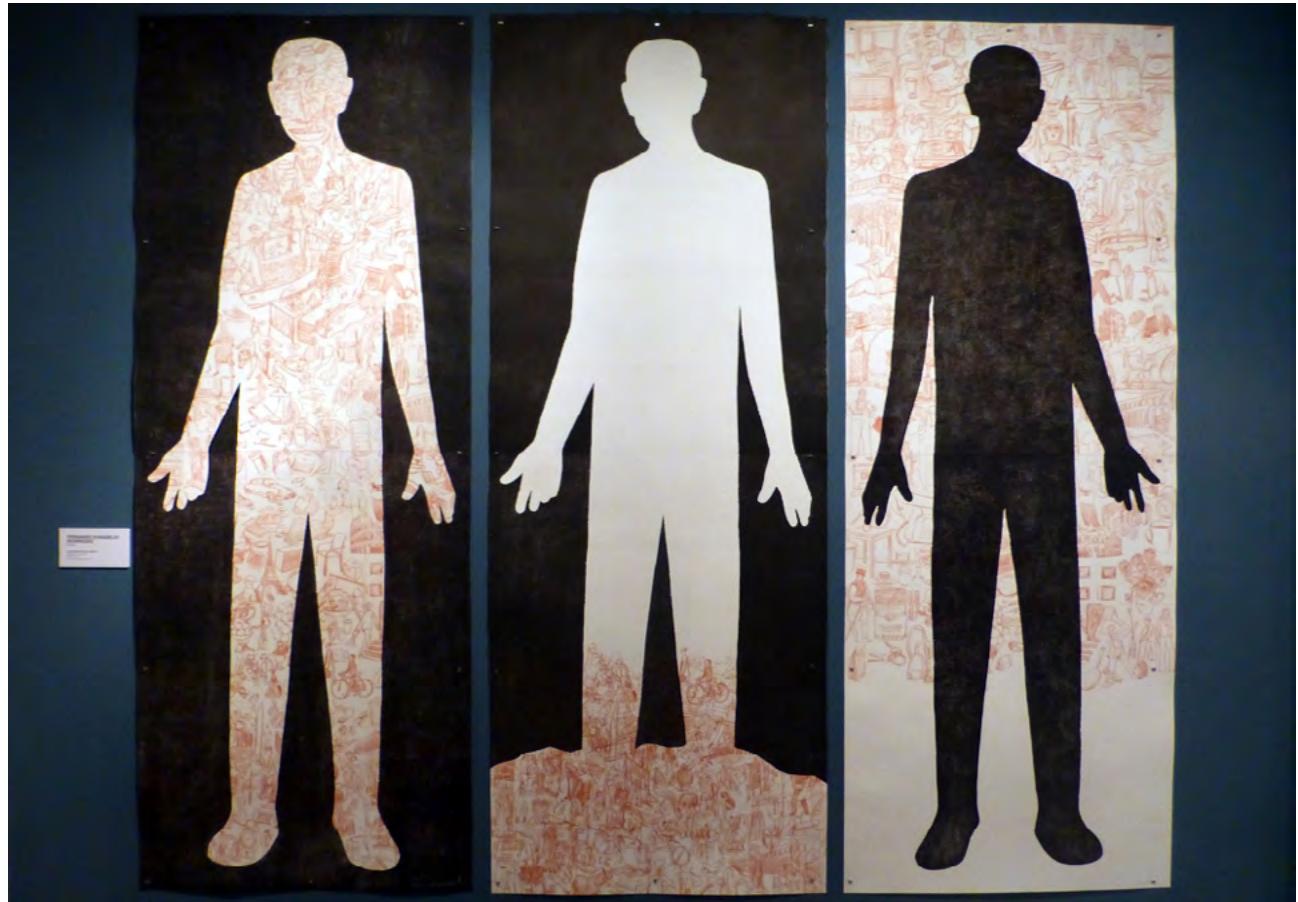
fragmentos de fondo que hay entre los brazos y el cuerpo. En la foto se ve el momento de poner en su sitio uno de ellos.

Una vez estampada esta parte, como siempre, se cuelga el papel para que seque antes de imprimir la mitad inferior. Una vez seco lo volvemos a colocar en el tórculo. Esta vez, como la intención es que los pies queden ocultos por la maraña de imágenes que se han amontonado en la parte de abajo, tenemos que hacer uso de una plantilla de reserva que evite imprimir la parte inferior de la figura.

Luego, haciendo uso de la guía como apoyo para asegurar la correcta colocación de la matriz, disponemos todos los elementos para la última y definitiva impresión sobre este papel.

En el proceso de estampación de las variaciones ya se ha ido pensando la relación entre ellas basada en la idea global de la historia por contar. Cada una de ellas tiene un sentido y aporta un significado, por ello, según se dispongan para ser mostradas darán pie a interpretaciones diferentes.

En este caso el primer conjunto que se ha seleccionado para ser expuesto esta formado por tres imágenes, la primera con la figura llena por completo con las imágenes de su propia historia sobre el fondo negro. La segunda presenta la figura vacía después de que toda su historia en imágenes se haya caído y esté amontonada a sus pies y, por fin, la tercera y cambia por completo, la figura está en negro y mirando al lado contrario que las anteriores, porque está volteada al haber entintado el lado contrario del tablero. El fondo está lleno de las imágenes, salvo la parte inferior que se mantiene blanca.



El libro, pasajero en clase turista *The book, passenger in economy class*

Marta Aguilar Moreno
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid.
España
maraguil@art.ucm.es
<http://orcid.org/0000-0003-1730-9402>

Recibido 29/10/2016
Aceptado 07/01/2017

Revisado 05/01/2017
Publicado 01/06/2017

Resumen

A modo de estrategia se van dibujando los destinos soñados, dando visibilidad a la naturaleza oculta del imaginario escondido. El libro, considerado como espacio donde se piensa, se percibe, se sueña, se vive... es el portador habitual de ideas, el contenedor de hallazgos y de presencias, es el administrador del pensamiento estético y las reflexiones más íntimas. Sirva de guía esta memoria sobre libros auto editados, unidos por hipervínculos de temática y procedencia diversa, que muestran experiencias vividas a través del viaje, primando las emociones. Un viaje tanto

Abstract

By way of a strategy dreamt of destinations are drawn giving visibility to nature hidden in the concealed imagination. The book considered as a space where one thinks, feels, dreams, lives....is the bearer of every day ideas, the receptacle of discoveries and of presences, it is the administrator of aesthetic thought and of the most intimate reflections. This memoir serves as a guide for self edited books, united by hyperlinks through theme and from varied sources, which show experiences as lived through journeys, with emotions taking precedence. A geophysical journey as well as an interior one, where the desire to

Para citar este artículo

Aguilar Moreno, M. (2017). **El libro, pasajero en clase turista** *Tercio Creciente* 13, págs. 161-176. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.10>

geofísico como interior, donde el deseo de habitar un espacio adquiere un protagonismo considerable. La percepción del paisaje, las vivencias y reflexiones quedan latentes en cada uno de los libros referenciados

inhabit a certain space acquires significant role. The perception of the landscape, the experiences and reflections remain latent in each of the referred to books.

Palabras clave / Keywords

Libro-arte; libro de artista; cuaderno de viaje; viaje; habitar

Book art; artist's book; sketchbook; journey; inhabit

Para citar este artículo

Aguilar Moreno, M. (2017). El libro, pasajero en clase turista *Tercio Creciente* 13, págs. 161-176. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.mextra1.10>

Introducción

El viaje como inspiración. El paisaje como pretexto.

Documentar los relatos sobre viajes ha significado cambiar de discurso, clarificar ideas y proporcionar claves para el mejor entendimiento de los libros. Con la intención de acercar el paisaje al espectador se desvela la experiencia estética vivida y se ofrece una mirada que supuestamente predispondrá al futuro viajero.

El escribir un artículo sobre mi propio proceso de creación y los elementos, acciones o lugares que han dado forma a la materialización de mi pensamiento ha resultado un encuentro placentero con mi propia obra. El acto de contextualizar ha supuesto reconstruir el propio proceso creativo recreando lo andado y determinar los hallazgos en los que no se basa la práctica de la investigación. El carácter empírico y teórico de este trabajo nos acerca al libro de artista tomando como referente el paisaje. Agrupar los libros bajo una misma temática y con un mismo pretexto ha propiciado la narración de historias vividas desde el campo ilimitado que ofrece la gráfica contemporánea. La escritura ha favorecido la planificación. Los conceptos como portabilidad, progresión, dirección o memoria son características formales que han valido para el discurso propio de la creación con forma de libro. No olvidemos que, para reordenar el proceso creador, ha sido necesario profundizar en el archivo donde nacen las ideas y rescatar los dibujos rápidos de retentiva que se diseminan en los cuadernos de campo. Por ello considero

necesario ensalzar el valor de los cuadernos, por tratarse del proceso de construcción y realización de una idea, donde el dibujo actúa como pensamiento, representación y comunicación.

Con la mochila a cuestas. Los cuadernos

La realización de un libro a partir de un viaje tiene como propósito revivir y disfrutar cada instante compartido, rememorando los lugares más significativos, más destacados y las impresiones más personales, siendo el sentido principal las distintas formas de mirar. “El libro de artista es un objeto de arte y como tal es eminentemente interdisciplinar, se abre a un sinfín de disciplinas y enfoques múltiples. Es también un libro que despierta todos los sentidos y a su vez nos ofrece la libertad creativa desnuda de quien lo concibe” (1).

Los grandes medios de comunicación masivos han llegado a los lugares más recónditos imaginados por el hombre, despertando los sentidos y el interés por penetrar en la realidad. “A través de la fantasía los libros han relatado las exploraciones más inverosímiles de todos los continentes de ficción. Los viajes requieren un tiempo y una intensidad. Pueden ser un paseo, un éxodo, una odisea, un periplo... Cada uno de ellos una aventura y una manera diferente de vivir el tiempo y el espacio” (2). Por ello, cuando emprendemos un gran viaje, parte

esencial del equipaje es el cuaderno de campo, donde se irán recreando los instantes vividos, impresiones, emociones, lugares y gentes que

dejen constancia de los momentos solazados; en cada rincón se compone una imagen digna de ser recordada¹.



(fig. 1) Nueva línea troncal, Japón, 2008

Muchos de los viajes los concebimos a través de una mirilla, vamos succionando infinidad de instantes y los vamos recopilando con nuestros dispositivos digitales. Solo nos interesa capturar el momento y colecciónar instantáneas, pero esto hace que no podamos recrearnos en lo esencial: la observación y la interpretación.

A nuestro regreso, las postales viajeras serán guardadas, como imágenes secuenciadas, en el fondo de un disco duro y ni siquiera narrarán una historia coherente porque pasarán a ser un cúmulo de datos en un ordenador. Sin embargo, los cuadernos nos permiten volver atrás en el tiempo, reanudar el camino, crear procesos de construcción de discursos, cavilar sobre el viaje, redibujar lo vivido, porque la observación y la interpretación han sido el motor de su creación.

“En los cuadernos de los dibujantes están las imágenes del mundo, el diario visual y el collage tangible de la vida, la crónica instantánea de la mirada” (3). Los cuadernos

se convierten en mapas transmisores de experiencias sensoriales. La contemplación analítica sirve de soporte intuitivo para plasmar cómo evolucionan las ideas. Los cuadernos nos proporcionan las claves para comunicar visualmente y nos incitan a sustituir sus páginas por lienzos, a construir un discurso lineal, a abstraernos en un diálogo íntimo, a desarrollar un libro como estrategia de comunicación visual².

En la mesa de trabajo está el cuaderno camboyano. Sin duda será el próximo libro. Nada más aterrizar en el sudeste asiático las visiones se materializaron en formas, colores, texturas, olores... ahora, de regreso, todo ello reside almacenado en la memoria del cuaderno convertido en el testigo de aquello que se ha visto y se ha vivido. Siempre se encuentra un momento para imaginar y transcribir las experiencias sentidas. Anotar y dibujar palabras, realizar imágenes, recortar y pegar diversos materiales, con la necesidad imperiosa de atrapar el instante. (fig. 2)



(fig. 2) Manglares en los alrededores de Sihanoukville, Camboya, 2016

Por eso, debemos enfatizar en el proceso creativo de los artistas y su capacidad reveladora de las primeras ideas. Los bocetos son claves para el trabajo de cualquier artista. Sirven para emprender un camino y descubrir hasta dónde se puede llegar. No tienen la presión de un trabajo bien definido y permiten poner en práctica la experimentación y el hallazgo.

Pero ¿Cuándo nacen los libros?

Redescubrir los apuntes, los bocetos, los espontáneos trazos captados al instante dibujados al lado de un garabato, el trocito de papel pegado como recordatorio, el signo gráfico que perpetúa una forma, un color, acuden a nuestra memoria y surge la necesidad del relato. Después de un viaje, nuestra cabeza es un centro caótico y vivencial, la intensidad del tiempo transcurrido nos sugiere reordenar el imaginario. La necesidad de evaluar los resultados, con la intención de dar visibilidad a nuestros hallazgos, nos lleva a describir lo experimentado.

En nuestro caso, el primer contacto con el libro se realiza de un modo natural fundado

en los métodos y procesos propios de las artes plásticas. El dibujo será el camino más directo para expresar el fruto de la percepción y el pensamiento visual, combinado con la gráfica sostenible basada en procesos no tóxicos, técnica empleada en la mayoría de los libros referenciados. Más tarde llegará la crónica detallada del proceso de creación convertida en narrativa visual.

Comenzaremos nuestra narración con el paisaje tal como lo conciben los naturalistas alpinos del Renacimiento. A través del revestimiento cultural del paisaje pensamos, sentimos y miramos. No necesariamente pintamos del natural, sino que el modelo nos hace pensar en él. Centrémonos en la importancia del paisaje como estética de la naturaleza. El primer libro al que haremos referencia es *En el jardín te esperaré*, donde una fuerte influencia oriental reproduce la toma de configuraciones concretas que se van disponiendo a lo largo del libro acordeón. La imagen de la naturaleza, el contenedor de vivencias, la sustancia geográfica física y onírica que se percibe tras un viaje por el corazón de las estepas asiáticas, nos permite descubrir el paisaje bajo el concepto de la figuración cultural, mostrando una relación directa con la belleza de la forma y su interior³. (fig. 3)



(fig. 3) *En el jardín te esperaré, jardines en Suzhou, 2014*

Rainer María Rilke decía que el pintor recibe del paisaje el lenguaje para sus confesiones. Para aprender a mirar el lenguaje creador debemos remitirnos al propio mapa cognitivo, donde algunas constantes nos conducirán por los caminos del paisaje vivido... el paisaje del alma.

El siguiente libro que tiene como protagonista el paisaje es “El bosque donde habito”⁴. En esta ocasión, la experiencia docente convierte al libro en un laboratorio de comunicación de experiencias y realidades sobre diferentes

aspectos de nuestra vida cotidiana. El objetivo propuesto, como dinámica de grupo, fue construir relatos, a partir de diferentes dibujos y fotografías, que dieran visibilidad a las formas en las que percibimos y transformamos los espacios habitables, las formas de ocupación y construcción del mundo que nos rodea. La experiencia sirvió de excusa para recopilar los resultados y dar claridad a la propuesta, en formato libro de artista, permitiendo alcanzar los lugares con el deseo de ver, con nuestros propios ojos, lo que tantas veces hemos supuesto (5). (fig. 4)



(fig. 4) *El bosque donde habito*, 2013

También el paisaje convierte a Tana Toraja en sencillamente única. Los Torajas habitan el vasto y agreste paisaje de las tierras altas del sur de Sulawesi demostrando que hay vida después de la muerte a través de sus ritos fúnebres. Un merodeo por el norte de Rantepao, base más popular para explorar el panorama de los alrededores, nos conduce a Pana. Nos adentramos en el bosque abigarrado de bambús. Un aire frío

enigmático nos empuja hacia atrás. Dirigimos nuestra vista hacia arriba. De los árboles penden troncos huecos de madera envueltos en gasas y trapos húmedos. Son los sepulcros de los niños menores de dos años. Sus tumbas colgantes resultan macabras pero fascinantes⁵. Compartir esta experiencia subjetiva, a través de la expresión artística, lo permite el carácter interdisciplinario del libro de artista. (fig. 5)



(fig. 5) El cementerio de los niños, 2013

El adentrarse en un paisaje desconocido supone, muchas veces, oír sonidos y ruidos nunca anteriormente escuchados. El libro *En un metro de bosque, un año observando la naturaleza*, de David George Haskell, nos sirve de inspiración para la narración del viaje... como si de una declaración de intenciones se tratase... y nos rememora sensaciones: "el viento en calma, no cantan los pájaros ni los insectos se descubren. Los ruidos de la actividad humana desaparecen". El leve murmullo de la estela hacia el norte es el único ruido por defecto. Comienza el ascenso por el envolvente Delta del Mekong, nos fundimos en idílicos paisajes por tierras vietnamitas. Río arriba el cielo pierde su color y el vientre hinchado de la luna nos ilumina. El silencio se rompe bruscamente y las luciérnagas brillan en el espesor de la orilla inundando la escena con su luminoso canto. Las sensaciones vividas, a través de los sonidos del arrozal, quedan recogidas en el libro transmitiendo su propia identidad, haciendo único el lugar⁶.

Comenzamos en Pekín, rumbo al techo del mundo, "el tren del cielo", la última obra de ingeniería ferroviaria realizada, atravesando desiertos y estepas de la mítica ruta de la seda, directos a Lhasa, capital del Tíbet. Casi cuarenta y ocho horas de viaje por las increíbles laderas y montañas a través de la línea férrea más elevada del planeta. Un propósito, realizar una incursión en el budismo tibetano para conocer de cerca sus prácticas espirituales, los lugares sagrados, la vida de los lamas, las diferentes escuelas lamaístas... Así es como nos adentramos en la espiritualidad de la ciudad de Lhasa. Multitudes de peregrinos agitando sus molinillos de oración haciendo la kora alrededor del templo budista Jorkhang. Cánticos, momentos de meditación, sosiego y bullicio; los brillantes colores ondeando en el cielo. La inmensidad del palacio Potala. La cordillera Himalaya. El monte más alto del

mundo, el Everest⁷.

Ejemplares únicos como "Hilvanando estelas y Encajes de aire"⁸ están inspirados allí donde caen las barreras entre el bosque y los sentidos. Japón, las formas planas y sólidas, las tintas al agua de los colores empleados en el teatro, el diseño y la composición, crean imágenes con estilo propio, las denominadas 'imágenes del mundo flotante'. Último objetivo Tokio, las Flores de Edo, donde la diversidad territorial nos arrolla, colinas, rascacielos, bahía, templos, santuarios, museos, barrios, distritos, el área urbana más grande del mundo en términos de población, albergando a más de treinta millones de habitantes. Su civismo y urbanidad resultó impactante" (6).

Como diario emocional del viaje, donde se documentan las impresiones, bajo los conceptos Microcosmos⁹: la pequeñez como invisibilidad y Macrocosmos¹⁰: la escala superlativa como invisibilidad, hace que los libros, pertenecientes a la serie Mente y Materia, adquieran un carácter metafórico y visual. El poema de William Blake, *Augurios de la inocencia*, lleva el tema al límite, produciendo sus versos una forma de mirar inspiradora: "Ver a un Mundo en un Grano de Arena / Y un Cielo en una Flor Silvestre: / Toma la Infinitud en la palma de tu mano / Y la Eternidad en una hora" (7). De este modo, se pretende recrear lo que significa compartir un destino, con la libertad y la flexibilidad necesarias para hacer cada día diferente y así tomar un rol activo en el viaje. Desplazarse en transporte colectivo, compartiendo asiento con la gente del país, alojarse en pequeños hoteles de propiedad familiar y comer en restaurantes locales, proporciona una mayor interacción e integración con el país de destino y hace que todos los gastos del viaje reviertan en las pequeñas economías locales, aportando nuestro granito de arena a su desarrollo. Sin duda el viaje constituye una interesante metáfora para incorporar el tiempo en el libro. (fig. 6)



(fig. 6) *Microcosmos*, 2013

El otro viaje desde la introversión

Es también necesario dejar registrados una serie de libros que no corresponden al viaje físico tal como lo conocemos, pero como respetan los principios de espacialidad, temporalidad y recogen el pensamiento plástico a modo documental, decidimos pertinente incluirlos como anexo.

Son los diarios íntimos, considerados como tipología particular del libro, donde las narraciones cotidianas de los sentimientos, las emociones, la reflexión, las confesiones... en una palabra, el examen de conciencia, hacen del

libro un objeto que se representa a sí mismo. Ese viaje interior requiere de un proceso creativo que no tendrá límites. La propuesta personal funcionará como concepto recreador de las circunstancias y sucesos vividos que rodean los aconteceres personales. “Mente y materia. De lo que produce el amor y la carne”¹¹ se mantiene lejos de ser un diario ilustrado, sino que pretende, a través de un discurso elocuente, narrar la vida con emociones visuales, geometría, luz y color, sondeando los límites de la interioridad a través del formato libro de artista.

Con la misma dimensión de agenda y continuando con el viaje interior, se formaliza

“Notas y reflexiones sobre herencias, desgarros y cosidos”¹². Tomando la linealidad y la horizontalidad del formato acordeón, las palabras y las imágenes recrean una lectura intimista, mostrando su contenido, mientras se fragmentan las emociones. La palabra, fuente del acontecer visual del libro, nos narra y documenta cómo repetimos los roles sociales preestablecidos bajo nuestras propias conductas.

Guardado en un estuche esperando ser liberado de su estado de hibernación, se halla la versión original de “Herencias, desgarros

y cosidos” (fig. 7). Un proceso metodológico de planificación gráfica sirve de antecedente a una serie de libros donde el pensamiento se concentra como viaje interior, íntimo y personal. Como estrategia de creación y comunicación se emplea el recurso técnico de la estampación simultánea, a partir de la superposición de capas y transparencias, favoreciendo un registro que se utilizará en varios libros. Uno de ellos es “Los huecos de tu piel”¹³, donde la utilización sistemática de fragmentos de tarlatana como matriz, generará elementos que propician el camuflaje, la envoltura y el ocultamiento.



(fig. 7) Herencias, desgarros y cosidos, Madrid, 2011

A modo de conclusión

Desde el ámbito del conocimiento del libro, como artista, docente e investigadora, se ha pretendido el acercamiento a una serie de libros auto editados que tienen como temática común el viaje, donde su lectura ha sido transformada en percepción visual.

Estos libros ofrecen una panorámica de dos aspectos importantes incluidos en la tipología del libro de artista. El primero el viaje como tal, donde se tratan aspectos geofísicos y el segundo el viaje interior, siendo el común denominador su carácter autobiográfico. Analizar el viaje narrando su recorrido, tal como lo hemos percibido, nos reconforta, sin embargo, trabajar el interior a partir de parámetros emocionales nos remueve pero nos da claves para seguir creando.

Tras el encuentro con la escritura y la necesidad de distanciarnos para poder concluir el proceso de creación, diremos que

la imagen o analogía de viaje y el recorrido direccional de principio a fin que exigen los convencionalismos occidentales para que el libro sea leído de izquierda a derecha, nos permiten incorporar el factor tiempo, partida y regreso, requisito indispensable tanto en el libro como en el viaje. El proceso que implica una comprensión crítica del acto de leer, es codificado a través de la imagen convertida en libro de artista.

Para finalizar queremos destacar la importancia de los cuadernos, utilizados para expresar semánticamente, conceptualmente o de manera metafórica lo observado. Son los instigadores de una ficción poética que se transcribirá, en la serenidad del taller, en libros de artista únicos, sobre pasando el concepto de cuaderno de notas y accediendo a una dimensión más amplia, que contempla la forma libro como una totalidad.

Notas

1. Nueva línea troncal, 2008, es un conjunto secuenciado y más bien sistemático de observaciones y dibujos realizados a través de las ventanas del Shinkansen. El cuaderno de viaje contiene anotaciones sobre patrimonio cultural, fortalezas, jardines, templos budistas, sintoístas, ryokanes, casas de té.... El contenido es secuenciado porque va transcribiéndose a lo largo del viaje, y es sistemático porque el proceso de dibujar se basa en ver, observar y almacenar en la memoria para el futuro. Cuando se materialice en libro, el conocimiento visual guardado, reproducirá la esencia de lo más interesante que se encontró en la realidad observada, los rasgos más significativos. (fig. 1)
 2. “Japón siempre fue uno de mis destinos soñados. Largas horas he pasado contemplando los brillantes colores del Kabuki, las escenas teatrales y los retratos de los actores populares en papeles dramáticos. Las estampas de bellas mujeres, especialmente las cortesanas del barrio de Yoshiwara, anunciantoras del mundo de las geishas y prostitutas. Escenas con los episodios heroicos de la historia japonesa relatada a través de sus guerreros, sacerdotes y samuráis. La vida nocturna en los concurridos barrios de madera, donde el ir y venir de artistas y damas llenan de intriga la escena. Los elaborados kimonos, la ceremonia del té. Las treinta y seis vistas del Monte Fuji, los paisajes puros, las flores, los pájaros... en una palabra, mi fascinación por el Ukiyo-e, esas estampas creadas para el gran público, de carácter efímero y semejantes a las tarjetas postales” (4).
 3. En el jardín te esperaré, 2014. Collagraph iluminado a mano, monotipo 36 x 25 cm [libro] 36 x 300 cm. a sangre [imagen]. Ejemplar único
 4. El bosque donde habito, 2013. Ocho monotipos, collagraph iluminado a mano, 62 x 62 cm [libro] 60 x 60 cm. a sangre [imagen] sobre papel Fabriano. Ejemplar único
 5. El cementerio de los niños, 2013. Collagraph y dibujo, 35 x 25 cm [libro], 35 x 200 cm. a sangre [imagen] papel encolado sobre cartón. Ejemplar único donde se relatan lugares alejados de los circuitos turísticos; el paisaje expandido atrapa al viajero en su panorámica.
 6. Los sonidos del arrozal, 2009_10. Collagraph iluminado a mano, 11 x 32 cm [libro], 31,5 x 236,5 cm. a sangre [imagen]. Ejemplar único
 7. Historias silenciadas, 2011. Collagraph iluminado a mano, 19 x 25 cm [libro], 19 x 260 cm. a sangre [imagen]. Papel chino encolado sobre papel. Ejemplar único
 8. Hilvanando estelas, 2009. Grabado y dibujo, 24 x 16 cm [libro], 24 x 304 cm. a sangre [imagen]. Papel chino encolado sobre papel.
- Encajes de aire, 2008. Collagraph iluminado a mano, 19 x 25 cm [libro], 19 x 260 cm. a sangre [imagen]. Papel chino encolado sobre papel.

9. Mente y materia, Microcosmos, 2013. Collagraph e impresión digital, 19 x 25 cm [libro], 19 x 260 cm. a sangre [imagen]. Papel chino encolado sobre papel. Ejemplar único
10. Mente y materia, Macrocosmos, 2013. Collagraph e impresión digital, 19 x 25 cm [libro], 19 x 260 cm. a sangre [imagen]. Papel chino encolado sobre papel. Ejemplar único
11. Mente y materia. De lo que produce el amor y la carne, 2012. Impresión digital, 13 x 21 cm [libro], 22 [páginas], 11 ejemplares y dos pruebas de estado. Edición encuadrada en Álbum Japonés de Moleskine. ISBN: 978-84-615-9834-2
12. Notas y reflexiones sobre Herencias_desgarros y cosidos, 2011. Impresión digital, 13 x 21 cm [libro], 22 [páginas], 11 ejemplares y dos pruebas de estado. ISBN: 978-84-615- 3105-9
13. Los huecos de tu piel, 2010_11. Monotipo, 36 x 25,3 cm [libro] 36 x 324 cm. a sangre [imagen] sobre papel de arroz japonés. Ejemplar único

Edición encuadrada en Álbum Japonés de Moleskine proponiendo continuidad a la idea de diario íntimo, la introspección. Corresponde a la edición digital aclaratoria del libro Herencias_desgarros y cosidos; en él se exponen las claves para el entendimiento y la reflexión.

Referencias

- (1). El libro como... Catálogo exposición Biblioteca Nacional de España comisariada por Magda Polo Pujadas. 26.09.2012 – 13.01.2013 [Consultado el 8 de octubre de 2016 de <http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/exposiciones2012/Librocomo.html>]
- (2). Ibíd., [Consultado el 8 de octubre de 2016 de <http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/exposiciones2012/Librocomo.html>]
- (3). Muñoz Molina, Antonio. La fraternidad de los cuadernos. El País, 4 de Enero de 2014. [Consultado el 7 de Julio de 2015 y comprobado el 8 de octubre de 2016 de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/30/actualidad/1388427034_678047.html]

“Dibujar es aprender a mirar; es adiestrar los canales neurológicos que conectan la pupila, el cerebro, la mano. El dibujo es manejar la herramienta simple y prodigiosa del lápiz, permanecer alerta a las variaciones sutiles en la materialidad del papel, su resistencia, su suavidad, su aspereza. Yo llevo siempre conmigo un cuaderno, y no me separo de él hasta que no he llenado todas sus páginas, pero no hay casi nada que me dé más envidia que los cuadernos de los dibujantes. Los míos son cuadernos monótonos en los que no hay nada más que palabras, si acaso la entrada de algún concierto, o la de un museo, o una hoja o

un tallo de hierba. En los cuadernos de los dibujantes están las imágenes del mundo, el diario visual y el collage tangible de la vida, la crónica instantánea de la mirada.”

- (4). Su referencia está en el libro Aguilar Moreno, Marta. Japón, Tras la huella de Kunisada. Libro de viaje editado por Arkhagay Tours S.L. Colección Ediciones El Paso del Noroeste, Madrid, 2009, p. 7
- (5). Aguilar Moreno, Marta. El libro de artista como instrumento de inclusión social, Cuaderno sobre el libro, LAMP 03. Edita Grupo de Investigación El libro de artista como materialización del pensamiento, 2014. En colaboración con la Asociación APURVA, se decidió proponer, como actividad autónoma para todos los alumnos, universitarios y usuarios en tránsito, la realización de un libro de artista en el cual el protagonismo recaería en el imaginario de la casa, las formas de ocupación y construcción del espacio en nuestra vida cotidiana. Para ello se impartió el taller Donde habito: imaginarios y construcción del espacio a través del dibujo y la fotografía, donde se aplicaron los principios básicos de la metodología de la fotografía participativa, como herramienta de expresión y comunicación de experiencias y realidades sobre diferentes aspectos de la vida cotidiana.
- (6). Aguilar Moreno, Marta. Japón, Tras la huella de Kunisada. Op. Cit., p. 8
- (7). Blake, William. Augurios de la inocencia [Consultado el 9 de Julio de 2015 y comprobado el 8 de octubre de 2016 de <http://archivodepoetica.blogspot.com.es/2009/07/augurios-de-la-inocencia-william-blake.html>]

Bibliografía

- Catálogo VV.AA. (2006). Visiones del Guadarrama. Miguel Ángel Blanco y los artistas pioneros de la sierra. Madrid, edita La Casa Encendida.
- Catálogo VV.AA. (2013). Abierto todo el día. Los cuadernos de Isidro Ferrer & Pep Carrió. Valencia, edita Grupo de Investigación Unit_edición experimental e interactiva.
- Diego, E. (2014). Rincones de postales. Turismo y hospitalidad. Madrid, Cuadernos Arte Catédra.
- Haskell, D.G. (2012). En un metro de bosque, un año observando la naturaleza, traducido al castellano en 2014 por Turner Publicaciones (edición original en inglés).
- Rilke, R.M. (1981). Los cuadernos de Malte Laurids Brigge. Madrid, Alianza.



Tercio Creciente

ISSN 2340-9096
www.terciocreciente.com
<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>
terciocreciente@gmail.com

TERCIO CRECIENTE, es una Revista Digital de
Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural.
Su edición se realiza en el servicio de Publicaciones
de la Universidad de Jaén, y es responsabilidad
del grupo de investigación del Plan Andaluz de
Investigación HUM-862 Estudios en Sociedad, Artes
y Gestión Cultural y de la Asociación Acción Social
por el Arte.