

**TEXT
[NO TEXT]**

**LLIBRES I
PUBLICACIONS
D'ARTISTA**

**COL·LECCIÓ
UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

**TEXT
[NO TEXT]**

**LLIBRES I
PUBLICACIONS
D'ARTISTA**

**COL·LECCIÓ
UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

19/11/2019—12/01/2020

Centre Cultural La Nau
Sala Estudi General



UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Vicerectorat de Cultura i Esport



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA

VICERECTORAT D'ALUMNAT
CULTURA I ESPORT



UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Fundació General



AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

Obres
[Pàg. 6]

Textos
[Pàg. 184]

Obres

Els artistes i el llibre a partir
dels anys seixanta. L'àmbit FLUXUS.
*Los artistas y el libro a partir de
los años sesenta. El ámbito FLUXUS.*

La proposta editorial de Felipe
Ehrenberg. Beau Geste Press.
*La propuesta editorial de Felipe
Ehrenberg. Beau Geste Press.*

01 MACIUNAS, JOHN CAGE, DAVID
DEGENER, WALTER DE MARIA,
HENRY FLYNT, YOKO ONO, DICK
HIGGINS, NAM JUNE PAIK, DIETER
ROTH, LA MONTE YOUNG
An Anthology

11 BEAU GESTE PRESS
Fluxshoe

12 FELIPE EHRENBURG
Tercera caída

02 GEORGE MACIUNAS
Flux Paper Events

13 ULISES CARRIÓN
Arguments

03 GEORG F. MACIUNAS
Kalejdoskop nr 3

14 *Emitir desde la orilla.
La propuesta editorial
de Ehrenberg*

04 DIETER ROTH
Copley Book Collected Works.
Vol.12

05 DICK HIGGINS
Piano Album: short pieces,
1962-1984

06 EMMET WILLIAMS
Faustzeichnungen

07 DANIEL SPOERRI
An anecdoted topography of
chance

08 DANIEL SPOERRI
Documente zur krims-krams magie

09 ROBERT FILLIOU
La cédille qui sourit

10 ROBERT FILLIOU
Le siège des idées

El llibre d'artista com a producte de masses. Pop, minimalisme i conceptual.
El libro de artista como producto de masas. Pop, minimalismo y conceptual.

Geometria i disseny. L'absència de text.
Geometría y Diseño. La ausencia de texto.

15 EDWARD RUSCHA
Every Building on the Sunset Strip

19 BRUNO MUNARI
An Ureadable Quadrat Print

16 EDWARD RUSCHA
Los Angeles apartment

20 BRUNO MUNARI
N.Y.1.

17 EDWARD RUSCHA
Crackers

21 BRUNO MUNARI
Le forchette di Munari

18 ANDY WARHOL
Warhol's Index (book)

22 SOL LEWITT
Geometric Figures & Color

23 SOL LEWITT
Five Cubes on Twenty-five Squares

24 SOL LEWITT
Lines & color

25 CARL ANDRE, ROBERT BARRY,
DOUGLAS HUEBLER, JOSEPH
KOSUTH, SOL LEWITT, ROBERT
MORRIS, LAURENCE WEINER
Xerox Book

La fotografia i l'estratègia
de l'arxiu.

*La fotografía y la estrategia
del archivo.*

- | | | | |
|----|---|----|---|
| 26 | HANS PETER FELDMAN
Die toten 1967-1993 | 38 | BERND & HILLA BECHER
Fotografien 1957 bis 1975 |
| 27 | HANS PETER FELDMAN
All the clothes of a woman | 39 | CHRISTIAN BOLTANSKI
Menschlich |
| 28 | HANS PETER FELDMAN
Vistas desde habitaciones de hotel | 40 | CHRISTIAN BOLTANSKI
Kaddish |
| 29 | HANS PETER FELDMAN
1941 | 41 | CHRISTIAN BOLTANSKI
Zei |
| 30 | HANS PETER FELDMAN
Another book = noch'n book | 42 | JOHN BALDESSARI
Close Cropped tales |
| 31 | HANS PETER FELDMAN
Bilder Pictures | 43 | JOHN BALDESSARI
Trowing a ball once toget three
melodies and fifteen chords |
| 32 | RICHARD HAMILTON
Polaroid portraits. Vol.1 | 44 | ANNETTE MESSEGER
Les pièges à chimères |
| 33 | RICHARD HAMILTON
Polaroid portraits. Vol.2 | 45 | MATT MULLICAN
That Person's Workbook |
| 34 | RICHARD HAMILTON
Polaroid portraits. Vol.3 | 46 | RICHARD PRINCE
Menthol Wars |
| 35 | RICHARD HAMILTON
Polaroid portraits. Vol.4 | 47 | RICHARD PRINCE
What's in my library |
| 36 | BERND & HILLA BECHER
Typologien industrieller bauten | 48 | SOPHIE CALLE
My All |
| 37 | BERND & HILLA BECHER
Fachwerkhäuser. Des Siegener
Industriegebietes | 49 | PETER PILLER
"Archiv" (10 Vol) |

Art i llenguatge:
escrits i documents.
Arte y lenguaje:
escritos y documentos.

Art i llenguatge:
l'experimentació poètica.
Arte y lenguaje:
la experimentación poética

- 50 LAWRENCE WEINER
Liberté et contraintes/la forme
inhérente
- 51 LAWRENCE WEINER
Venant et partant / Coming and going
- 52 LAWRENCE WEINER
Deep blue sky light blue sky
- 53 LAWRENCE WEINER
& or & order
- 54 JENNY HOLZER
Belligerent
- 55 BARBARA KRUGER
My pretty pony
- 56 ANTONI MUNTADAS
Documentos. Actividades II-III
- 57 ANTONI MUNTADAS
Himne dels Himnes
- 58 ANTONI MUNTADAS
Quejas
- 59 ANTONI MUNTADAS
Sites 7
- 60 IGNASI ABALLÍ
Listados
- 61 ISIDORO VALCÁRCCEL MEDINA
2000 d. de J C. (3 vol)
- 62 ISIDORO VALCÁRCCEL MEDINA
Diccionario personal de la lengua
española. (2 vol)

- 63 CLEMENTE PADÍN
Poemas visuales
- 64 EDGARDO ANTONIO VIGO
Poème mathématique baroque
- 65 GUILLERMO DEISLER
Revista UNI/vers
- 66 FERNANDO MILLÁN
Este protervo zas
- 67 JIRI KOLAR
Gersaints Aushangeschild
- 68 FRANZ MON
Ausgeartetes ausounkten
- 69 JOAN BROSSA I FREDERIC AMAT
Tal i tan
- 70 JOAN BROSSA I RAFA FORTEZA
Cinamon
- 71 BARTOLOMÉ FERRANDO
I DAVID PÉREZ
Texto poético 5
- 72 BARTOLOMÉ FERRANDO
I DAVID PÉREZ
Texto poético 6
- 73 BARTOLOMÉ FERRANDO
I DAVID PÉREZ
Texto poético 7
- 74 BARTOLOMÉ FERRANDO,
MANUEL COSTA I JIRI VALOCH
Texto poético 8

- 75 BARTOLOMÉ FERRANDO,
MANUEL COSTA, CARMEN
A. NAVARRO, VICENTE PLA
I JIRI VALOCH
Texto poético 9
- 76 ANTONIO GÓMEZ
Dolor por
- 77 ANTONIO GÓMEZ
Disparos de luz
- 78 ANTONIO GÓMEZ
Oro parece plata no es
- 79 EDUARDO SCALA
Repeticiones de ajedreces
y arte de amor
- 80 BARTOLOMÉ FERRANDO
Jocs de letra
- 81 BARTOLOMÉ FERRANDO
Performances

Els artistes i el llibre a partir dels
anys seixanta. L'àmbit FLUXUS.

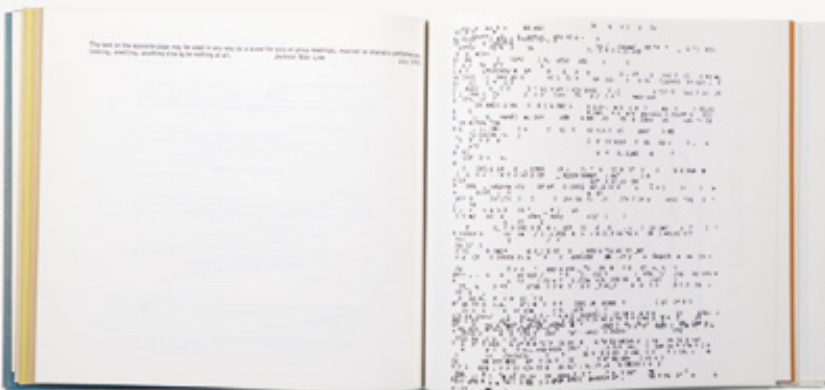
*Los artistas y el libro a partir de los
años sesenta. El ámbito FLUXUS.*



Maciunas, John Cage, David Degener, Walter de Maria, Henry Flynt, Yoko Ono, Dick Higgins, Nam June Paik, Dieter Roth, La Monte Young
An Anthology. La Monte Young & Jackson
Mac Low. New York, 1963

BY GEORGE BRECHT, CLAUD
BREMER, EARLE BROWN, JO
SEPH BYRD, JOHN CAGE, DA
VID DEGENER, WALTER DE
MARIA, HENRY FLYNT, YOKO
ONO, DICK HIGGINS, TOSHI
ICHIYANAGI, TERRY JENNINGS
DENNIS, DING DONG, RAY JOHN
SON, JACKSON MAC LOW, RI
CHARD MAXFIELD, MALKA
SAFRO, SIMONE FORTI, NAM
JUNE PAIK, TERRY RILEY
DITER ROT, JAMES WARING
EMMETT WILLIAMS, CHRIST
IAN WOLFF, LA MONTE YOUNG
LA MONTE YOUNG - EDITOR
GEORGE MACIUNAS-DESIGNER

COPYRIGHT © LA MONTE YOUNG
AND JACKSON MAC LOW 1970
SECOND EDITION.
NO PART OF THIS PUBLICATION
MAY BE PUBLISHED, REPRODUCED,
PERFORMED, DISTRIBUTED, OR
TRANSMITTED IN ANY FORMS OR
MEDIA, OR BY ANY OTHER MEANS,
ELECTRONIC OR MECHANICAL, IN-
CLUDING PHOTOCOPY, RECORDING
OR ANY INFORMATION STORAGE &
RETRIEVAL SYSTEM NOW KNOWN
OR TO BE INVENTED, WITHOUT PER-
MISSION FROM THE COPYRIGHT
OWNERS. PUBLISHED BY HEINER
FRIEDRICH. PRINTED IN U.S.A.
FIRST EDITION INTERNATIONAL
COPYRIGHT © 1963 BY LA MONTE
YOUNG AND JACKSON MAC LOW.
LIBRARY OF CONGRESS CATA-
LOGUE CARD NUMBER 67-17544





Geroge Maciunas
Flux Paper Events
Edition Hundermarkt
Berlin, 1976



George Maciunas
George F. Maciunas
Kaleidoskop Nr3
Berlin, 1979

03





Fluxus - tre versioner

In 1963, Fluxus was founded by George Maciunas, who was a Lithuanian-born American artist and composer. The book 'Fluxus - tre versioner' is a collection of text and images that explore the history and development of the Fluxus movement. The text is written in Danish and is accompanied by several small illustrations and photographs. The book is published by Fluxus Editions, New York, and is available in both hardcover and paperback formats.



Birth of Fluxus - the ultimate version

The book 'Birth of Fluxus - the ultimate version' is a collection of text and images that explore the history and development of the Fluxus movement. The text is written in Danish and is accompanied by several small illustrations and photographs. The book is published by Fluxus Editions, New York, and is available in both hardcover and paperback formats.

Fluxus Editions

Fluxus Editions, New York, is a publisher of Fluxus-related books and recordings. The company was founded by George Maciunas and is dedicated to the promotion and distribution of Fluxus art and music.

Fluxus Editions

Fluxus Editions, New York, is a publisher of Fluxus-related books and recordings. The company was founded by George Maciunas and is dedicated to the promotion and distribution of Fluxus art and music.

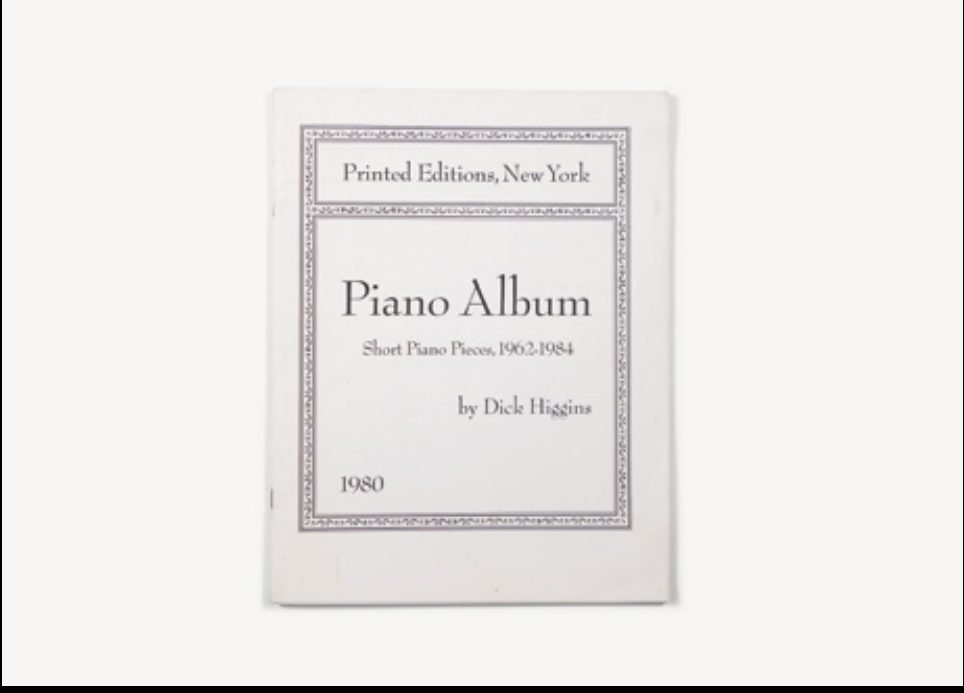


Birth of Fluxus - the ultimate version

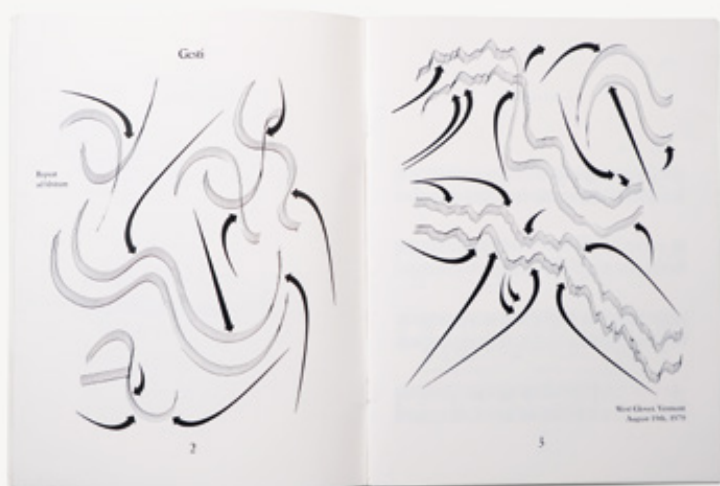
The book 'Birth of Fluxus - the ultimate version' is a collection of text and images that explore the history and development of the Fluxus movement. The text is written in Danish and is accompanied by several small illustrations and photographs. The book is published by Fluxus Editions, New York, and is available in both hardcover and paperback formats.







Dick Higgins
Piano Album: short pieces, 1962-1984
Printed Editions
New York, 1980



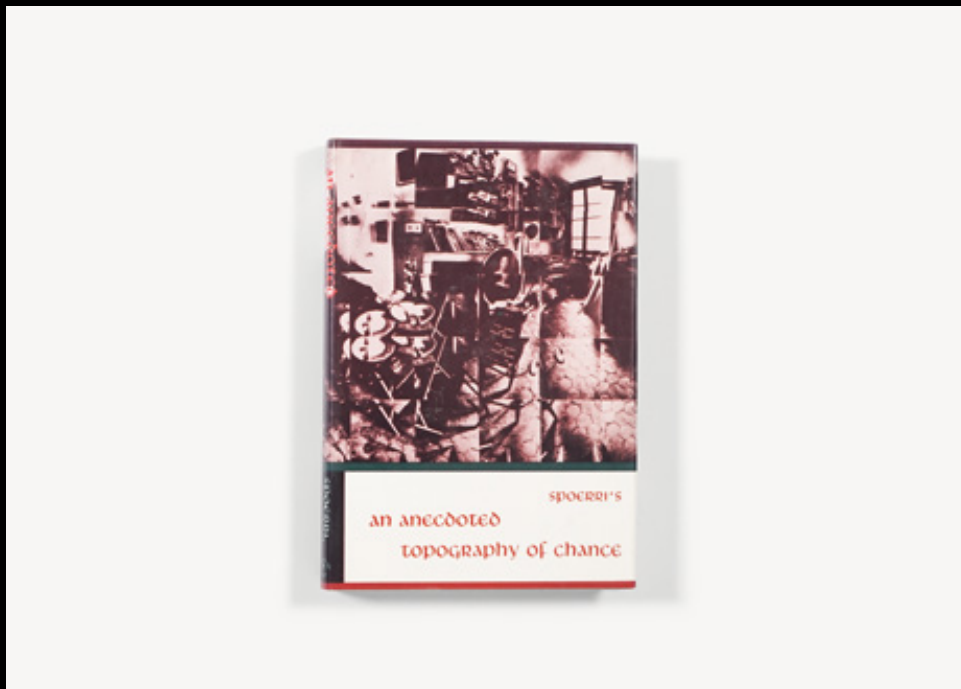


Emmet Williams
Faustzeichnungen
Rainer Verlag
Berlin, 1983



Daniel Spoerri
An anecdoted topography of chance
Something Else Press
New York, 1966

07



08

Daniel Spoerri
Documente zur Krimis-Kram's Magie
Merlin Verlag
Hamburg, 1971









Robert Filliou
La cédille qui sourit
Städtisches Museum
Mönchengladbach, 1969







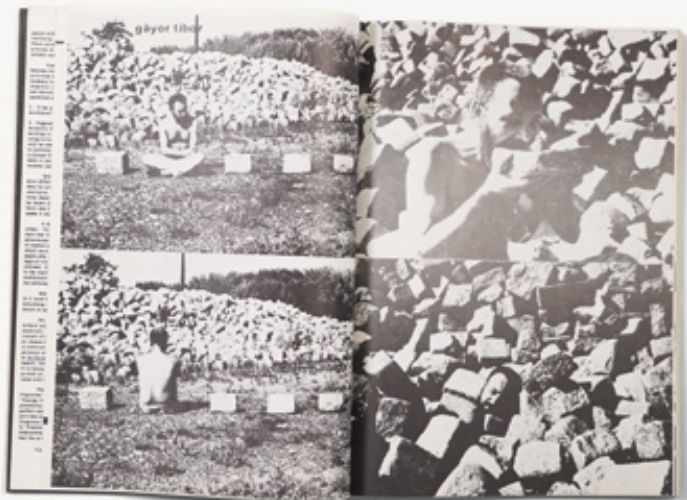


La proposta editorial de Felipe
Ehrenberg. Beau Geste Press.

*La propuesta editorial de Felipe
Ehrenberg. Beau Geste Press.*



Concepte: Ken Friedman, Mike Weaver.
Realització i coordinació: David Mayor.
Coberta: Felipe Ehrenberg
Fluxshoe. Beau Geste Press. Devon, 1972



APPLICATIONS AND QUESTIONNAIRE

NAME: _____ **ADDRESS:** _____

AGE: _____ **SEX:** _____

EDUCATION: _____

RELIGION: _____


HOBBIES: _____

PERSONAL STATEMENT:

**THE REAL YOU IS SOMEBODY ELSE
ELSE THE YOU IS SOMEBODY REAL**

*The real you is somebody else
else the you is somebody real*

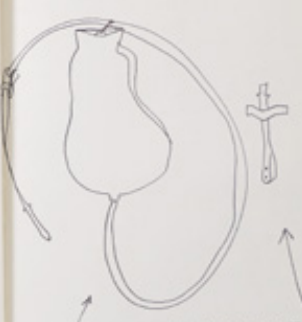
**THE REAL YOU IS SOMEBODY ELSE
ELSE THE YOU IS SOMEBODY REAL**



LET'S CLEAR THE AIR

THIS IS NOT DATA PROCESSING **THIS IS NOT CAD/CAM**

BE GOOD AT BEING RAD.



There is a shape that looks like this. It's not a shape that looks like this.

Tom Nelson July 22 1972

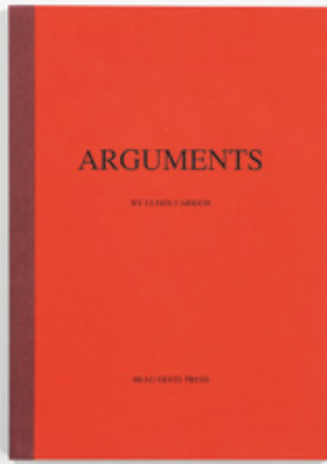


Felipe Ehrenberg
Tercera caída
Librodeartista.info Ediciones
Jaén, 2012

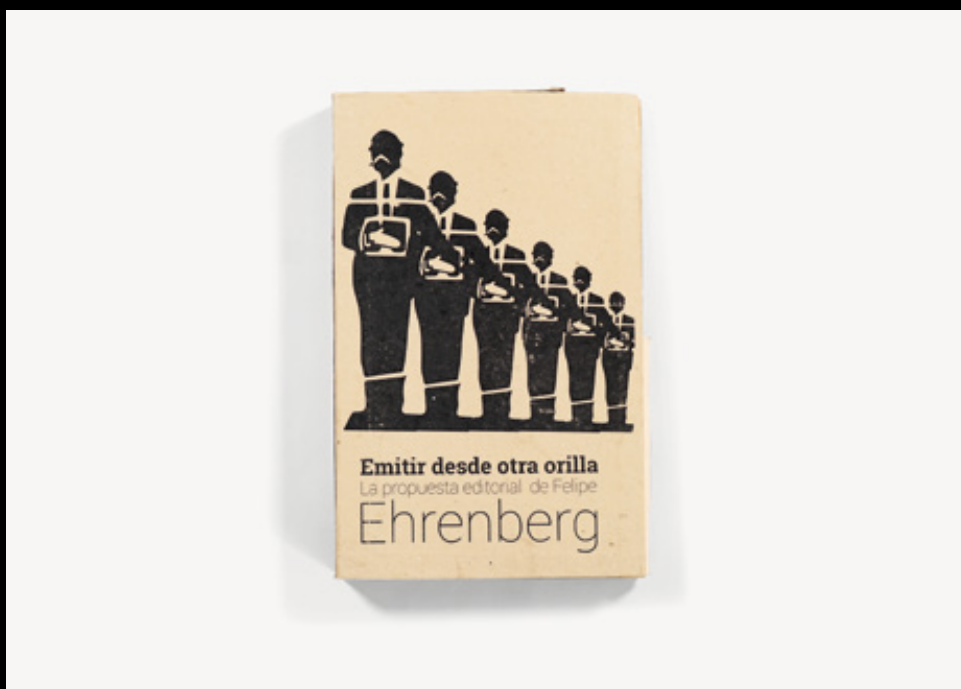


Ulises Carrión
Arguments
Beau Geste Press (Reed.: Héros-Limite)
Devon, 1973 (Reed.: Genève, 2005)

13



Emitir desde la orilla. La propuesta editorial de Felipe Ehrenberg (Conté libros de F. Ehrenberg, David Mayor, Opal L. Nations i Allen Fisher). Ediciones el Paquidermo. Mexico, 2015



slipcase
only 208 214

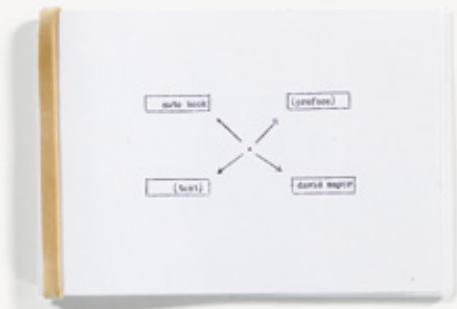
SPACES FOR
WINTER SOLSTICE
by Allen Fisher

B.

[FOUND MISSING]

A THROWAWAY POEM

(THROWN AWAY)













presencia el silencio del universo de manera empírica y sólo a través de una mirada original, así como con el lenguaje tradicional en el caso de quienes una vez pensaron que el lenguaje era el único medio de comunicación. Aunque una de las maneras de acercarse al lenguaje es a través del silencio, el silencio no es el resultado de un proceso de transformación, sino el resultado de un proceso de transformación.

2. Felipe Ehrenberg: artista y editor

Como artista, Felipe Ehrenberg se caracteriza por su experimentación, la innovación y la interacción en múltiples áreas de la actividad artística, a través, incluso, de expresiones complejas. Su propósito es llegar a la esencia para su transformación en el arte conceptual.
En el mundo del arte y el diseño, Felipe Ehrenberg es un artista multidisciplinario que se dedica a la creación de obras de arte conceptual y editorial. Su trabajo se centra en la exploración de la relación entre el arte y el diseño, y en la creación de obras que desafían las convenciones del arte y el diseño.
En 1976, la Fundación de Banca Compañía de Chile creó el premio de arte y diseño, para los publicistas y diseñadores en Chile. En la década de los ochenta, Felipe Ehrenberg fue uno de los primeros en recibir este premio.

El llibre d'artista com a producte de masses.
Pop, minimalisme i conceptual.

*El libro de artista como producto de masas.
Pop, minimalismo y conceptual.*

Edward Ruscha
Every Building on the Sunset Strip
Self published
Los Angeles, 1966



Edward Ruscha
Some Los Angeles apartments
Self published
Los Angeles, 1965

16



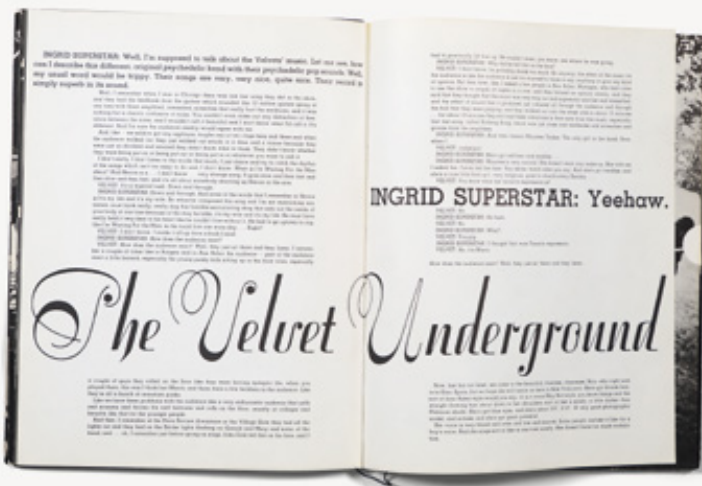
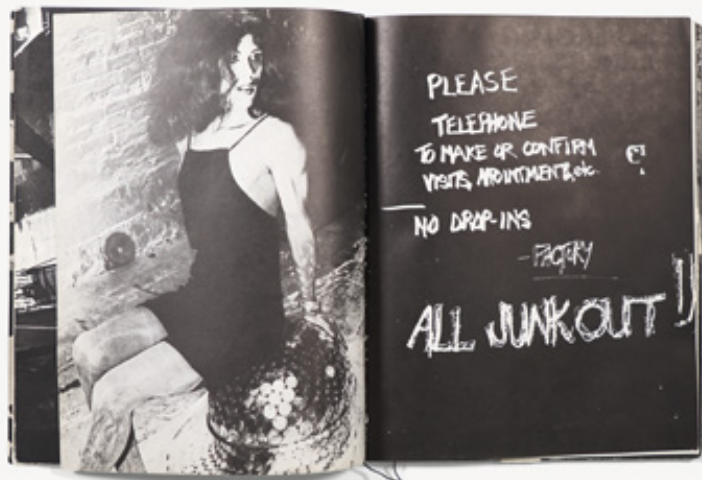






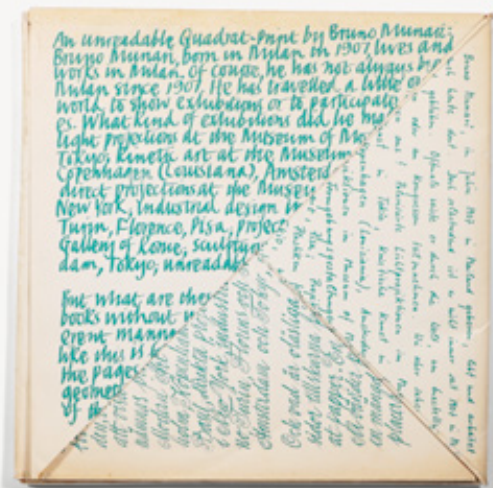
Andy Warhol
Warhol's Index (book)
Random House
New York, 1967





Geometria i disseny. L'absència de text.

Geometría y diseño. La ausencia de texto.



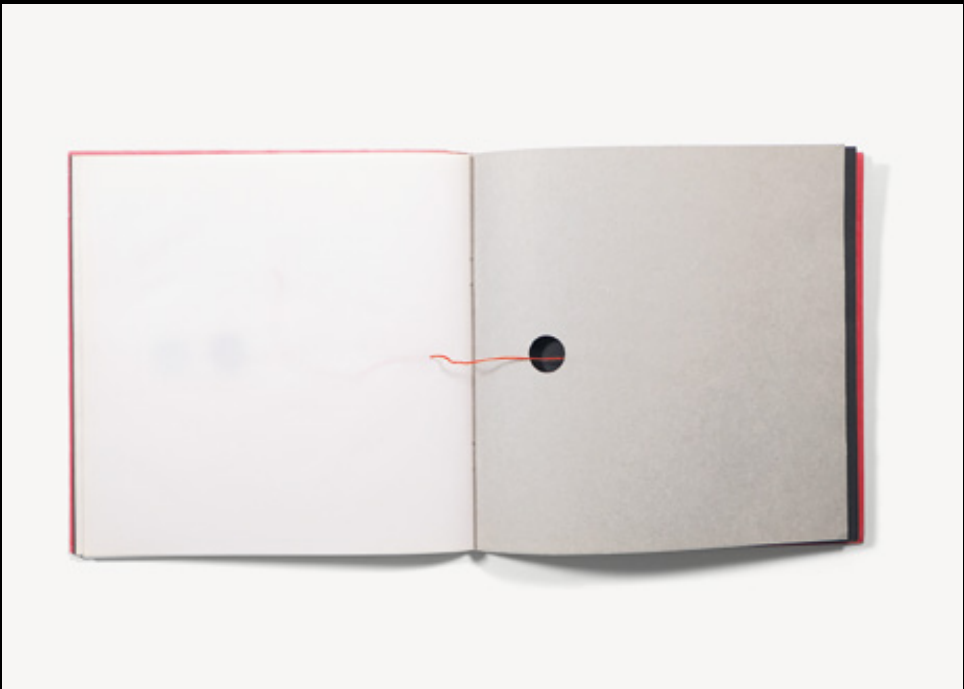
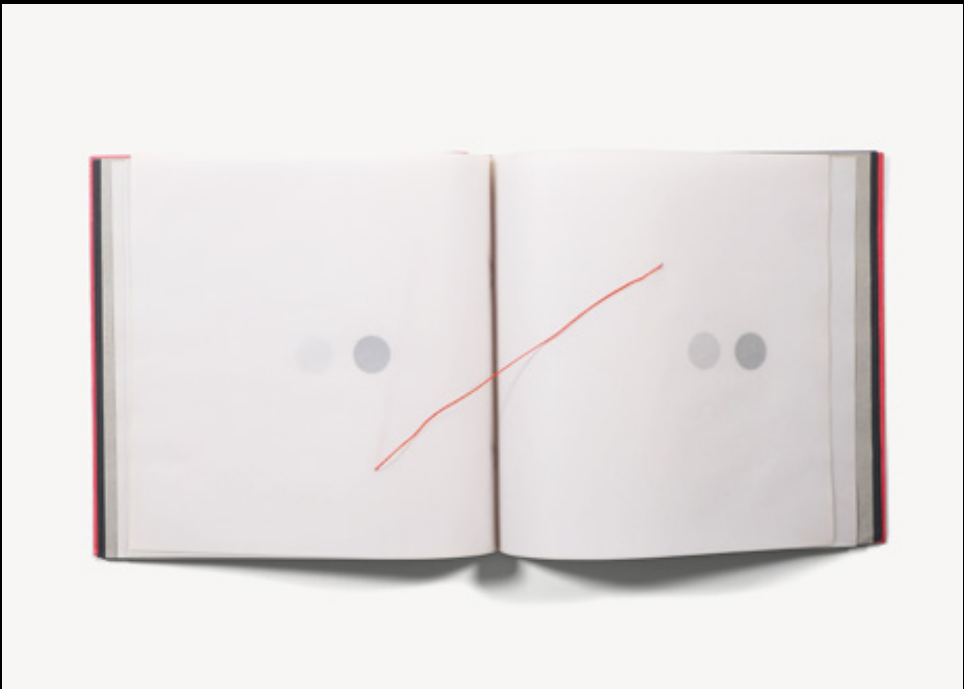
Bruno Munari
 An Unreadable Quadrat Print
 Steendrukkerij de Jong & Co.
 Amsterdam, 1953



20

Bruno Munari
N.Y.1.
MoMA
New York, 1967



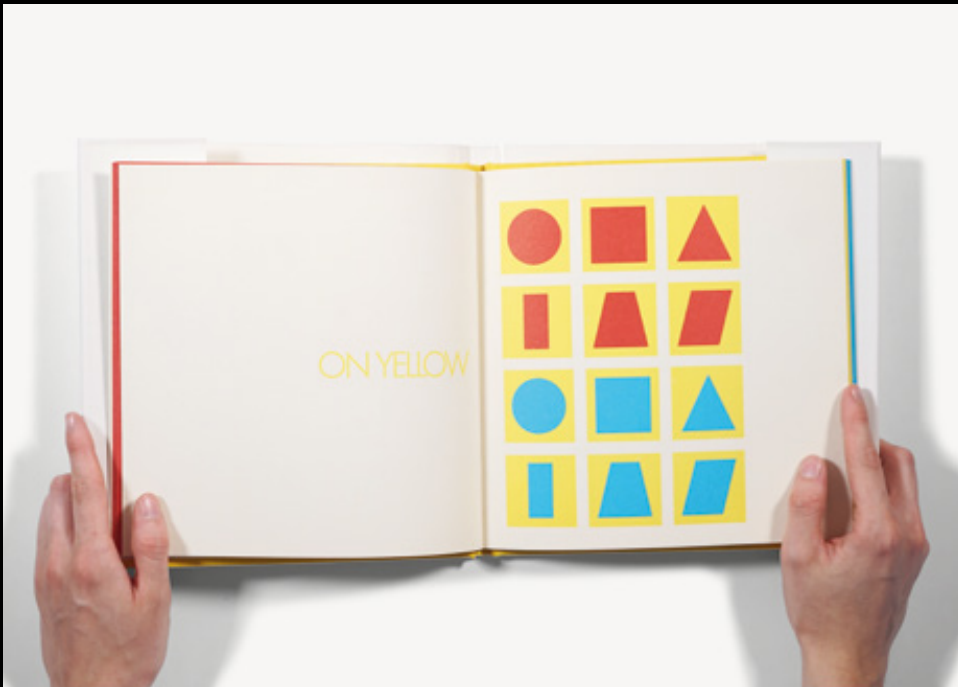


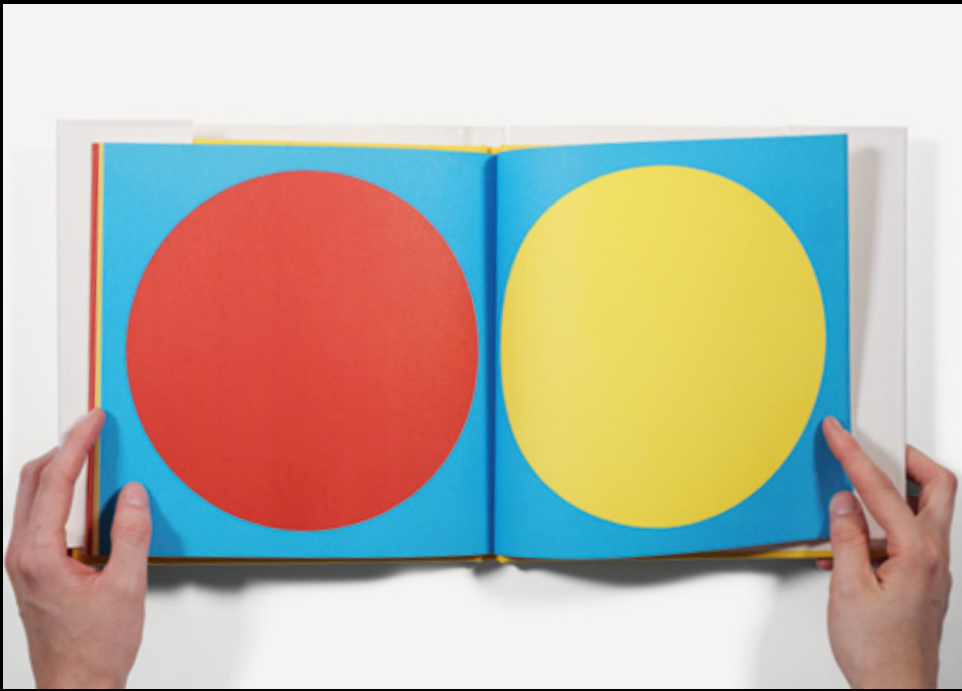
Bruno Munari
Le forchette di munari
Muggiani (Reed.: Maurizio Corraini Editore)
Milano, 1958 (Reed.: Mantova, 2002)



GEOMETRIC
FIGURES
&
COLOR
SOL LEWITT

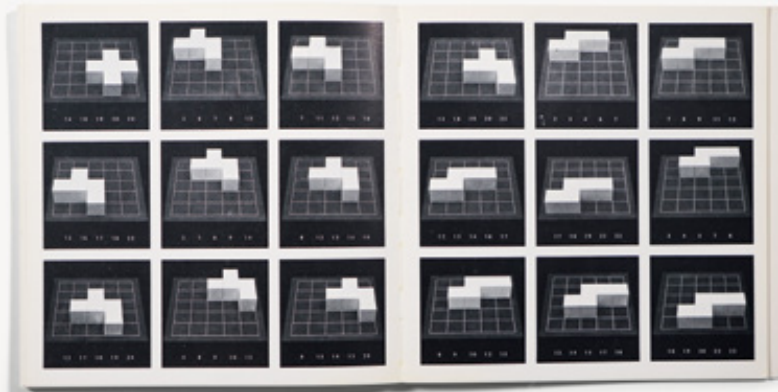
Sol LeWitt
Geometric Figures & Color
Harry N. Abrams
New York, 1979

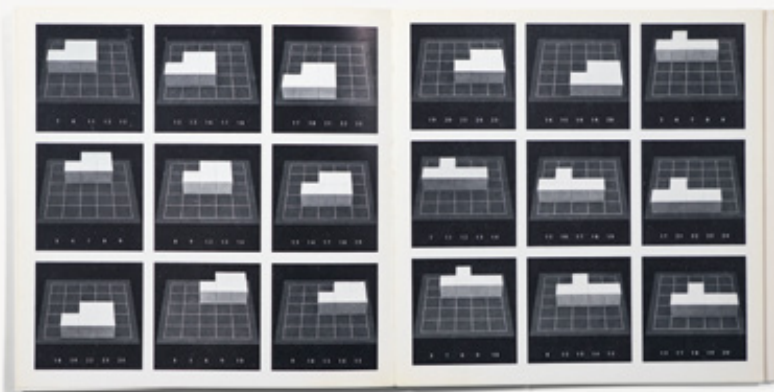
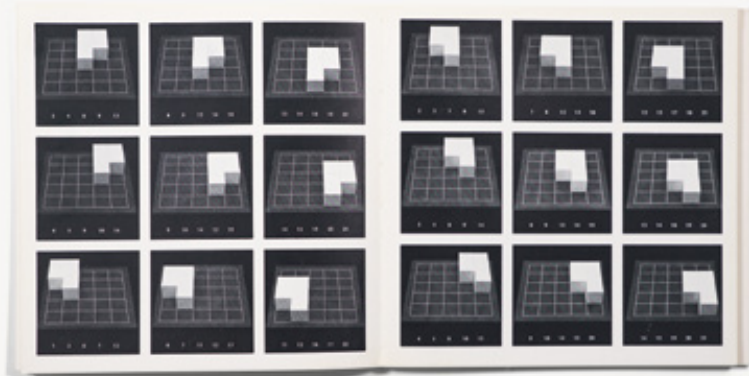




FIVE CUBES ON
TWENTY-FIVE
SQUARES

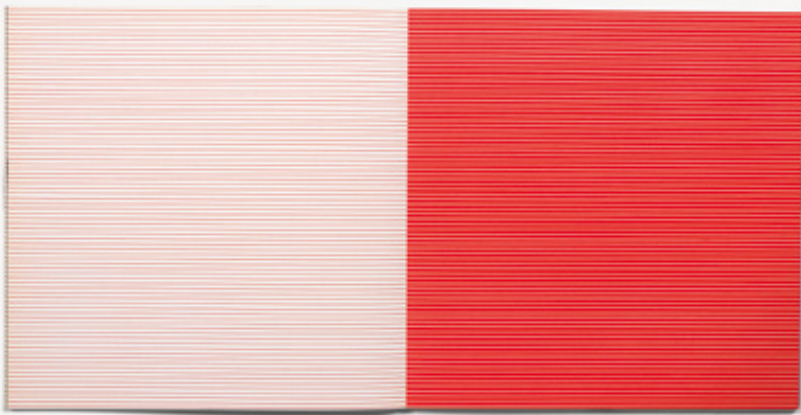
Sol LeWitt
Five Cubes on Twenty-five Squares
Edizioni Dedalo
Italia, 1978

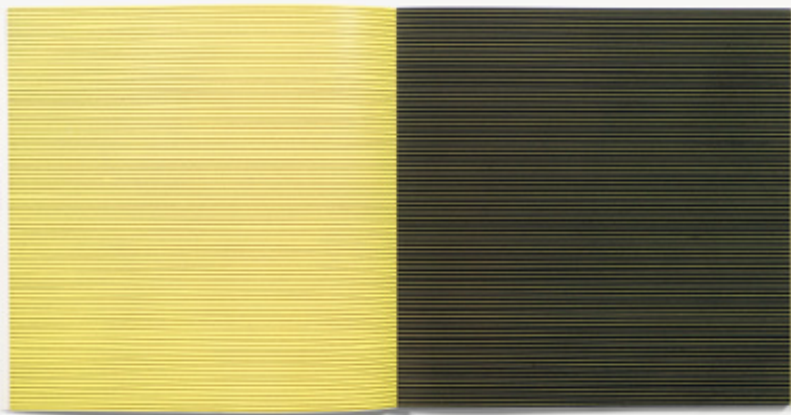
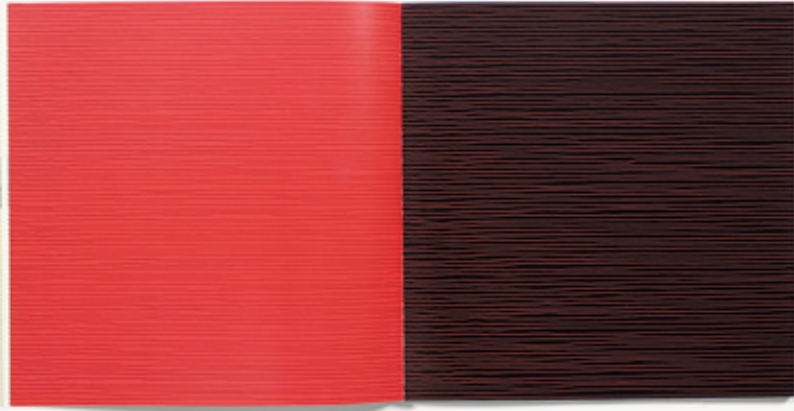




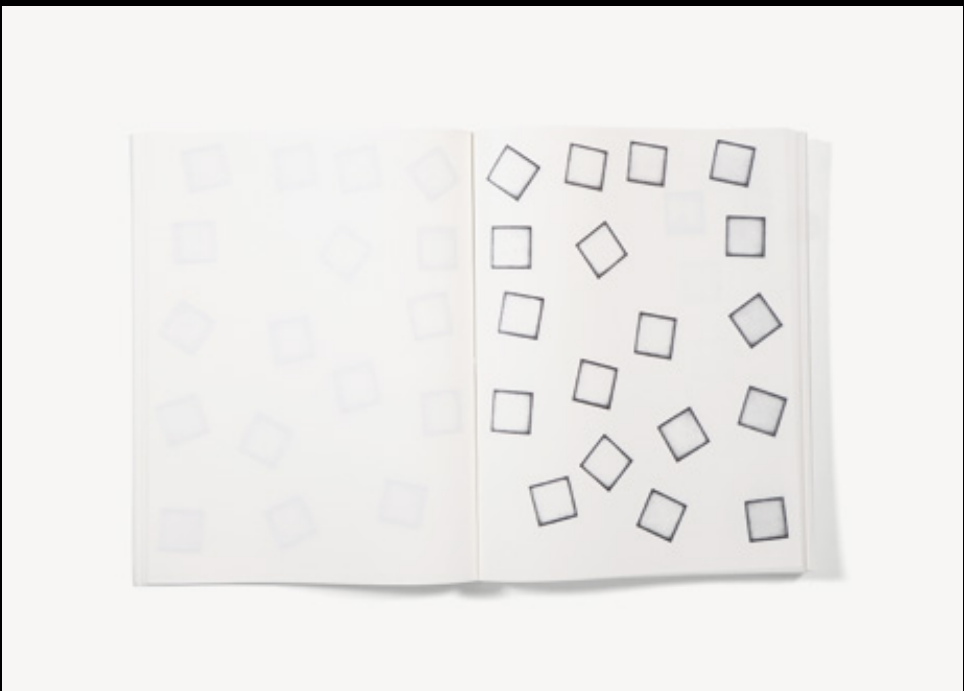
Lines & Color

Sol LeWitt
Lines & Color
Annemarie Verma. Zurich
Marilyna Bonomo. Bari, 1975









La fotografia i l'estratègia
de l'arxiu.

*La fotografía y la estrategia
del archivo.*



Hans Peter Feldman
Die toten 1967-1993
Feldman Verlag
Düsseldorf, 1998







Hans Peter Feldman
All the clothes of a woman
Art Metropole, Toronto
Feldman Verlag, Düsseldorf, 1999



Hans Peter Feldman
Vistas desde habitaciones de hotel
Ediciones originales
Barcelona, 2002

28







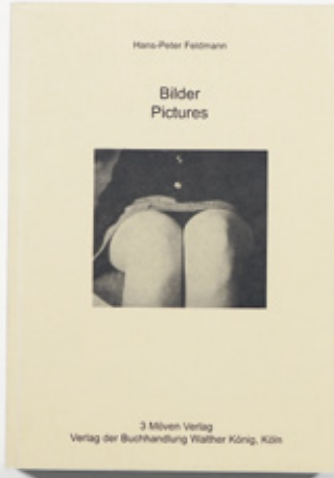


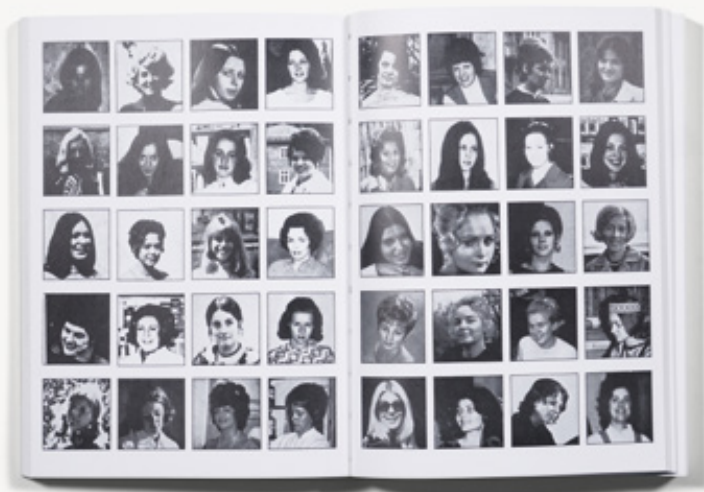
30

Hans Peter Feldman
Another book = noch'n book
Koenig Books
London, 2010



















35

Richard Hamilton
Polaroid Portraits Vol. 4
Hansjörg Mayer
Stuttgart, 2001



Patrick Hughes 1946-78



Edward Ruscha 1937-78







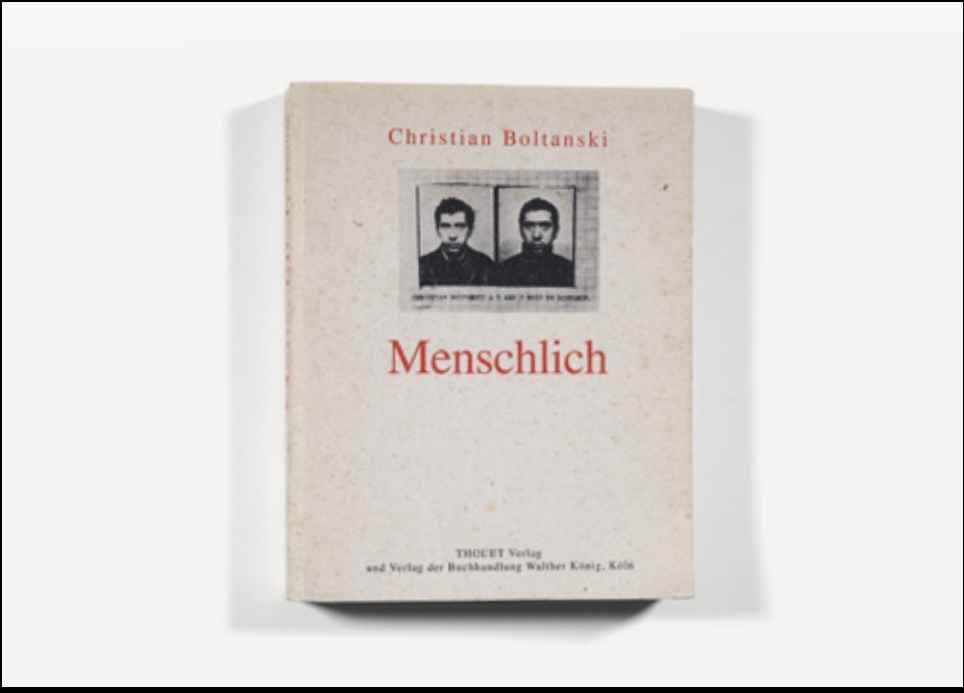




Bernd & Hilla Becher
Fotografien 1957 bis 1975
Rheinisches Landesmuseum
Bonn, 1975







Christian Boltanski
Menschlich
Thouet Verlag, Paris
Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1994



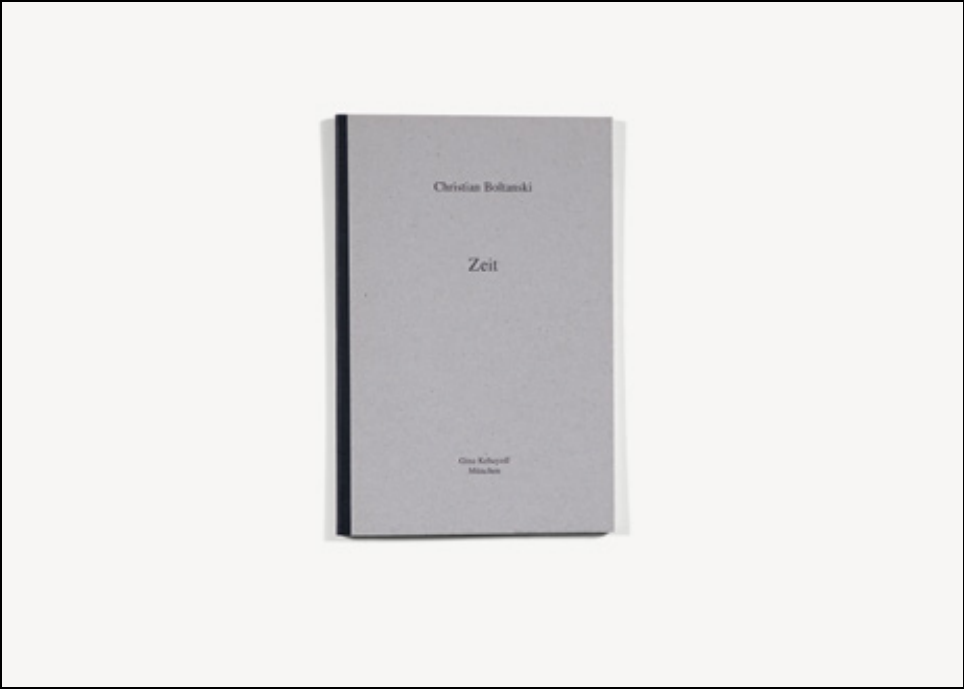
Christian Boltanski
Kaddish
Gina Kehayoff Verlag
München/New York, 1998

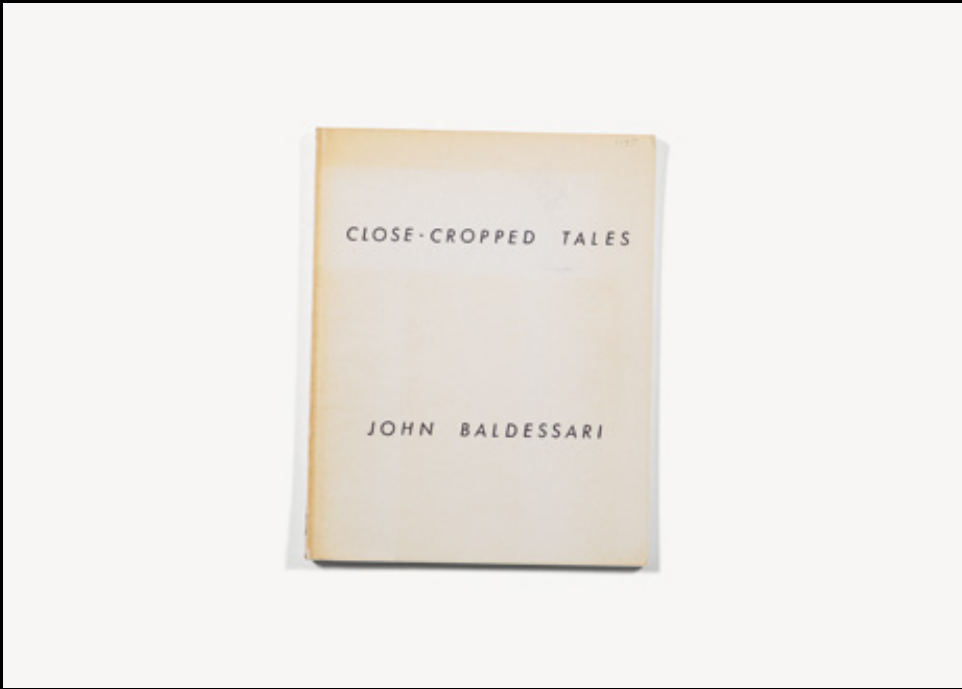
40





Christian Boltanski
Zeit
Gina Kehayoff Verlag
München, 1996





42

John Baldessari
Close Cropped Tales
Cepa Gallery
Buffalo (USA), 1981





43

John Baldessari
Throwing a ball once to get three melodies and
fifteen chords
Art Gallery University of California, Irvine, 1975

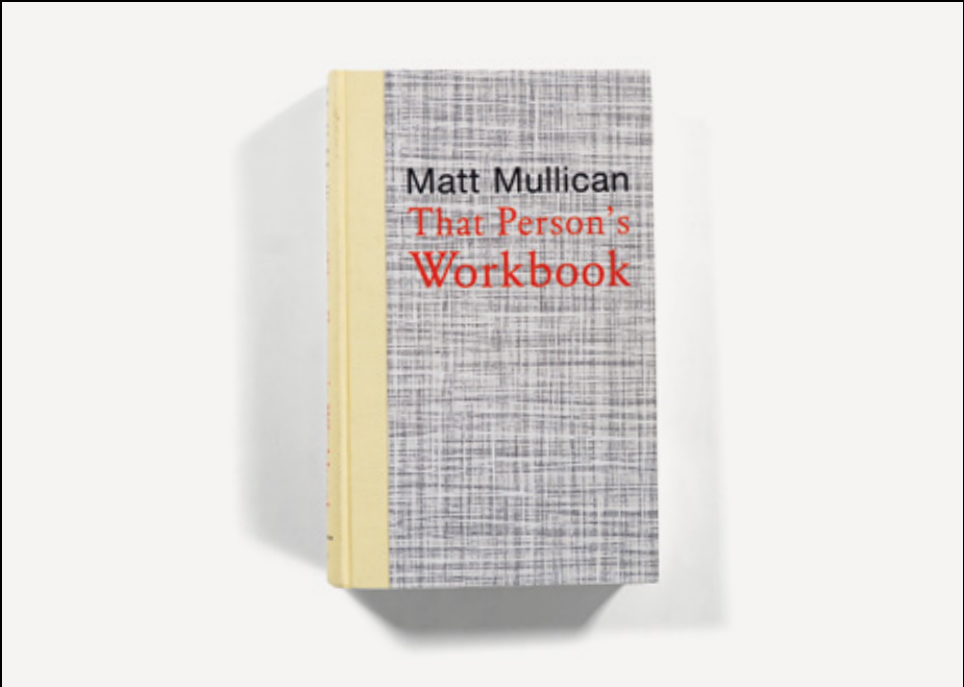




Annette Messager
Les pièges à chimères
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
Paris, 1984







Matt Mullican
That Person's Workbook
Ridgeway & MER, Paper Kunsthalie
London, 2007





MENTHOL WARS
Richard Prince



Richard Prince
Menthol Wars
Printed Matter
New York, 2009

Jason's Testimony

In Paris Jason had just arrived with his girlfriend. For both of them it was their first time. It was their idea of going somewhere to be in love and have sex and maybe die. The die part was of course a joke. The last part of a three-part poem they had read somewhere.

They took a train from Le Mans to Paris that night on weekends. They took a room in a "Flower" for three dollars a day. It was the beginning of April so the town was still pretty cold. They paid an extra couple of francs to take showers. After that they made love. When they made love they tried to enter each other up. Their sex getting much wetter on how serious they could orgasm. They would slip each other on their asses like jacks. They were young and inexperienced and were trying things out.

The sound of the slips on his chest him, would get attention. They talked each other about the sound. "Rhythm, Jason," she would say. They would stick their fingers up each other's asses, see, maybe two sometimes. The anal hole pushed them to slip harder so they wouldn't tell the difference between the pain.

It was new to them but they thought the fuck was better if their bodies felt like they were going to crash out. After feeling they just loved them.

The following poems of testimony are from one of Jason's manuscripts.

- There's a photograph by Man Ray of Robert Oppenheimer standing by the wheel of an eating press, their naked and her breasts and side of her head are covered with black filmographic ink.
- There's a photograph by Man Ray Oppenheimer of a bicycle and around with him.
- There's a photograph, I don't know who took it, of Yves Klein in mid-air, dressed in space, arms stretched out like a jet plane, just after leaving an eight-foot brick wall, but before hitting a million-ton stone.
- There's a photograph by Piero Manzoni of his thumb print on the shell of an interlocking egg.

After a while Jason's girlfriend got up and took some aspirin and some vitamin pills. One of the pills got stuck in her throat and she tried to push him. As fast as he didn't understand she threw a whole bottle of ginger ale on the floor, trying to make him realize she couldn't speak, she screamed, she thought she screamed. He wouldn't recognize her, she was yelling and then what was happening he knew. He tried to get some water down her throat but she just threw it off the ceiling, she started hitting him and smacking everything around them. He grabbed her and choked her with the contents of his fist on the middle of her back. The pill stopped and she choked to death.

Then he woke up.

- There's a photograph by Barbara of a naked prostitute with her back turned to the camera and what used to be her head has been scratched out black on the negative.
- There's a still photograph from Foucault's "Discourse," of a circular shaft of hair growing on the side of a white girl's thigh, and the devil is dancing on it.
- There's a photograph by Bruce Arthur of a Marquisette and a dog and one of the Marquisette's legs is hairy and the other one is clean shaven.
- There's a photograph of Arthur Cavan being Jack Johnson.

Even after Jason knew, he stood there some more. He remembers wishing it was a dream and he'd wake up and everything would be okay. He thought about killing himself, putting himself to sleep, and just not dealing with what had happened. He thought about his father and thought about how he would look at him. About the police and the questions they would ask. And about others whom when he was a kid he thought about the money they saved together and all the work they did so they could come to Paris. He wanted to clear out, he had decided to death on a fishing job. He did not want to be alive. He kept standing there. For a long time he could not believe what had happened.

Richard Prince
What's in my library
The Journal, Entry 23/Sadie COles HQ
Brooklyn, 2009









In Berlin, many symbols of the former East Germany have been erased. Some remain visible. I photographed their absence and spoke to tourists. I captured the missing monuments with the monuments that still remain.



In December, Paul Auster introduces Klaus. "There needs to be total order to what he called 'the elements' that, according to him, he built up a night when he was drunk." In order to bring Klaus and myself closer together, during the week of December 8 to 14, 2017, I decided to go by the book.





Peter Piller
Archiv Peter Piller (10 Vol.) – VOL. 1
Revolver
Alemania, 2002-2006





Die Fotoaufnahmen sind in der Reihenfolge der Aufnahmezeit geordnet. Die in der ersten Reihe sind die ersten Aufnahmen und die in der zweiten Reihe die letzten.



Die Fotoaufnahmen sind in der Reihenfolge der Aufnahmezeit geordnet. Die in der ersten Reihe sind die ersten Aufnahmen und die in der zweiten Reihe die letzten.



Die Fotoaufnahmen sind in der Reihenfolge der Aufnahmezeit geordnet. Die in der ersten Reihe sind die ersten Aufnahmen und die in der zweiten Reihe die letzten.



Die Fotoaufnahmen sind in der Reihenfolge der Aufnahmezeit geordnet. Die in der ersten Reihe sind die ersten Aufnahmen und die in der zweiten Reihe die letzten.







Archiv Peter Piller (10 Vol.) – VOL. 3































Art i llenguatge: escrits i documents.

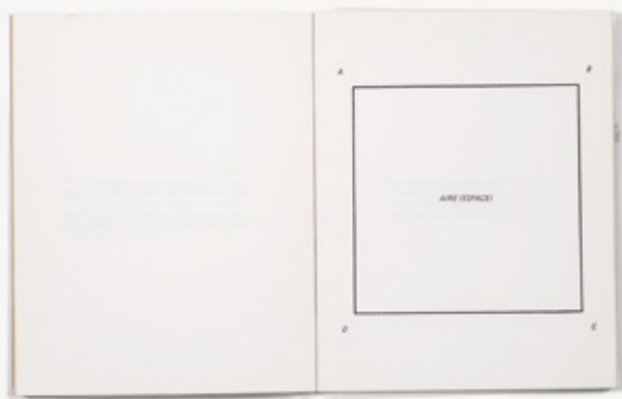
Arte y lenguaje: escritos y documentos.



Lawrence Weiner
Liberté et contraintes/La forme inhérent.
A structure of Lawrence Weiner
Presses du Reel. Dijon, 2006



Lawrence Weiner
Venant et Partant/Coming and Going
Ecart Publications & Centre D'Art Contemporain
Genève, 1977





Lawrence Weiner
Deep blue sky & Light blue sky
Onestar Press
Paris, 2003







Lawrence Weiner
& or & oder
Städtische Galerie im Lenbachhaus
München, 1994











"Lord, keep your eye on it. When it gets up to the top, you better 'G'd' at me, Calbertson!"

He said:

"Okay. When it gets there, you just let her go, Gallagher." Reaching forward toward the watch with the deep seriousness of a mathematician approaching the conclusion of a crucial equation, he already understood what Grandpa wanted to show him, and he was bright enough to understand the proof was only a formality... but one that must be shown just the same. It was a fix, like not being able to leave church until the minister said the benediction, even though all the songs on the board had been sung and the sermon was finally, mercifully, over.

When the second hand stood straight up at twelve on its own square (tick-tock! Mm, he marvelled. That's my second hand on my watch), he yelled out "G'd" at the top of his lungs, and Grandpa began to count with the giddy speed of an auctioneer selling children's goods, trying to get rid of them at top prices before his hysterical audience could make up and realize it was not just a kid but outraged, had been somehow induced to purchase them for spite.

"One-two three! It's six now! might also ten seven!" Grandpa cheered, the giddy blanches on his cheeks and the big people voices on his nose beginning to stand out again in his





2 Para la fabricación de este tipo de sistemas de control se debe tener en cuenta que el sistema de control debe ser capaz de recibir información del sistema que controla y de enviarle información de control.

Requisitos: el sistema de control debe ser capaz de recibir información del sistema que controla y de enviarle información de control.

Resumen: este tipo de sistemas de control se utilizan para controlar procesos de fabricación que requieren una gran cantidad de información y una gran cantidad de acciones de control.

Conclusiones: Este tipo de sistemas de control se utilizan para controlar procesos de fabricación que requieren una gran cantidad de información y una gran cantidad de acciones de control.

Diagrama del controlador ATC 4400000 17, Metropolitan House of Arts

INTRODUCCIÓN: OBJETIVO
 El objetivo de este trabajo es diseñar un sistema de control para un proceso de fabricación. El sistema de control debe ser capaz de recibir información del sistema que controla y de enviarle información de control.

El sistema de control se diseñó en función de los requisitos de los usuarios. El sistema de control se diseñó en función de los requisitos de los usuarios.

El sistema de control se diseñó en función de los requisitos de los usuarios. El sistema de control se diseñó en función de los requisitos de los usuarios.

El sistema de control se diseñó en función de los requisitos de los usuarios. El sistema de control se diseñó en función de los requisitos de los usuarios.

El sistema de control se diseñó en función de los requisitos de los usuarios. El sistema de control se diseñó en función de los requisitos de los usuarios.

2.1. SISTEMAS DE CONTROL AUTOMÁTICO

Los sistemas de control automático se utilizan para controlar procesos de fabricación que requieren una gran cantidad de información y una gran cantidad de acciones de control.

2.2. SISTEMAS DE CONTROL AUTOMÁTICO A LA FABRICACIÓN

El control automático de la fabricación se utiliza para controlar procesos de fabricación que requieren una gran cantidad de información y una gran cantidad de acciones de control.

Electric (10A/11), Steam (10A/11), Water (10A/11)

EXHIBITION

P1

RECEPTION

P2

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es diseñar un sistema de control para un proceso de fabricación. El sistema de control debe ser capaz de recibir información del sistema que controla y de enviarle información de control.

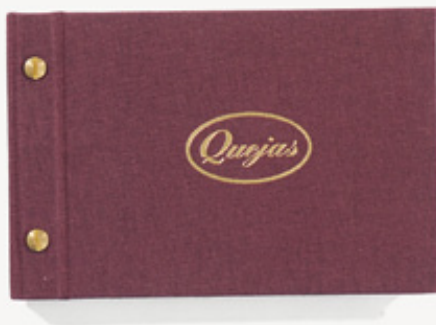
57

Antoni Muntadas
Himne dels Himnes
Ediciones originales
Barcelona, 2008

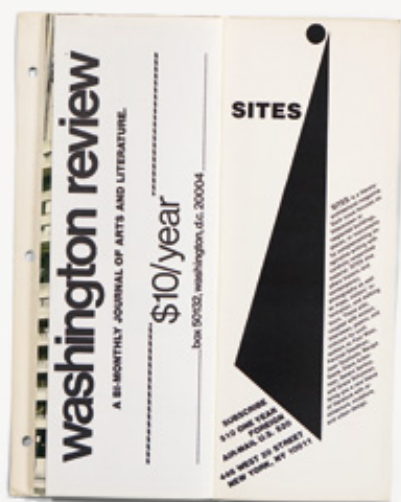


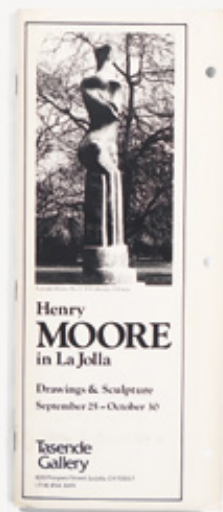
58

Antoni Muntadas
Quejas
Ephemera edicions/Caja Negra Ediciones
2007













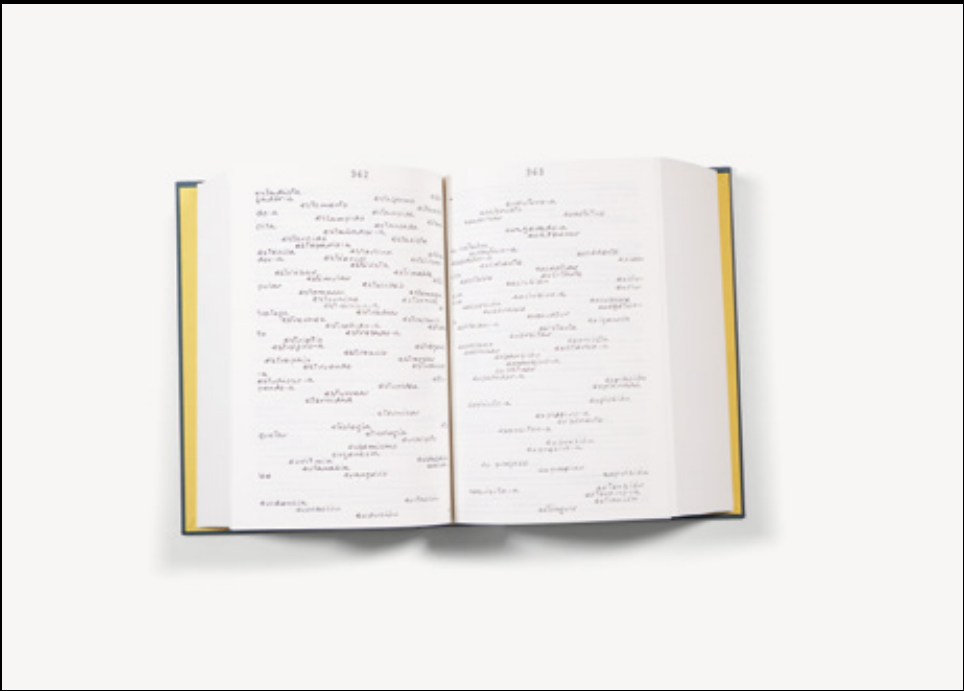
Isidoro Valcárcel Medina
2000 d. de JC (3 Vol.)
Entreascuas editores
Madrid, 2001



Isidoro Valcárcel Medina
Diccionario personal de la lengua
española (2 Vol.)
Entrescuas editores. Madrid, 2016

62







Art i llenguatge: l'experimentació poètica.

Arte y lenguaje: la experimentación poética.



Clemente Padín
Poemas visuales
Asunto/VOX
2005

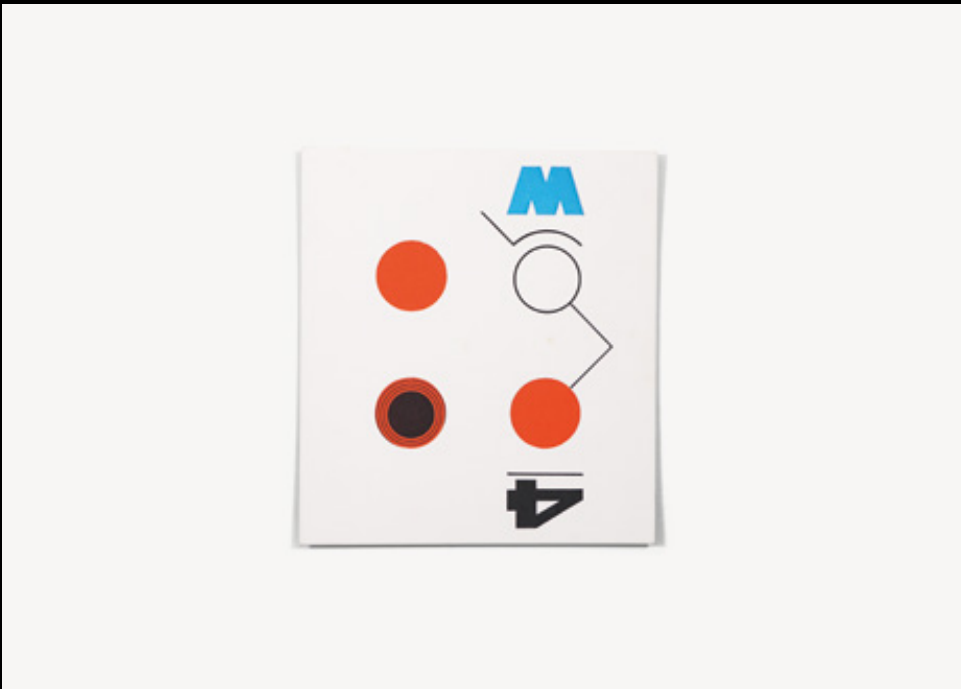


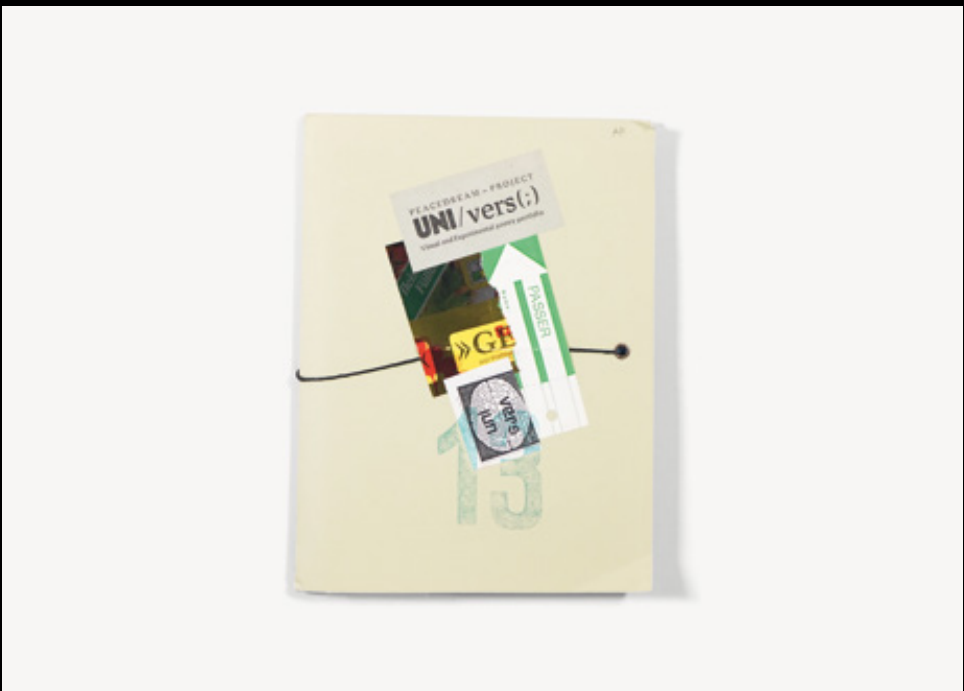
Edgardo Antonio Vigo
Poème mathématique baroque
Agentzia
Paris, 1967

64









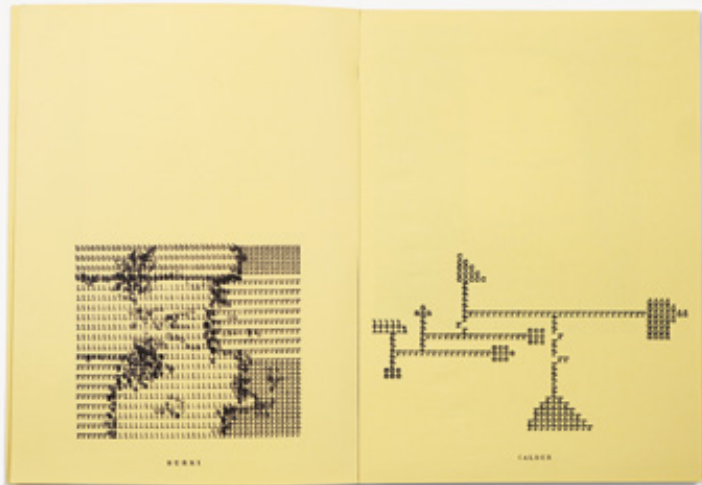
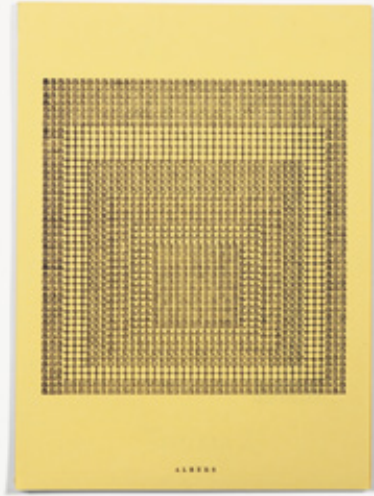
Fernando Millán
Este protervo, zas
Fernando Millán
Madrid, 1969

66



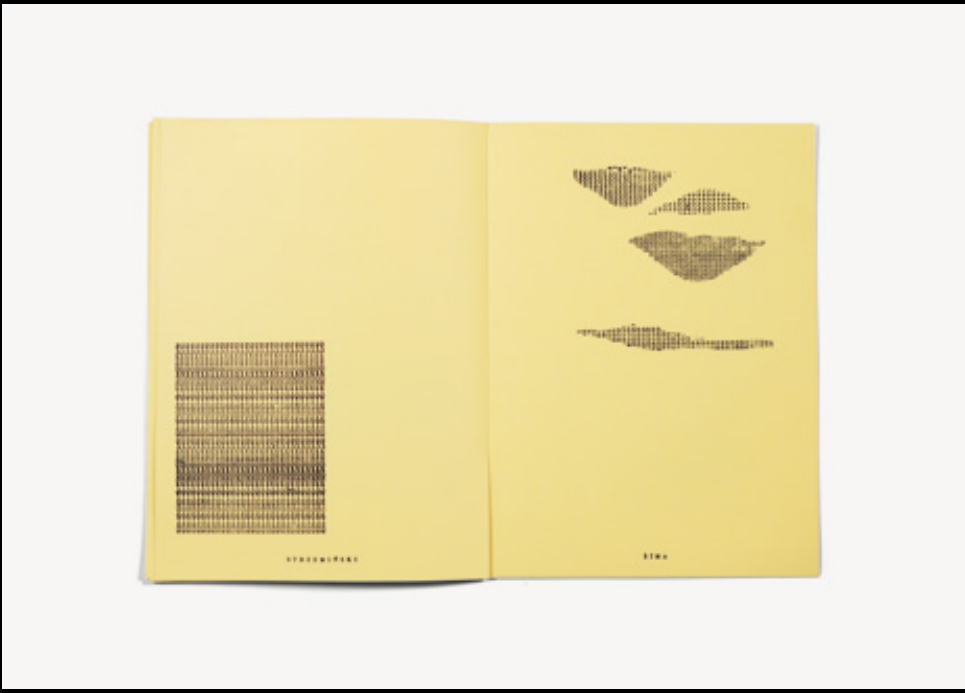


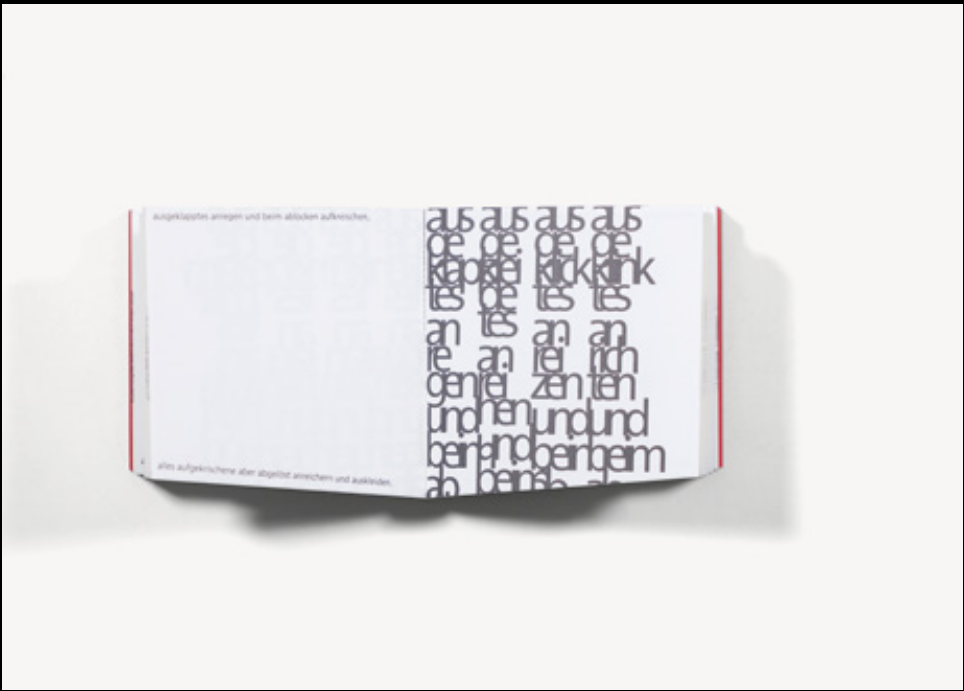
Jiri Kolar
Gersaints Aushangeschild
Tau/ma 2
Prague, 1966





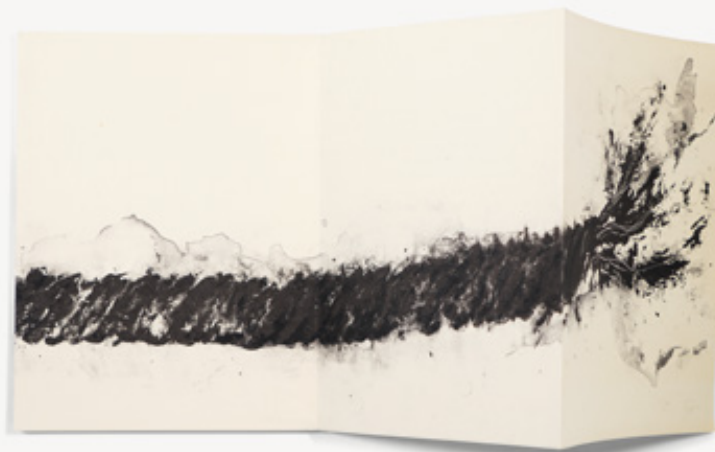
Franz Mon
Ausgeartetes ausounkten
Hd Schrader edition howeg
Zürich, 1997







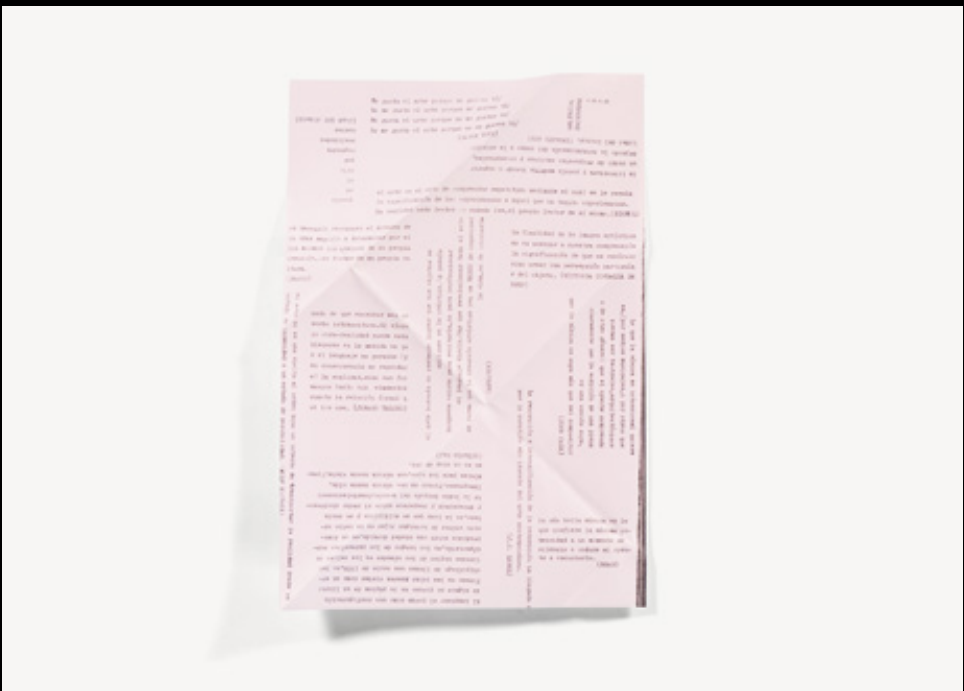
Joan Brossa, Frederic Amat
Tal i tant
Polígrafa edicions
Barcelona, 1983







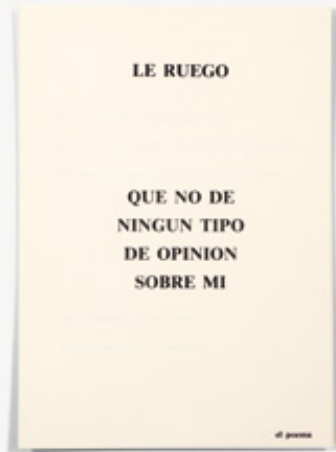






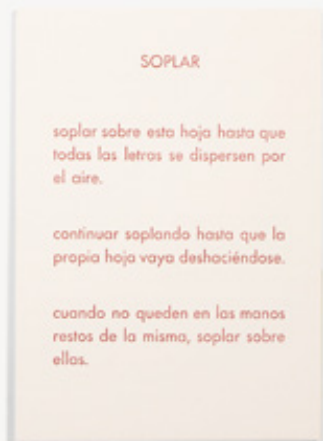
Bartolomé Ferrando i David Pérez
Texto poético 6
Grupo Texto Poético
València, 1981







Bartolomé Ferrando i David Pérez
Texto poético 7
Grupo Texto Poético
València, 1982



SOPLAR

soplar sobre esta hoja hasta que todas las letras se dispersen por el aire.

continuar soplando hasta que la propia hoja vaya deshaciéndose.

cuando no queden en las manos restos de la misma, soplar sobre ellas.



PROPUESTA DE ACCION



Agujeree, uno a uno, los orificios del dibujo.

Tampe su propia realidad a través del papel perforado.

Hable de lo que se le ocurra, haciendo que su voz se filtre por los agujeros de este papel. Mediante ella, podrá Vd. comprobar el grado de fluidez o densidad de

su lenguaje, percibiendo al mismo tiempo las palabras más duras que Vd. utiliza usualmente.

Recaja su realidad en polvo y mézclelo con los grumos de su voz que no hayan podido atravesar los orificios. Amáselo todo junto y constrúyase algo distinto a lo que Vd. estaba habituada.

Tras un breve periodo de práctica, advertirá que sus actos y palabras adquieren mayor soltura, lo cual le será de utilidad en muchas ocasiones.



Bartolomé Ferrando, Manuel Costa i Jiri Valoch
Texto poético 8
Grupo Texto Poético
València, 1986



Lea este poema

sin hacer uso del tiempo



música visual



Bartolomé Ferrando, Manuel Costa,
Carmen A. Navarro, Vicente Pla i Jiri Valoch
Texto poético 9
Grupo Texto Poético. València, 1989



horizonte cerrado

comience a hablar siempre
con una palabra
que empiece por a

acabe la conversación
con otra que termine en z

introduzca
por este agujero

327 guisantes

luego
haga cualquier
otra cosa



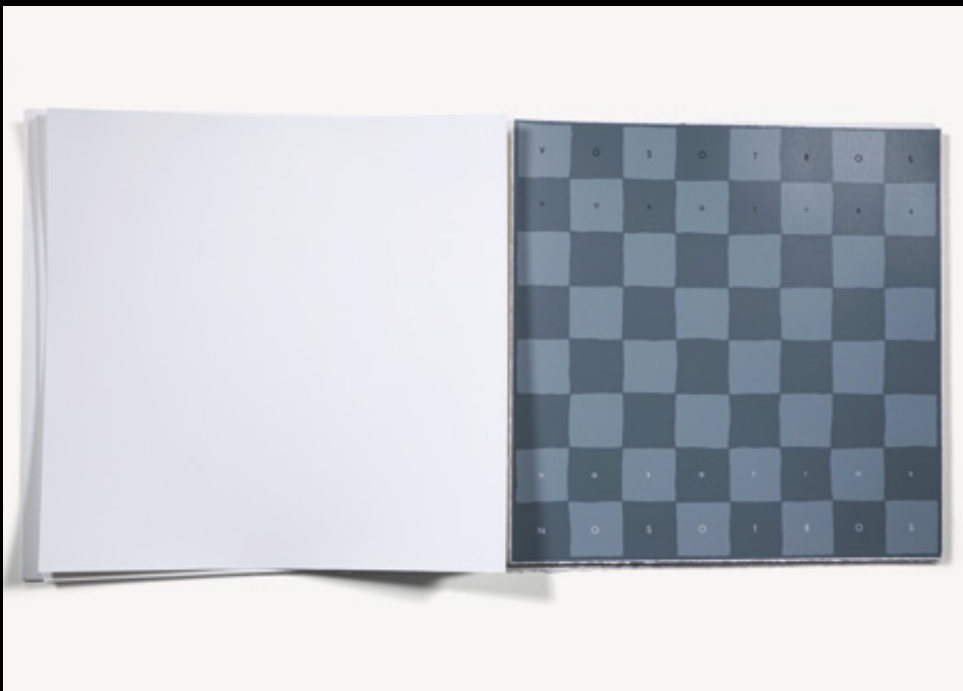
Antonio Gómez
Dolor por
Arrayan Ediciones
Sevilla, 1974















Textos

- 193 Pròleg / Prólogo
- 195 ANTONIO ALCARAZ
Text [no text]. Llibres i publicacions d'artista / *Text [no text]. Libros y publicaciones de artista*
- 230 FRANCISCO COLLADO
La col·lecció de llibres d'artista de la UPV / *La colección de libros de artista de la UPV*
- 241 MELA DÁVILA
Punts de vista. Alguns usos de la fotografia com a recurs editorial / *Puntos de vista. Algunos usos de la fotografía como recurso editorial*
- 260 HORACIO FERNÁNDEZ
Els millors fotollibres són llibres d'artista. / *Los mejores fotolibros son libros de artista.*
- 264 ANGUSTIAS FREIJO
"Això era una vegada que va nàixer un llibre d'artista". Conversa amb Felipe Ehrenberg / *"Érase una vez que nació un libro de artista". Conversación con Felipe Ehrenberg*
- 279 DAVID PÉREZ
Dins i fora del prestatge. La lectura de l'expandit des dels llibres d'artista / *Dentro y fuera del estante. La lectura de lo expandido desde los libros de artista*

Pròleg

Al llarg del 2019, les dues universitats públiques valencianes que representem han celebrat els seus respectius aniversaris: mentre la Universitat Politècnica de València ha commemorat el seu mig segle d'història; la Universitat de València, una de les universitats històriques europees, ha arribat als 520 anys d'història des del seu moment fundacional en 1499. A més, el Centre Cultural La Nau de la Universitat de València ha complit els seus primers vint anys després de ser restaurat, en 1999, per a poder desenvolupar, en millors condicions, la seua

VAL

missió cultural com a centre universitari dedicat a la gestió i difusió cultural gràcies a la seua extensa programació.

Des d'aquest marc commemoratiu comú i en un clar exemple d'unir forces i recursos, les nostres dues universitats públiques valencianes han organitzat l'exposició i el catàleg *Text [no text]. Llibres i publicacions d'artista* en què es presenta una de les col·leccions patrimonials més singulars que està formant la UPV: la Col·lecció de llibres i publicacions d'artista, presentant-la, de manera exemplar, en la Sala Estudi General del nostre estimat Centre Cultural La Nau per a que la comunitat universitària i la resta de la societat puguen conèixer-la.

En els darrers trenta anys, la Facultat de Belles Arts de València ha mostrat un gran interès per l'activitat plàstica relacionada amb el llibre com espai de creació. Hi ha un nombrós grup de docents que inclouen aquest tema en les seues assignatures, organitzant cursos de formació específica relacionats amb el llibre d'artista i l'edició d'obra gràfica original, en què s'invita a professionals de diferents parts del món a mostrar les seues experiències i a treballar amb els alumnes. Aquest interès pel llibre d'artista ha generat en l'àmbit acadèmic la realització de projectes d'investigació i ha obert línees d'estudi relacionades amb l'edició i el llibre d'artista que han facilitat la realització de tesis doctorals i treballs d'investigació per a l'obtenció de Diplomes

Prólogo

A lo largo del 2019, las dos universidades públicas valencianas que representamos han celebrado sus respectivos aniversarios: mientras la Universitat Politècnica de València ha conmemorado su medio siglo de historia; la Universitat de València, una de las universidades históricas europeas, ha alcanzado los 520 años de historia desde su momento fundacional en 1499. Además, el Centre Cultural La Nau de la Universitat de València ha cumplido sus primeros veinte años desde que fue restaurado, en 1999, para poder desarrollar, en mejores

CAS

condiciones, su misión cultural como centro universitario dedicado a la gestión y difusión cultural a través de su amplia programación.

Desde este marco conmemorativo común y en un claro ejemplo de unir fuerzas y recursos, nuestras dos universidades públicas valencianas han organizado la exposición y el catálogo *Text [no text]. Llibres i publicacions d'artista* dónde se presenta una de las colecciones patrimoniales más singulares que está formando la UPV: la Colección de libros y publicaciones de artista, presentándola, de manera ejemplar, en la Sala Estudi General de nuestro apreciado Centre Cultural La Nau para que la comunidad universitaria y el resto de la sociedad puedan conocerla.

En los últimos treinta años la Facultad de Bellas Artes de Valencia ha mostrado un gran interés por la actividad plástica relacionada con el libro como espacio de creación. Hay un numeroso grupo de docentes que incluyen este tema en sus asignaturas, organizando cursos de formación específica relacionados con el libro de artista y la edición de obra gráfica original, en los que se invita a profesionales de diferentes partes del mundo a mostrar sus experiencias y trabajar con los alumnos. Este interés por el libro de artista ha generado en el ámbito académico la realización de proyectos de investigación y ha abierto líneas de estudio relacionadas con la edición y el libro de artista que han facilitado la realización de tesis

d'Estudis Avançats o Treballs Final de Màster. Els principals centres d'art contemporani a Espanya, així com algunes universitats, han fet grans esforços per completar les seues col·leccions d'art amb aquest tipus de publicacions –llibres d'artista / publicacions d'artista–, degut a la rellevància a l'hora d'oferir una lectura completa de l'art contemporani, però també perquè es tracta d'obres molt importants en el conjunt de la creació dels seus autors. A la Universitat Politècnica de València, aquesta col·lecció es troba ubicada en la Biblioteca de la Facultat de Belles Arts i, en l'actualitat, compta amb més de 1.400 exemplars catalogats. Per bé que una part important de la col·lecció es nodreix de producció pròpia, també hi ha llibres d'artistes rellevants dins del panorama internacional, es tracta d'artistes com ara Edward Ruscha, Dieter Roth, Christian Boltanski, Lawrence Weiner, Hans-Peter Feldmann, o els espanyols Joan Brossa, Antoni Muntadas, Isidoro Valcárcel Medina, Francesc Torres, etc.

La col·lecció situa el seu punt de partida amb obres realitzades en els anys seixanta i atén tant al llibre d'artista com a publicacions especials, revistes experimentals, llibre il·lustrat, poesia visual, o qualsevol obra realitzada per artistes en format llibre.

Per a l'exposició "Text [no text]" en el Centre Cultural La Nau, s'han seleccionat alguns treballs d'autors contemporanis del panorama internacional que poden ser entesos com l'origen del nou concepte de llibre d'artista que es va desenvolupar en les dècades dels anys seixanta i setanta. Alguns d'aquests artistes utilitzen exclusivament el text per a construir la seua obra plàstica, juntament amb d'altres que en prescindeixen absolutament. En aquesta manera d'entendre el llibre, podem trobar moviments com l'art concret, la poesia visual, el conceptualisme o el minimalisme, tots ells, i els seus principals autors, ben representats en aquesta mostra.

doctorales y trabajos de investigación para la obtención de Diplomas de Estudios Avanzados o Trabajos Final de Master.

Los principales centros de arte contemporáneo en España, así como algunas universidades, han realizado esfuerzos por completar sus colecciones de arte con este tipo de publicaciones –libros de artista / publicaciones de artista–, debido a la relevancia a la hora de ofrecer una lectura completa del arte contemporáneo, pero también porque se trata de obras muy importantes en el conjunto de la creación de sus autores. En la Universidad Politécnica de Valencia, esta colección se encuentra ubicada en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes y, en la actualidad, cuenta con más de 1.400 ejemplares catalogados. Aunque una parte importante de la colección se nutre de producción propia, también hay libros de artistas relevantes en el panorama internacional, se trata de artistas como Edward Ruscha, Dieter Roth, Christian Boltanski, Lawrence Weiner, Hans-Peter Feldmann, o los españoles Joan Brossa, Antoni Muntadas, Isidoro Valcárcel Medina, Francesc Torres, etc.

La colección sitúa su punto de partida con obras realizadas en los años sesenta 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.

Para la exposición "Text [no text]" en el Centre Cultural La Nau, se han seleccionado algunos trabajos de autores contemporáneos del panorama internacional que pueden ser entendidos como el origen del nuevo concepto de libro de artista que se desarrolla en las décadas de los años sesenta y setenta. Algunos de estos artistas utilizan exclusivamente el texto para desarrollar su obra plástica junto a otros que prescinden absolutamente de él. En esta manera de entender el libro, podemos encontrar movimientos como el arte concreto, la poesía visual, el conceptualismo o el minimalismo, todos ellos, y sus principales autores, bien representados en esta muestra.

RECTORA DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
María Vicenta Mestre Escrivà

RECTOR DE LA UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
Francisco J. Mora Mas

VICERECTOR DE CULTURA I ESPORT. UV
Antonio Ariño Villaroya

VICERECTOR D'ALUMNAT, CULTURA I ESPORT. UPV
José Luis Cueto Lominchar

Text [no text]. Llibres i publicacions d'artista

VAL

Quan revisem la història des de la perspectiva del present, concretament les aportacions i la importància dels llibres produïts per artistes a partir dels anys seixanta i setanta, quan els contemplem des de la

situació actual en què les tecnologies digitals són les que dominen tant l'art com la vida en general, es produeix una actualització sorprenent de l'aparició i reconeixement de les pràctiques artístiques Fluxus, conceptuals o minimalistes, però, sobretot, de la producció de llibres i publicacions d'artista durant aquest període.

Fou a principis de la dècada de 1960, la mateixa dècada en què es formulà l'art conceptual, quan sorgí un enfocament realment diferent pel que fa a la concepció dels llibres d'artista, així com a la seua realització i les formes de distribució. En aquest període, el llibre ocupà un lloc central en la producció de rellevants artistes contemporanis, i fou motiu, també, de teories crítiques sobre l'autoria (o, millor, la falta d'autoria), l'eliminació en el llibre del text o la imatge i, cosa no menys important, sobre l'impacte de les noves tecnologies en la producció massiva de les obres d'art.

Els artistes que decidiren treballar amb el llibre com a suport plàstic, assumiren que les seues publicacions, a més de com un producte artístic, funcionarien com a instruments purament comunicatius produïts gràcies a sistemes més econòmics i serien fàcils d'aconseguir. Es posaren a treballar amb les tècniques i processos d'impressió més avançats d'aleshores, com la reproducció de fotografia en blanc i negre amb la utilització de l'offset o de la Xerox, que els permetia realitzar edicions nombroses de forma ràpida i a baix cost. I, segons aquests criteris, s'allunyaren radicalment de les produccions anteriors, els anomenats *livres d'artiste* o llibres il·lustrats, així com de qualsevol dels altres compromisos d'artistes que utilitzaren el llibre en la primera meitat del segle XX.

En les primeres dècades del segle XX, que corresponen al període de les anomenades

Text [no text]. Libros y publicaciones de artista

CAS

Al revisar la historia desde la perspectiva del presente, concretamente las aportaciones y la importancia de los libros producidos por artistas a partir de los años sesenta y setenta, al contemplarlos desde la situa-

ción actual, donde las tecnologías digitales son las que dominan tanto el arte como la vida en general, se produce una actualización sorprendente de la aparición y reconocimiento de las prácticas artísticas Fluxus, conceptuales o minimalistas, pero, sobre todo, de la producción de libros y publicaciones de artista durante dicho periodo.

Fue a principios de la década de 1960, la misma década en que se formuló el arte conceptual, cuando surgió un enfoque realmente diferente en lo relativo a la concepción de los libros de artista, así como a su realización y a la forma de distribución. En ese periodo, el libro ocupó un lugar central en la producción de relevantes artistas contemporáneos, siendo a su vez motivo de teorías críticas sobre la autoría (o, mejor, la falta de autoría), la eliminación en el libro del texto o la imagen y, no menos importante, sobre el impacto de las nuevas tecnologías en la producción masiva de las obras de arte.

Los artistas que decidieron trabajar con el libro como soporte plástico, asumieron que sus publicaciones, además de como producto artístico, funcionarían como instrumentos puramente comunicativos producidos mediante sistemas más económicos y serían fáciles de conseguir. Se lanzaron a trabajar con las técnicas y procesos de impresión entonces más avanzados, la reproducción de fotografía en blanco y negro por medio del offset o la Xerox, que les permitía realizar ediciones numerosas de forma rápida y a bajo coste. Y, según estos criterios, se alejaron radicalmente de las producciones anteriores, los llamados *livres d'artiste* o libros ilustrados, así como de cualquiera de los otros compromisos de artistas que utilizaron el libro en la primera mitad del siglo XX.

avantguardes històriques, els moviments artístics treballaren amb la intenció de distanciar-se de l'academicisme del XIX i buscaren nous medis d'expressió, descobrint en el llibre un vehicle ideal per a desenvolupar els seus objectius. El llibre transformà progressivament la funció que exercia com a contenidor de paraules, d'idees, de comunicació, i els artistes, lentament, introduïren altres llenguatges vinculats a les arts plàstiques. La innovació en la arquitectura del llibre i la utilització de materials fins aleshores no relacionats amb l'edició provoquen en l'espectador una nova experiència que, en ocasions, pot deixar en un segon pla o fins i tot prescindir del contingut del text. Durant aquest període, a més del llibre jugaren un paper fonamental els cartells i d'altres materials publicitaris.

El llibre i les publicacions d'artista en les dècades dels anys seixanta i setanta del segle XX, contemplats en el conjunt de la producció de creadors com Ed Ruscha, Dieter Roth, John Baldessari, Sol LeWitt, Bruno Munari, Christian Boltanski, Bernd & Hilla Becher, Hans-Peter Feldmann, o Lawrence Weiner, per només citar alguns dels més rellevants, no tan sols instauraren el suport llibre com un medi perfectament homologable en l'art contemporani, sinó que, a més a més, –tot honorant la seua natura– oferiren una lectura fonamental del perfil propi de Fluxus, del minimalisme o de l'art conceptual.

Els principals museus i centres d'art contemporani han completat les seues col·leccions d'art amb documentació i publicacions d'artista, degut a la rellevància d'aquest material a l'hora d'oferir una visió completa de la producció artística de molts dels autors esmentats.

La Col·lecció de llibres i publicacions d'artista de la Universitat Politècnica de València compta amb més de 1.400 exemplars catalogats i està ubicada en la Biblioteca de la Facultat de Belles Arts. Comença amb obres realitzades a partir dels anys 1960 i atén tant al llibre d'artista com a publicacions especials, revistes experimentals, llibre il·lustrat, poesia visual o qualsevol obra realitzada per artistes en format llibre.

Per a l'exposició "Text [no text]" en el Centre Cultural La Nau de la Universitat de València, hem seleccionat llibres d'autors de reconegut prestigi del panorama internacional, que mostren a un temps la part més històrica de la col·lecció i els orígens del llibre d'artista contemporani.

En las primeras décadas del siglo XX, que corresponden al periodo de las denominadas vanguardias históricas, los movimientos artísticos trabajaron con la intención de distanciarse del academicismo del XIX y buscaron nuevos medios de expresión, 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, de comunicación y los artistas, lentamente, fueron 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 o incluso prescindir del contenido del texto. Durante dicho periodo, además del libro desempeñaron un papel fundamental los carteles y otros materiales publicitarios.

El libro y las publicaciones de artista en las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX, contemplados en el conjunto de la producción de creadores como Ed Ruscha, Dieter Roth, John Baldessari, Sol LeWitt, Bruno Munari, Christian Boltanski, Bernd & Hilla Becher, Hans-Peter Feldmann, o Lawrence Weiner, por citar algunos de los más relevantes, no solo instauraron el soporte libro como un medio perfectamente homologable en el arte contemporáneo, sino que además –haciendo honor a su naturaleza– ofrecieron una lectura fundamental del perfil propio de Fluxus, el minimalismo o el arte conceptual.

Los principales museos y centros de arte contemporáneo han completado sus colecciones de arte con documentación y publicaciones de artista, debido a la relevancia de este material a la hora de ofrecer una visión completa de la producción artística de muchos de los autores citados.

La Colección de libros y publicaciones de artista de la Universitat Politècnica de València cuenta con más de 1.400 ejemplares catalogados y está ubicada en la Biblioteca de la Facultat de Belles Arts. Comienza con obras realizadas a partir de los años 60 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.

Para la exposición "Text [no text]" en el Centre Cultural La Nau de la Universitat de València, se han seleccionado libros de autores de reconocido prestigio del panorama internacional, que muestran a un tiempo la parte más histórica de la colección y los orígenes del libro de artista contemporáneo.

1. Els artistes i el llibre a partir dels anys seixanta. L'àmbit Fluxus

Georges Maciunas, Daniel Spoerri, Dieter Roth, John Cage, David Degener, Walter de Maria, Henry Flynt, Yoko Ono, Dick Higgins, Nam June Paik, La Monte Young, Robert Filliou, Emmet Williams.

OBRES

01, 02, 03, 04, 05, 06, 07, 08, 09, 10

En els moviments de les avantguardes de la primera meitat del segle XX, el llibre juga un paper fonamental pel que fa a les noves formes d'entendre i utilitzar l'escriptura i, sobretot, com a suport d'experimentació. Els futuristes, dadaïstes, constructivistes i surrealistes, utilitzaren el llibre com a espai creatiu i trobaren en aquest medi una forma econòmica i de fàcil accés per a la difusió de les seues obres.

Aquestes característiques s'accentuaren a partir dels anys seixanta, quan torna a ressorgir l'interès pel llibre d'artista. Amb l'aparició del moviment Fluxus, s'utilitza el llibre com una forma d'expressió amb què documentar les seues trobades, performances o propostes plàstiques, transformant així el concepte d'obra original i produint multitud d'objectes i publicacions impreses.

En 1962, Georges Maciunas organitzà un festival centrat en la música experimental en el Städtisches Museum de Wiesbaden. L'esdeveniment va reunir durant quatre caps de setmana artistes de diverses disciplines. A partir d'aqueix moment s'agruparan sota el terme *Fluxus* una sèrie de concerts, manifestacions, accions d'art públic, performances i edicions que tenen lloc entre principi dels anys seixanta i meitat de la dècada dels noranta del segle XX. Fluxus aconseguí reunir una comunitat internacional d'artistes, arquitectes, compositors i dissenyadors, no només a Alemanya, sinó a tot Europa, els Estats Units i el Japó. Podríem dir que, sobretot, es tracta d'una xarxa multidimensional de representacions, trobades, idees i objectes que es va anar teixint durant un extens període de temps en un marc geogràfic ample i difós.

Entre les obres de Georges Maciunas (Kaunas, 1931 – Boston, 1978) trobem *Flux Paper Events* (1976), editada per Hundermarkt a Berlín. Es tracta d'un llibre de petit format, amb el marge dret seccionat en la seua part superior i foradat en la inferior. En l'interior totes les seues pàgines han estat intervingudes, destruint-les, apegant-les entre elles, doblant-les, esgarrant-les o tacant-les amb substàncies desconegudes.

Entre 1964 i 1970 es produeix la seqüència més fèrtil pel que fa a publicacions i múltiples de

1. Los artistas y el libro a partir de los años sesenta. El ámbito Fluxus

Georges Maciunas, Daniel Spoerri, Dieter Roth, John Cage, David Degener, Walter de Maria, Henry Flynt, Yoko Ono, Dick Higgins, Nam June Paik, La Monte Young, Robert Filliou, Emmet Williams.

OBRAS

01, 02, 03, 04, 05, 06, 07, 08, 09, 10

En los movimientos de las vanguardias de primera mitad del siglo XX, el libro desempeña un papel fundamental en cuanto a las nuevas formas de entender y utilizar la escritura y, sobre todo, como un soporte de experimentación. Los futuristas, dadaístas, constructivistas y surrealistas, utilizaron el libro como espacio creativo y encontraron en este medio una forma económica y de fácil acceso para la difusión de sus obras.

Estas características se acentúan a partir de los años sesenta, cuando vuelve a surgir el interés por el libro de artista. Con la aparición del movimiento Fluxus, se 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 y publicaciones impresas.

En 1962, Georges Maciunas organizó un festival centrado en la música experimental en el Städtisches Museum de Wiesbaden. El evento reunió durante cuatro fines de semana a artistas de diversas disciplinas. A partir de ese momento se agruparán bajo el término *Fluxus* una serie de conciertos, manifestaciones, acciones de arte público, performances y ediciones que tienen lugar entre principios de los años sesenta y mediados de la década de los noventa del siglo XX. Fluxus consiguió reunir una comunidad internacional de artistas, arquitectos, compositores y diseñadores, no solo en Alemania, sino en toda Europa, Estados Unidos y Japón. Se podría decir que, ante todo, es una red multidimensional de representaciones, encuentros, ideas y objetos que se tejió durante un extenso periodo de tiempo en un marco geográfico amplio y difuso.

Entre las obras de Georges Maciunas (Kaunas, 1931 – Boston, 1978) encontramos *Flux Paper Events* (1976), editada por Hundermarkt en Berlín. Se trata de un libro de pequeño formato, con el margen derecho seccionado en su parte superior y un agujero en la inferior. En el interior todas sus páginas han sido intervenidas, destruyéndolas, pegándolas entre ellas, doblándolas, rasgándolas o manchándolas con sustancias desconocidas.

Entre 1964 y 1970 se produce la secuencia más fértil en cuanto a publicaciones y múltiples

Fluxus, i dins d'aquesta tendència envers una actitud alternativa front a la creació artística, la cultura i la vida en general, proposaven un apropament de l'art a allò quotidià, posant a prova la naturalesa i el significat de l'activitat artística. El desig de Maciunas, malgrat no arribar mai al nivell de producció que pretenia, era produir en sèrie totes les obres de Fluxus, de manera que fos impossible, o molt difícil, convertir-les en mercaderia d'art. La intenció dels artistes era realitzar obres que evitaren la tradicional qualificació de l'art amb caràcter únic.¹

L'alternativa a l'art exclusiu fou utilitzar materials barats, trobats o produïts en sèries múltiples a nivell industrial. Els llibres i objectes Fluxus eren presentats en atractius contenidors de cartó o de plàstic amb etiquetes que dissenyava el mateix Maciunas, evitant qualsevol referència al valor artesanal o exclusiu de l'obra. No només editaren material imprès en paper, sinó que produïren altres productes i segells de correu que utilitzaven en els enviaments postals, creant fins i tot la màquina expendedora de segells, *Postage Stamps*, de Robert Watts.

Era molt comú en les publicacions Fluxus que participaren diferents artistes en la creació d'una mateixa obra, com és el cas del llibre *An Anthology* (1963), dissenyat per Maciunas i que presentava la teoria del "Concept Art", un text d'Henry Flynt que fou reescrit per a la segona edició (1970). Compta amb contribucions de molts dels artistes afins a Fluxus: John Cage, David Degener, Walter de Maria, Henry Flynt, Yoko Ono, Dick Higgins, Nam June Paik, Dieter Roth o La Monte Young.

Junt als creadors dels que ja hem parlat abans, resulta imprescindible destacar de forma individual les figures de Dieter Roth i Daniel Spoerri, artistes innovadors i iconoclastes vinculats a diferents moviments artístics.

Dieter Roth

"Faig art només per a donar suport al meu costum, que és escriure i publicar llibres"
D. Roth

OBRES
04

Dieter Roth (Hannover, 1930 – Basilea, 1998) alliberà profundament les possibilitats materials del llibre. El seu compromís intens i continuat amb aquest medi donà com a resultat alguns dels treballs amb més ingeni i destacables del segle XX, i està considerat com un dels "pares" del concepte "llibre d'artista" tal com el coneixem en l'actualitat.

Durant la Segona Guerra Mundial abandonà Alemanya per a refugiar-se a Zuric, on estudià

de Fluxus, y en esa tendencia hacia una actitud alternativa frente a la creación artística, la cultura y la vida en general, proponían un acercamiento del arte a lo cotidiano, poniendo en cuestión la naturaleza y significado de la actividad artística. El deseo de Maciunas, aunque nunca logró el nivel de producción que pretendía, era producir en serie todas las obras de Fluxus, de modo que fuera imposible, o muy difícil, convertirlas en mercancía de arte. La intención de los artistas era realizar obras que evitaran la tradicional calificación del arte con carácter único.¹

La alternativa al arte exclusivo fue utilizar materiales baratos, encontrados o producidos en series múltiples a nivel industrial. Los libros y objetos Fluxus eran presentados en atractivos contenedores de cartón o de plástico con etiquetas que diseñaba el propio Maciunas, evitando cualquier referencia al valor artesanal o exclusivo de la obra. No solo editaron material impreso en papel, sino que produjeron otros productos y sellos de correo que utilizaban en los envíos postales, creando incluso la máquina expendedora de sellos, *Postage Stamps*, de Robert Watts.

Era muy común en las publicaciones Fluxus que participaran varios artistas en la creación de una misma obra, como es el caso del libro *An Anthology* (1963), diseñado por Maciunas y que presentaba la teoría del "Concept Art", un texto de Henry Flynt que fue reescrito para la segunda edición (1970). Contiene contribuciones de muchos de los artistas afines a Fluxus: John Cage, David Degener, Walter de Maria, Henry Flynt, Yoko Ono, Dick Higgins, Nam June Paik, Dieter Roth o La Monte Young.

Junto a los artistas anteriormente citados, resulta imprescindible destacar de forma individual las figuras de Dieter Roth y Daniel Spoerri, artistas innovadores e iconoclastas vinculados a diferentes movimientos artísticos.

Dieter Roth

"Hago arte solo para apoyar mi hábito, que es escribir y publicar libros"
D. Roth

OBRAS
04

Dieter Roth (Hannover, 1930 – Basilea, 1998) liberó profundamente las posibilidades materiales del libro. Su compromiso intenso y duradero con este medio dio como resultado algunos de los trabajos más ingeniosos y destacables del siglo XX, siendo considerado uno de los "padres" del concepto "libro de artista" tal como hoy lo conocemos.

Durante la Segunda Guerra Mundial abandonó Alemania para refugiarse en Zúrich,

arts gràfiques en la Gewerbeschule a Berna (Suïssa), i on començà el seu interès per la impremta. La seua producció de llibres en la dècada de 1950 es centrà principalment en experiments gràfics i tipografia.

En el camp de l'edició, fou un dels precursors del llibre-objecte. En treballs com *Kinderbuch*, realitzat en principi com un llibre únic en 1954 i publicat en 1957, presenta patrons de cercles i quadrats superposats en colors primaris, intercalats amb pàgines encunyades que emmarquen detalls de les pàgines adjacents. O la sèrie *Literaturwurst*, realitzada entre els anys 1961 i 1967, que va confeccionar col·leccionant llibres i revistes alemanyes, per a després posar-los a remulla en aigua, espècies i gelatina, formant una pasta que embotia en budells com si es tractés de llonganisses cuinades (wurst), retallant i apegant el títol del volum original en el seu exterior.

A principi de la dècada de 1960, Roth va treballar periòdicament en una publicació molt inusual, *Copley Book*, que va desenvolupar durant alguns anys després de guanyar el premi de la Fundació William and Norma Copley. La Fundació finançava una monografia crítica sobre el guanyador, però Roth decidí crear un llibre d'artista original. Les possibilitats materials de la impremta són part integral de *Copley Book*. Roth va fer servir material imprès divers, juntament amb notes escrites, relleus, papers enganxats entre ells o fotografies, tractant d'incloure qualsevol tipus de paper, textura o forma d'impressió. *Copley Book* és el testimoni de l'habilitat consumada de Roth, qui a partir del món de la impressió i dels arxius personals, reuneix tota l'amplitud de les seues idees formals i conceptuals de la dècada de 1960.

Copley Book Collected Works. Vol. 12 (1974), editat per Hansjörg Mayer (Stuttgart / Londres), és una versió augmentada del llibre del mateix títol publicat per la Copley Foundation en 1963. Es compon de 40 fulls amb material imprès de mesures diferents, plegats al format de la caixa que els conté.

En 1971, Roth començà un altre projecte més relacionat amb l'escriptura i el seu interès pel material imprès quotidià, col·locant una sèrie d'"anuncis" gratuïts en el periòdic *Anzeiger Stadt Luzern und Umgebung* de Lucerna (Suïssa). Els missatges de Roth expressaven textos enigmàtics, que signà amb les seues inicials. Roth va guardar-ne 150 exemplars de cada número que contenia un aforisme, recopilats en l'edició de 1973 *Das Tränensee* (llac de les llàgrimes), que es complementà amb un volum a banda que va recollir els seus 248 textos en una atractiva edició tipogràfica sota el títol de *Das Tranenmeer* (mar de llàgrimes). Posteriorment publicà quatre versions addicionals, modificant-ne el disseny, afegint-hi il·lustracions i revisant el conjunt original de textos, un costum de recuperar i refer obres sobre el mateix tema que va fer servir Roth en els més de

estudiando artes gráficas en la Gewerbeschule en Berna (Suiza), e iniciando su interés por la imprenta. Su producción de libros en la década de 1950 se centró principalmente en experimentos gráficos y tipografía.

En el ámbito de la edición, fue uno de los precursores del libro-objeto. En trabajos como *Kinderbuch*, realizado en principio como un libro único en 1954 y publicado en 1957, presenta patrones de círculos y cuadrados superpuestos en colores primarios, intercalados con páginas troqueladas que emmarcan detalles de las páginas adyacentes. O la serie *Literaturwurst*, realizada entre los años 1961 y 1967, que confeccionó coleccionando libros y revistas alemanas, para después ponerlos a remojo en agua, especias y gelatina, formando una pasta que embutía en tripas como si fueran salchichas cocinadas (wurst), recortando y pegando el título del volumen original en su exterior.

A principios de la década de 1960, Roth trabajó periódicamente en una publicación muy inusual, *Copley Book*, que desarrolló en el transcurso de varios años después de ganar el premio de la Fundación William and Norma Copley. La Fundación financiaba una monografía crítica sobre el ganador, pero Roth optó por crear un libro de artista original. Las posibilidades materiales de la imprenta son parte integral de *Copley Book*. Roth empleó diferente material impreso, junto con notas escritas, relieves, contracolados o fotografías, tratando de incluir cualquier tipo de papel, textura o forma de impresión. *Copley Book* es el testimonio de la habilidad consumada de Roth, que partiendo del ámbito de la impresión y de archivos personales, reúne toda la amplitud de sus ideas formales y conceptuales de la década de 1960.

Copley Book Collected Works. Vol. 12 (1974), editado por Hansjörg Mayer (Stuttgart / Londres), es una versión aumentada del libro del mismo título publicado por la Copley Foundation en 1963. Se compone de 40 hojas con material impreso de medidas diferentes, plegadas al formato de la caja que las contiene.

En 1971, Roth comenzó otro proyecto más relacionado con la escritura y su interés por el material impreso cotidiano, colocando una serie de "anuncios" gratuitos en el periódico *Anzeiger Stadt Luzern und Umgebung* de Lucerna (Suiza). Los mensajes de Roth expresaban textos enigmáticos, que firmó con sus iniciales. Roth guardó 150 ejemplares de cada número que contenía un aforismo, recopilados en la edición de 1973 *Das Tränensee* (lago de las lágrimas), que se complementó con un volumen separado que reunió sus 248 textos en una atractiva edición tipográfica que tituló *Das Tranenmeer* (mar de lágrimas). Posteriormente publicó cuatro versiones adicionales, modificando el diseño, agregando ilustraciones y revisando el conjunto original de textos, un hábito de recuperar y rehacer obras sobre el mismo tema que empleó Roth en los más

cinc-cents llibres d'artista que va produir al llarg de la seua carrera.

Daniel Spoerri

OBRES
07, 08

Un altre artista vinculat a Fluxus, important pel que fa a la seua aportació en l'àmbit del nou concepte de llibre d'artista, fou Daniel Spoerri, originari de Romania (Galati, 1930), va residir a Itàlia. Membre fundador del Nouveau Réalisme a París en 1960, va treballar principalment les performances i els *assemblages*. Començà la seua incursió en l'art contemporani amb l'edició de MAT (Multiplication d'Art Transformable), i va ser un dels pioners en l'edició de múltiples.

Daniel Spoerri publicà *Topographie anecdotée du hasard* en 1962. Aquest llibre pot ser considerat de gran importància juntament amb *Twentysix Gasoline Stations*, ja que si Ruscha va realitzar llibres d'artista en els quals només utilitzava la imatge per a documentar, Spoerri va fer el mateix però fent servir únicament text. En aquest llibre, Spoerri descriu, de forma molt objectiva i metòdica, tot allò que es va trobar damunt la taula de la seua habitació d'hotel en la Rue Mouffetard, a París, afegint-hi els records associats a cadascun dels 80 objectes sobre la taula. El contrast entre els dos aspectes, descripció i narració, es diferencia en dos punts: la "topografia", l'inventari extens i objectiu de les coses, i les "anècdotes" subjectives que són la part més llarga del text, les dues constitueixen un relat autobiogràfic, ple de detalls concrets, que s'oposen al concepte fotogràfic neutre de Ruscha.

El llibre *An anecdoted topography of chance* (1966), editat per Something Else Press, és una versió ampliada amb el suport de comentaris de Robert Filliou i Emmet Williams, a més de dibuixos de Topor.

1.2 La proposta editorial de Felipe Ehrenberg: Beau Geste Press

OBRES
11, 12, 13, 14

L'editorial independent Beau Geste Press (1971-1976), fou fundada per la parella d'artistes mexicans Martha Hellion i Felipe Ehrenberg quan decidiren autoexiliar-se a Anglaterra. En companyia d'un grup d'amics on trobem l'artista i historiador de l'art David Mayor, el dissenyador gràfic Chris Welch, i la seua companya Madeleine

de quinientos libros de artista que produjo a lo largo de su carrera.

Daniel Spoerri

OBRAS
07, 08

Otro artista vinculado a Fluxus, importante en cuanto a su aportación en el ámbito del nuevo concepto de libro de artista, fue Daniel Spoerri, nacido en Rumanía (Galati, 1930), residió en Italia. Miembro fundador del Nouveau Réalisme en París en 1960, trabajó principalmente las performances y los *assemblages*. Realiza su incursión en el arte contemporáneo con la edición de MAT (Multiplication d'Art Transformable), siendo uno de los pioneros en la edición de múltiples.

Daniel Spoerri publicó *Topographie anecdotée du hasard* en 1962. Este libro puede considerarse de gran importancia junto al libro *Twentysix Gasoline Stations*, ya que si Ruscha realizó libros de artista en los que solo utilizaba la imagen para documentar, Spoerri hizo lo mismo pero utilizando únicamente texto. En este libro, Spoerri describe, de forma muy objetiva y metódica, todo lo que encontró en la mesa de su habitación de hotel en la Rue Mouffetard, en París, añadiendo los recuerdos asociados a cada uno de los 80 objetos en la mesa. El contraste entre los dos aspectos, descripción y narración, se distingue por dos puntos: la "topografía", el inventario extenso y objetivo de las cosas, y las "anécdotas" subjetivas que son la parte más larga del texto; las dos constituyen un relato autobiográfico, lleno de detalles concretos, que se oponen al concepto fotográfico neutro de Ruscha.

El libro *An anecdoted topography of chance* (1966), editado por Something Else Press, es una versión ampliada que cuenta con comentarios de Robert Filliou y Emmet Williams, además de dibujos de Topor.

1.2 La propuesta editorial de Felipe Ehrenberg: Beau Geste Press

OBRAS
11, 12, 13, 14

La editorial independiente Beau Geste Press (1971-1976), fue fundada por la pareja de artistas mexicanos Martha Hellion y Felipe Ehrenberg cuando se autoexiliaron en Inglaterra. Unidos a un grupo de amigos que incluía al artista e historiador de arte David Mayor, al diseñador gráfico Chris Welch, y su compañera Madeleine Gallard,

Gallard, fundaren “una comunitat de duplicadors, impressors i artesans” i, segons Martha Hellion:

“Així arribà l’any 68 [...], marcant una altra etapa de canvis que ens dugueren a Londres, on anys més tard, a Devon, varem fundar l’editorial Beau Geste Press. Una experiència en la qual es bolcaren aprenentatges anteriors, donant vida a una producció de col·laboracions i activitats que enriquirien el cabal tant de documents i publicacions d’artistes i moviments com Fluxus, art postal, intercanvis d’editorials alternatives amb mitjans d’impressió simples, els productes dels quals eren distribuïts gairebé a mà. Tot això exercí una influència profunda sobre Ulises Carrión, qui va fundar Other Books and So, a Amsterdam, promovent un altre nucli de disseminació i promoció dels llibres d’artista”.²

Beau Geste Press edità publicacions de poetes visuals i concrets, neodadaistes, compositors experimentals i artistes internacionals afiliats al moviment Fluxus. De fet, l’esdeveniment que els va donar impuls fou la publicació i exposició itinerant *FLUXshoe* (1972), inspirada en el moviment original.

Especialitzada en llibres d’artistes d’edició limitada, publicaren els seus propis llibres, com ara *Pussywillow. A journal of conditions* (1973), de Felipe Ehrenberg (Tlacopac, 1943 – Cuernavaca, 2017). Y també el treball dels seus col·legues arreu del món, per exemple, *Arguments* (1973), del també artista mexicà Ulises Carrión (San Andrés Tuxla, 1941 – Amsterdam 1989). A més a més publicaren vuit números de la revista *Schmuck*, dedicats a les escenes artístiques locals d’Islàndia, Hongria, Txecoslovàquia, França, Alemanya i Japó. Cada número fou imprès i engalzat per un o més artistes de l’escena estudiada, molts d’ells relacionats amb Fluxus, com Robert Filliou, Kristján Gudmundsson, Milan Knížák, Takehisa Kosugi, Endre Tót i Wolf Vostell.

Beau Geste Press adaptà els seus mètodes i escala de producció a les seues necessitats, realitzant en la mateixa editorial des del disseny i la impressió fins la distribució. No obstant operar des de la perifèria dels principals centres artístics de la seua època, va ser, sense cap mena de dubte, una de les editorials més productives i influents de la seua generació, considerada per historiadors de l’art i artistes contemporanis com un dels projectes col·laboratius transnacionals més significatius dels anys setanta.

fundaron “una comunidad de duplicadores, impresores y artesanos” y, según Martha Hellion:

“Así llegó el año 68 [...], marcando otra etapa de cambios que nos llevaron a Londres, donde años después, en Devon, fundamos la editorial Beau Geste Press. Una experiencia en la que se volcaron aprendizajes anteriores, dando vida a una producción de colaboraciones y actividades que enriquecerían el acervo tanto de documentos y publicaciones de artistas y movimientos como Fluxus, arte correo, intercambios de editoriales alternativas con medios de impresión simples, cuyos productos eran distribuidos casi a mano. Esto ejerció una influencia profunda sobre Ulises Carrión, quien fundó Other Books and So, en Ámsterdam, promoviendo otro núcleo de diseminación y fomento de los libros de artista”.²

Beau Geste Press editó publicaciones de poetas visuales y concretos, neo-dadaístas, compositores experimentales y artistas internacionales afiliados al movimiento Fluxus. De hecho, el evento que le dio impulso fue la publicación y exposición itinerante *FLUXshoe* (1972), inspirada en el movimiento original.

Especializada en libros de artistas de edición limitada, publicaron sus propios libros como *Pussywillow. A journal of conditions* (1973), de Felipe Ehrenberg (Tlacopac, 1943 – Cuernavaca, 2017). Y también el trabajo de sus colegas en todo el mundo, por ejemplo, *Arguments* (1973), del también artista mexicano Ulises Carrión (San Andrés Tuxla, 1941 – Ámsterdam 1989). Además, publicaron ocho números de la revista *Schmuck*, dedicados a las escenas artísticas locales de Islandia, Hungría, Checoslovaquia, Francia, Alemania y Japón. Cada número fue impreso y ensamblado por uno o más artistas de la escena bajo estudio, muchos de ellos relacionados con Fluxus, como Robert Filliou, Kristján Gudmundsson, Milan Knížák, Takehisa Kosugi, Endre Tót y Wolf Vostell.

Beau Geste Press adaptó sus métodos y escala de producción a sus necesidades, realizando en la propia editorial desde el diseño y la impresión hasta la distribución. Aunque operaba desde la periferia de los principales centros artísticos de su época, fue sin duda una de las editoriales más productivas e influyentes de su generación, considerada por historiadores del arte y artistas contemporáneos como uno de los proyectos colaborativos transnacionales más significativos de los años setenta.

2. El llibre d'artista com a producte de masses: Pop, Minimalisme i Conceptual

Edward Ruscha, Andy Warhol.

OBRES

15, 16, 17, 18

La filosofia Fluxus continuà en mans d'artistes com Joseph Beuys, Robert Filliou o Robert Watts. En la dècada dels seixanta s'escampa per Europa i els Estats Units una idea de llibre com a medi artístic, catàleg d'artista o llibre amb funció documental, generalitzant-se la producció de petits formats impresos amb mitjans de reproducció massiva (como l'offset), amb la intenció d'obtenir edicions assequibles. Aquest plantejament fou promogut per artistes vinculats al minimalisme i a l'art conceptual com Ruscha, LeWitt, Weiner, Huebler, Snow o Darboven.

Les nocions de reproductibilitat s'intensifiquen, tractant el llibre d'artista com un producte de masses i intentant desmaterialitzar l'art. Alguns d'aquests artistes empraren el llenguatge com la màxima abstracció de l'art, tot considerant els seus escrits i manifestos com una forma paral·lela d'expressió artística. D'altres varen excloure quasi absolutament el text de les seues publicacions, produint llibres gràfics o a partir de la fotografia. Entre els artistes més representatius d'aquesta tendència es troben els nord-americans Edward Ruscha i Andy Warhol, els quals, tot i que amb criteris molt diferents, realitzaren aportacions fonamentals a les publicacions d'artista.

Edward Ruscha

OBRES

15, 16, 17

Edward Ruscha (Omaha, 1937), graduat per l'Institut d'Art Chouinard de Califòrnia, viatja a París en la dècada de 1960 i allí s'interessa per la qualitat gràfica dels textos. Inspirat en part per les recents pintures de lletres, xifres i altres símbols de Jasper Johns, començà a fotografiar cartells tipogràfics i ulteriorment realitzà les seues primeres pintures de paraules.

No obstant això, el text a penes si apareix en els setze llibres d'artista que va produir entre 1963 i 1978. Presentats principalment amb fotografies en blanc i negre, que eliminen el text i descuiden la composició i la tècnica fotogràfica. Confiant en la repetició de categories visuals específiques, com ara aparcaments o edificis d'apartaments, les imatges són sèries de "dades" similars que

2. El libro de artista como producto de masas: Pop, Minimalismo y Conceptual

Edward Ruscha, Andy Warhol.

OBRAS

15, 16, 17, 18

La filosofía Fluxus continuó en manos de artistas como Joseph Beuys, Robert Filliou o Robert Watts. En la década de los sesenta se extiende por Europa y Estados Unidos una idea de libro como medio artístico, catálogo de artista o libro con función documental, generalizándose la producción de pequeños formatos impresos con medios de reproducción masiva (como el offset), con la intención de obtener ediciones asequibles. Este planteamiento fue promovido por artistas vinculados al minimalismo y al arte conceptual como Ruscha, LeWitt, Weiner, Huebler, Snow o Darboven.

Las nociones de reproductibilidad se intensifican, tratando el libro de artista como un producto de masas e intentando desmaterializar el arte. Algunos de estos artistas utilizaron el lenguaje como la máxima abstracción del arte, considerando sus escritos y manifestos como una forma paralela de expresión artística. Otros excluyeron casi absolutamente el texto de sus publicaciones, produciendo libros gráficos o a partir de la fotografía. Entre los artistas más representativos de esta tendencia encontramos a los norteamericanos Edward Ruscha y Andy Warhol, que si bien con criterios muy diferentes, realizaron aportaciones fundamentales a las publicaciones de artista.

Edward Ruscha

OBRAS

15, 16, 17

Edward Ruscha (Omaha, 1937), graduado del Instituto de Arte Chouinard de California, viaja a París en la década de 1960 y se interesa por la calidad gráfica de los textos. Inspirado en parte por las recientes pinturas de letras, números y otros símbolos de Jasper Johns, comenzó a fotografiar carteles tipográficos y posteriormente realizó sus primeras pinturas de palabras.

Sin embargo, el texto apenas aparece en los dieciséis libros de artista que produjo entre 1963 y 1978. Presentados principalmente con fotografías en blanco y negro, que eliminan el texto y descuidan la composición y técnica fotográfica. Confirmando en la repetición de categorías visuales específicas, como aparcamientos o edificios de apartamentos, las imágenes son series de "datos"

provoquen l'espectador. Els llibres de Ruscha de la dècada dels seixanta no només iniciaren la transició de l'art pop al conceptualisme, sinó que van introduir desafiaments addicionals per a la pràctica artística.

Del seu primer llibre, *Twentysix Gasoline Stations* (1963), se'n editaren 400 exemplars numerats sense la firma de l'autor. El llibre contenia únicament una frase: "26 fotografies en blanc i negre de gasolineres a la zona oest dels Estats Units, amb rètols". Era la primera vegada que un llibre eliminava la part literària per tal d'obrir pas a una col·lecció d'imatges que introdueixen el concepte de trajecte/recorregut. El llibre presenta fotos en blanc i negre de gasolineres, situades en paisatges desèrtics al llarg de la Ruta 66, que viatja a través d'Arizona, Nou Mèxic i Texas.

Els dos llibres següents són *Various Small Fires and Milk* (1964) i *Some Los Angeles Apartments* (1965), on ens mostra imatges fotogràfiques d'edificis d'apartaments i que pretenen ser, com el mateix artista argumenta, una representació el més fidel possible de la realitat: "La càmera fou simplement utilitzada com un instrument documental, l'instrument documental més fidel; es tracta senzillament d'això... El dibuix mai no hagués pogut expressar la idea, m'agraden els fets, en el llibre apareixen fets. La representació més propera a un edifici d'apartaments en 'Some Los Angeles Apartments' és una fotografia, res més que això, no un dibuix, perquè aquest es converteix en la visió de algú sobre el tema, i això ho fa l'ull de la càmera, la delineació més propera al tema".

El quart llibre de Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip* (1966), és un gran desplegable imprès en blanc i negre a una sola cara, que recull imatges muntades les unes juntament amb les altres en dues bandes estretes al cap i al peu de la pàgina. Tots els edificis proporcionen vistes perfectament frontals de Sunset Boulevard, preses des d'una càmera motoritzada muntada en una camioneta un diumenge de matí, per tal d'assegurar-se que una de les artèries de trànsit més concorregudes de Los Angeles estaria lliure de vehicles. El resultat construeix una paradoxa de la representació, com un plató de cinema: la ciutat podria ser tota façana, sense profunditat, impresa i muntada per a que les fotografies compostes físicament formen una imatge continua; la seua forma física no és diferent d'una tira de pel·lícula.

Els títols dels llibres posteriors, *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* (1967) i *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968), apareixerien una vegada més determinats per nombres aleatoris i trien àmbits arquitectònics buits en què s'aborda específicament la dialèctica entre l'espai públic i el privat. *Nine Swimming Pools* és, a més el primer llibre, junt amb *Colored People* (1972), on Ruscha utilitza fotografies en color. En ambdós hi ha una distribució desconcertant de pàgines impreses i buides, com si literalment

similares que desafían al espectador. Los libros de Ruscha de la década de los sesenta no solo iniciaron la transición del arte pop al conceptualismo, sino que introdujeron desafíos adicionales para la práctica artística.

De su primer libro, *Twentysix Gasoline Stations* (1963), se editaron 400 ejemplares numerados sin la firma del autor. El libro únicamente contenía una frase: "26 fotografías en blanco y negro de gasolineras en la zona oeste de Estados Unidos, con rótulos". Era la primera vez que un libro eliminaba la parte literaria para abrir paso a una colección de imágenes que introducen el concepto de trayecto/recorrido. El libro presenta fotos en blanco y negro de gasolineras, situadas en paisajes desérticos a lo largo de la Ruta 66, que viaja a través de Arizona, Nuevo México y Texas.

Los dos libros siguientes son *Various Small Fires and Milk* (1964) y *Some Los Angeles Apartments* (1965), donde nos muestra imágenes fotográficas de edificios de apartamentos y pretenden ser, como el mismo artista argumenta, una representación lo más fiel posible de la realidad: "La cámara fue simplemente utilizada como un instrumento documental, el instrumento documental más fiel; esto es de lo que se trata... El dibujo nunca habría podido expresar la idea, me gustan los hechos, en el libro aparecen hechos. La representación más cercana a un edificio de apartamentos en 'Some Los Angeles Apartments' es una fotografía, nada más, no un dibujo, porque este se convierte en la visión de alguien sobre el tema, y esto es el ojo de la cámara, la delineación más cercana al tema".

El cuarto libro de Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip* (1966), es un gran desplegable impreso en blanco y negro a una sola cara, que recoge las imágenes montadas unas junto a otras, en dos estrechas bandas en la cabeza y el pie de la página. Todos los edificios proporcionan vistas perfectamente frontales de Sunset Boulevard, tomadas desde una cámara motorizada montada en una camioneta un domingo por la mañana, para asegurarse de que una de las arterias de tráfico más concurridas de Los Ángeles estaría libre de tráfico. El resultado construye una paradoja de la representación, como un plató de cine: la ciudad podría ser toda fachada, sin profundidad, impresa y montada para que las fotografías compuestas físicamente formen una imagen continua; su forma física no es diferente de una tira de película.

Los títulos de los libros posteriores, *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* (1967) y *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968), aparecerían una vez más determinados por números aleatorios y eligen ámbitos arquitectónicos vacíos en los que se aborda específicamente la dialéctica del espacio público y privado. *Nine Swimming Pools* es además el primer libro, junto con *Colored People* (1972), en el que Ruscha utiliza fotografías en color. En ambos, construiría una distribución desconcertante de páginas impresas

estigués transferint els processos d'evacuació espacial a les superfícies del mateix llibre. Un plantejament diferent és aquell utilitzat a *Crackers* (1969), que mostra la seqüència d'una pel·lícula de Ruscha.

Ruscha ha mostrat un clar menyspreu pel llibre d'artista com objecte preciós (impressió artesanal, edicions limitades...) i decidí expandir el potencial dels seus llibres posant-los un preu barat, preferint un aspecte comercial i un acabat professional, fent servir premses offset per a produir grans edicions.

La forma descuidadament conscient de compondre les seues imatges, la repetició en sèrie i l'enumeració de la representació fotogràfica de l'objecte arquitectònic, diferenciaren el compromís dels llibres de Ruscha. Si els artistes pop centraren la nostra atenció en la fascinació de l'objecte quotidià a través de canvis d'escala, color o transformació del material, els seus llibres ens obliguen a atendre a allò quotidià a través de la seua mirada creativa i no és sorprenent que es consideren precursors importants per a l'art conceptual.

Andy Warhol

OBRES
18

Pot ser cap artista dels últims cinquanta anys ha sigut analitzat més a fons que Andy Warhol (Pittsburgh, 1928 – Nova York 1987), des de les seues pintures, gravats, dibuixos, fotografies i pel·lícules, fins a la seua mateixa vida. Warhol, possiblement l'artista més important de la segona meitat del segle XX, va deixar un llegat que supera límits disciplinaris. No obstant això, la seua obra en format llibre, que arriba a quasi cent publicacions (si comptem totes aquelles en què va contribuir de diverses maneres), està encara sorprenentment poc estudiada. Per a un artista que afirmava menysprear la lectura, els llibres foren fonamentals al llarg de la seua carrera, especialment durant les seues primeres dues dècades a Nova York; Warhol estigué constantment involucrat en el llibre, com autor, il·lustrador o editor.

Format al Carnegie Institute of Technology, Warhol viatjà del seu natal Pittsburgh a Nova York en 1949 i immediatament buscà treball com artista comercial, començant com a muntador d'aparadors de botigues i il·lustrador. Al llarg de la dècada de 1950 produiria cobertes de llibres per a editorials com Doubleday, Simon & Schuster i New Directions. Durant aquest temps va crear els seus primers llibres importants, una sèrie de petits volums en tirades modestes aparentment dissenyades com a autopromocions que en les seues mans esdevingueren obres d'art.

y otras vacías, como si literalmente transfiriera los procesos de evacuación espacial a las superficies del libro mismo. Un planteamiento diferente es utilizado en *Crackers* (1969), que muestra la secuencia de una película de Ruscha.

Ruscha ha mostrado un claro desprecio por el libro de artista como objeto precioso (impressió artesanal, ediciones limitadas...) y decidió expandir el potencial de sus libros poniéndoles un precio económico, prefiriendo un aspecto comercial y un acabado profesional, usando prensas offset para producir grandes ediciones.

La forma descuidadamente consciente de componer sus imágenes, la repetición en serie y la enumeración de la representación fotogràfica del objeto arquitectónico, distinguirá el compromiso de los libros de Ruscha. Si los artistas pop centraron nuestra atención en la fascinación del objeto cotidiano a través de cambios de escala, color o transformación del material, sus libros nos obligan a atender a lo cotidiano a través de su mirada creativa y no sorprende que se consideren precursores importantes para el arte conceptual.

Andy Warhol

OBRAS
18

Quizás ningún artista de los últimos cincuenta años ha sido analizado más a fondo que Andy Warhol (Pittsburgh, 1928 – Nueva York 1987), desde sus pinturas, grabados, dibujos, fotografías y películas, hasta su propia vida. Warhol, posiblemente el artista más importante de la segunda mitad del siglo XX, dejó un legado que supera límites disciplinarios. Sin embargo, su obra en formato libro, que asciende a casi cien publicaciones (si contamos todas en las que contribuyó de diversas maneras), sigue siendo sorprendentemente poco estudiada. Para un artista que afirmaba despreciar la lectura, los libros fueron fundamentales a lo largo de su carrera, especialmente durante sus primeras dos décadas en Nueva York; Warhol estuvo constantemente involucrado en el libro, como autor, ilustrador o editor.

Formado en el Carnegie Institute of Technology, Warhol viajó de su natal Pittsburgh a Nueva York en 1949 e inmediatamente buscó trabajo como artista comercial, empezando como escaparatisa e ilustrador. A lo largo de la década de 1950 produciría portadas de libros para editoriales como Doubleday, Simon & Schuster y New Directions. Durante este tiempo creó sus primeros libros importantes, una serie de pequeños volúmenes en tiradas modestas, aparentemente diseñados como autopromociones que en sus manos se convirtieron en obras de arte.

Després d'un viatge a Tailàndia, Warhol creà *A Gold Book* (1957), el més desenvolupat i sofisticat dels seus projectes de llibre fins aleshores. Una col·lecció d'uns vint dibuixos a tinta, impresos en offset sobre paper blanc i daurat, ocasionalment acolorits a mà. Dissenyat com el que podria ser considerat un llibre per a acolorir, se'n imprimí una edició al voltant de cent exemplars, i cada còpia és essencialment un objecte fet a mà.

Warhol continuà produint llibres importants durant les següents dècades mentre deixava enre el seu treball comercial per a dedicar-se a l'art. A finals de la dècada de 1960, el seu estil madur i els seus referents estaven fermament establerts, i els seus llibres així ho reflecteixen. *Warhol's INDEX (book)* (1967), es centra en el seu mateix medi, tot sent, potser, la seua primera publicació independent i el seu esforç més formalment complex. Les fotos, preses en la seua major part per Billy Name, de la comunitat que formava la Factory, s'entrellacen amb insercions, elements pop-up, i fins i tot un disc de Lou Reed de 7 polsades. Les imatges d'*Index Book* comparteixen solucions gràfiques, trames i ús del blanc i negre amb el treball realitzat aqueix mateix any per al núm. 45 de la revista *Film Culture* de Nova York. Editada per Jonas Mekas i Gerard Malanga, amb qui Warhol realitzà nombroses cobertes per a els seus llibres, el disseny i la producció estigueren a càrrec de George Maciunas.

Segons José Lebrero, comissari de la mostra "Andy Warhol. L'art mecànic", ningun artista fins aleshores havia convertit en un procés tan col·lectiu la pràctica artística: "Qualsevol d'aqueixes maneres de producció d'imatges obligava en aquells anys de mitjan segle passat a treballar en equip i en aquest sentit s'entén fàcilment que algú com Warhol, que com a dibuixant publicitari i il·lustrador s'acomodà prompte a col·laborar amb d'altres professionals en redaccions i departaments d'art de les empreses que el contractaven, fundés un hub creatiu per a festes i experimentació, per al consum de drogues i la producció de música i art. Un espai genuïnament underground i culturalment salvatge de murs color d'argent i somnis psicodèlics, la Silver Factory que l'artista cada vegada més empresari Andy Warhol convertiria posteriorment en un centre per al desenvolupament de projectes editorials sobre tot tipus de suports: The Office".³

Después de un viaje a Tailandia, Warhol creó *A Gold Book* (1957), el más desarrollado y sofisticado de sus proyectos de libro hasta ese momento. Una colección de unos veinte dibujos a tinta, impresos en offset sobre papel blanco y dorado, ocasionalmente coloreados a mano. Diseñado como lo que podría considerarse un libro para colorear, se imprimió una edición de aproximadamente cien ejemplares, y cada copia es esencialmente un objeto hecho a mano.

Warhol continuó produciendo libros importantes durante las siguientes décadas mientras dejaba atrás su trabajo comercial para centrarse en el arte. A fines de la década de 1960, su estilo maduro y sus referentes estaban firmemente establecidos, y sus libros lo reflejan. *Warhol's INDEX (book)* (1967), se centra en su propio medio, siendo quizás su primera publicación independiente y su esfuerzo más formalmente complejo. Las fotos, tomadas en su mayoría por Billy Name, de la comunidad que formaba la Factory, se entrelazan con inserciones, elementos pop-up, e incluso un disco de Lou Reed de 7 pulgadas. Las imágenes de *Index Book* comparten soluciones gráficas, tramas y uso del blanco y negro con el trabajo realizado ese mismo año para el nº 45 de la revista *Film Culture* de Nueva York. Editada por Jonas Mekas y Gerard Malanga, con el que Warhol realizó numerosas cubiertas para sus libros, el diseño y la producción corrieron a cargo de George Maciunas.

Según José Lebrero, comisario de la muestra "Andy Warhol. El arte mecánico", ningún artista hasta ese momento había convertido en un proceso tan colectivo la práctica artística: "Cualquiera de esas maneras de producción de imágenes obligaba en aquellos años de mediados del siglo pasado a trabajar en equipo y en este sentido se entiende fácilmente que alguien como Warhol, que como dibujante publicitario e ilustrador se acomodó pronto a colaborar con otros profesionales en redacciones y departamentos de arte de las empresas que lo contrataban, fundara un hub creativo para fiestas y experimentación, para el consumo de drogas y la producción de música y arte. Un espacio genuinamente underground y culturalmente salvaje de paredes plateadas y sueños psicodélicos, la Silver Factory que el artista cada vez más empresario Andy Warhol convertiría posteriormente en un centro para el desarrollo de proyectos editoriales en todo tipo de soportes: The Office".³

3. Geometria i disseny. L'absència de text

Xerox Book, Munari, LeWitt.

OBRES

19, 20, 21, 22, 23, 24, 25

Alguns artistes van treballar amb patrons geomètrics, donant lloc a un art altament formalitzat com ho és el minimalisme i, simultàniament, estaven presentant propostes conceptuals, com és el cas de Sol LeWitt, en l'obra del qual es fa difícil dissociar allò minimalista d'allò conceptual.

Malgrat que Sol LeWitt, en les darreres dècades de la seua carrera, treballa més sobre les parets de museus i galeries que sobre la pàgina, és el llibre el medi a través del qual arribà a la creació artística, de fet, fins i tot la seua famosa pràctica de dibuix mural sorgí per primera vegada de les pàgines d'un llibre.

En el cas de Bruno Munari, artista multidisciplinari amb una gran activitat dins l'àmbit del disseny gràfic i industrial, cal que destaquem les seues investigacions al voltant de llibres il·legibles. Interessat per les noves tecnologies, en 1965 desenvolupà la seua experiència essencial amb les fotocopiadores Xerox, origen a la xerografia, dedicant-li una sala en la Biennal de Venècia de 1966.

En l'ús d'aquest sistema d'impressió coincideixen ambdós artistes, per aquesta raó mostrarem junt amb les seues obres el *Xerox Book*, llibre publicat per Seth Siegelau i John W. Wendler en 1968, per al qual invitaren a set artistes a presentar projectes que no excediren de vint-i-cinc pàgines cadascun per a ser reproduïts mitjançant la aleshores nova tecnologia de la xerocòpia.

Xerox Book

Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Laurence Weiner.

OBRES

25

Xerox Book (1968) fou concebut com una exposició en forma de llibre o un llibre que desplaçava una exposició. El projecte condensà totes les premisses estètiques del moment en una idea compromesa amb les tecnologies de reproducció, ja que el llibre utilitzà la reproduïbilitat potencialment il·limitada i econòmicament factible d'una obra d'art.

Xerox, encara en aqueix moment la tecnologia dominant de la reproducció instantània (mal-

3. Geometría y diseño. La ausencia de texto

Xerox Book, Munari, LeWitt.

OBRAS

19, 20, 21, 22, 23, 24, 25

Algunos artistas trabajaron con patrones geométricos, dando lugar a un arte altamente formalizado como es el minimalismo y, simultáneamente, estaban presentando propuestas conceptuales, como es el caso de Sol LeWitt, en cuya obra se hace difícil dissociar lo que es minimalista de lo que es conceptual.

Aunque Sol LeWitt, en las últimas décadas de su carrera, trabajó más en las paredes de museos y galerías que con la página, es el libro el medio a través del cual llegó a la creación artística, de hecho, incluso su famosa práctica de dibujo mural surgió por primera vez de las páginas de un libro.

En el caso de Bruno Munari, artista multidisciplinar con gran actividad en el ámbito del diseño gráfico e industrial, debemos resaltar sus investigaciones en torno a los libros ilegibles. Interesado por las nuevas tecnologías, en 1965 desarrolló su experiencia esencial con las fotocopiadoras Xerox, que dieron origen a la xerografía, dedicándole una sala en la Bienal de Venecia de 1966.

En el uso de este sistema de impresión coinciden ambos artistas, por ello mostraremos junto a sus obras el *Xerox Book*, libro publicado por Seth Siegelau y John W. Wendler en 1968, en el que invitaron a siete artistas a presentar proyectos que no excedieran de veinticinco páginas cada uno para ser reproducidos mediante la entonces nueva tecnología de la xerocopia.

Xerox Book

Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Laurence Weiner.

OBRAS

25

Xerox Book (1968) fue concebido como una exposición en forma de libro o un libro que desplaza una exposición. El proyecto condensó todas las premisas estéticas del momento en una idea comprometida con las tecnologías de reproducción, ya que el libro utilizó la reproducibilidad potencialmente ilimitada y económicamente factible de una obra de arte.

Xerox, en ese momento todavía la tecnología dominante de la reproducción instantánea (a

grat remuntar a la dècada de 1930 i estar a punt de ser desplaçada per les tecnologies emergents en l'àmbit de la composició i edició digital), encara podia presentar-se als artistes com quelcom de contemporani i de fàcil difusió. La màquina Xerox podria funcionar com una atracció per als artistes i el públic, car impulsava els processos de producció artística a través d'un altre llindar del treball en què l'artista projecta i la màquina reproduceix (comparable a les primeres de les serigrafies de Warhol o, fins i tot, amb la fotografia en blanc i negre dels llibres de Ruscha).

Tant Fluxus com Warhol havien explorat la dialèctica del treball concebut per l'artista i realitzat per tècnics. Warhol intentava suggerir la deslocalització i la dissolució de la identitat baix el règim de la cultura del consum, i el model Fluxus apuntava a l'abolició de les jerarquies sota el signe de la irreverència universal, però cal que els diferenciem de la proposta de Siegelau, tecnòfil i conceptualista, en el *Xerox Book*.

Hom deia que el *Xerox Book* podria substituir un nou concepte de valor d'informació per valor d'exhibició. Aquest èmfasi entusiasta en la informació pura fou òbviament impulsat per diversos elements proporcionats per les noves tecnologies de comunicació i reproducció. Aquesta concepció de l'obra d'art com indissolublement lligada a la producció d'objectes i la seua exhibició espacial no havia estat qüestionada fins la segona meitat del segle XX.

pesar de que remontaba a la dècada de 1930 y estaba a punto de ser desplazada por las tecnologías emergentes en el ámbito de la composición y edición digital), aún podía presentarse a los artistas como algo contemporáneo y de fácil difusión. La máquina Xerox podría funcionar como una atracción para los artistas y el público, ya que impulsó los procesos de producción artística a través de otro umbral de trabajo donde el artista proyecta y la máquina reproduce (comparable a las primeras de las serigrafías de Warhol o, incluso, con la fotografía en blanco y negro de los libros de Ruscha).

Tanto Fluxus como Warhol habían explorado la dialéctica del trabajo concebido por el artista y realizado por técnicos. Warhol intentaba sugerir la deslocalización y la disolución de la identidad bajo el régimen de la cultura de consumo, y el modelo Fluxus apuntaba a la abolición de las jerarquías bajo el signo de la irreverencia universal, pero debemos diferenciarlos de la propuesta de Siegelau, tecnófilo y conceptualista, en el *Xerox Book*.

Se dijo que el *Xerox Book* podría sustituir un nuevo concepto de valor de información por valor de exhibición. Este énfasis entusiasta en la información pura fue obviamente impulsado por varios elementos proporcionados por las nuevas tecnologías de comunicación y reproducción. Esta concepción de la obra de arte, como indisolublemente ligada a la producción de objetos y su exhibición espacial, no había sido cuestionada hasta la segunda mitad del siglo XX.

Sol LeWitt

OBRES
22, 23, 24

Sol LeWitt (Hartford, 1928 – Nova York, 1941) es trasllada a aquesta última ciutat en 1953, on va treballar en el departament de disseny de la revista *Seventeen* i com a dissenyador gràfic en l'incipient estudi d'arquitectura d'I. M. Pei & Associates. També estava pintant, canviant d'una figuració robusta a un mode més expressiu abstracte. En 1960 comença a treballar en la biblioteca del Museu d'Art Modern, un treball que en els pròxims quatre anys el posaria en contacte amb un grup de joves artistes i escriptors: Scott Burton, Dan Flavin, Lucy Lippard, Robert Mangold o Robert Ryman, descobrint els discursos emergents que resultarien decisius en el desenvolupament de l'art conceptual.

Mitjan la dècada de 1960, el compromís de LeWitt amb el llibre havia evolucionat del món del seu treball diari per a convertir-se en un element crucial en la seua pràctica. En 1966, un any després de la seua primera exposició individual, LeWitt produí el seu primer treball per a un número doble

Sol LeWitt

OBRAS
22, 23, 24

Sol LeWitt (Hartford, 1928 – Nueva York, 1941) se traslada a esta última ciudad en 1953, donde trabajó en el departamento de diseño de la revista *Seventeen* y como diseñador gráfico en el incipiente estudio de arquitectura de I. M. Pei & Associates. También estaba pintando, cambiando de una figuración robusta a un modo más expresivo abstracto. En 1960 comenzó a trabajar en la biblioteca del Museo de Arte Moderno, un trabajo que en los próximos cuatro años lo pondría en contacto con un grupo de jóvenes artistas y escritores: Scott Burton, Dan Flavin, Lucy Lippard, Robert Mangold o Robert Ryman, descubriendo los discursos emergentes que resultarían decisivos en el desarrollo del arte conceptual.

A mediados de la dècada de 1960, el compromiso de LeWitt con el libro había evolucionado del mundo de su trabajo diario para convertirse en un elemento crucial en su práctica. En 1966, un año después de su primera exposición individual, LeWitt produjo su primer trabajo para un doble número de la

de la revista *Aspen*, "Serial Project # 1", un fullet de setze pàgines que descriu una sèrie d'operacions que cal dur a terme amb el quadrat i el cub.

És encertat considerar aquest primer treball, juntament amb el que fou l'altre projecte-llibre dels primers anys de la carrera de LeWitt, com la seua contribució al *Xerox Book* (1968). Ací, LeWitt (secció de cinc pàgines, amb una sèrie de línies, les quatre direccions bàsiques que poden traçar una línia vertical, una horitzontal i les dues diagonals) començà a considerar els avantatges del llibre com un recurs que governaria gran part de l'obra de l'artista durant les properes dècades. Els dibuixos que LeWitt va fer per al llibre precediren i es convertiren en generadors d'una obra en un altre medi quan l'artista dibuixà dues de les pàgines en els murs de la Galeria Paula Cooper, creant així el primer dels seus centenars de dibuixos murals.

La receptivitat de la forma als sistemes en sèrie i, sobretot, a les combinacions basades en el llenguatge, que es convertirien en el segell distintiu del seu treball, feren del llibre un escenari ideal per a les investigacions sobre variacions de línia, forma i color de l'artista. Durant els següents trenta anys, LeWitt crearia llibres dissenyats per tal d'esgotar una varietat vertiginosa d'estructures combinatòries, amb títols com *Lines & Color* (1975), *Five Cubes* (1978) o *Geometric Figures & Color* (1979).

Si bé el llibre persistí en la pràctica de LeWitt com un entorn on reflexionar sobre la pàgina, també estava explorant altres formes per a projectes basats en el text i la fotografia, més que en el dibuix conceptual. L'acumulació de text explicatiu en *The Location of Eight Points* (1974), o *Variations on I Am Still Alive On Kawara* (1988), emfatitzen un tant el paper crucial del llenguatge al llarg de la seua obra.

Al mateix temps, LeWitt estava fent llibres només amb fotografies, sense text, que constitueixen algunes de les seues obres més interessants i personals, com *Brick Wall* (1977) i *Autobiography* (1980), que proposen les mateixes fascinacions combinatòries que els llibres de dibuix.

revista *Aspen*, "Serial Project # 1", un follet de dieciséis pàgines que describe una serie de operaciones que se llevarán a cabo con el cuadrado y el cubo.

Es acertado considerar este primer trabajo, junto con lo que fue el otro proyecto-libro de los primeros años de la carrera de LeWitt, como su contribución al *Xerox Book* (1968). Aquí LeWitt (sección de cinco páginas, con una serie de líneas, las cuatro direcciones básicas que pueden trazar una línea vertical, una horizontal y las dos diagonales), comenzó a considerar las ventajas del libro como un recurso que gobernaría gran parte de la obra del artista durante las próximas décadas. Los dibujos que LeWitt hizo para el libro precedieron y se convirtieron en generadores de una obra en otro medio cuando el artista dibujó dos de las páginas en las paredes de la Galería Paula Cooper, creando el primero de sus cientos de dibujos murales.

La receptividad de la forma a los sistemas en serie y, sobre todo, a las combinaciones basadas en el lenguaje, que se convertirían en el sello distintivo de su trabajo, hicieron del libro un escenario ideal para las investigaciones sobre variaciones de línea, forma y color del artista. Durante los siguientes treinta años, LeWitt creará libros diseñados para agotar una variedad vertiginosa de estructuras combinatorias, con títulos como *Lines & Color* (1975), *Five Cubes* (1978) o *Geometric Figures & Color* (1979).

Si bien el libro persistió en la práctica de LeWitt como un entorno en el que reflexionar sobre la página, también estaba explorando otras formas para proyectos basados en texto y fotografía más que en dibujo conceptual. La acumulación de texto explicativo en *The Location of Eight Points* (1974), o *Variations on I Am Still Alive On Kawara* (1988), enfatizan un tanto el papel crucial del lenguaje a lo largo de su obra.

Al mismo tiempo, LeWitt estaba haciendo libros solo con fotografías, sin texto, que constituyen algunas de sus obras más interesantes y personales, como *Brick Wall* (1977) y *Autobiography* (1980), que proponen las mismas fascinaciones combinatorias que los libros de dibujo.

Bruno Munari

OBRES

19, 20, 21

Bruno Munari (Milà 1907 – 1998). Artista, dissenyador, pedagog i autor de llibres i assajos, en els seus començaments, a principi dels anys trenta, es vinculà al Futurisme, realitzant nombroses exposicions amb artistes com Marinetti i Prampolini. Posteriorment, a París, es va relacionar amb Louis Aragon i André Breton, assumint la poètica surrealista que més tard mostraria en les seues obres.

Bruno Munari

OBRAS

19, 20, 21

Bruno Munari (Milán 1907 – 1998). Artista, dissenyador, pedagogo y autor de libros y ensayos, en sus comienzos, a principios de los años treinta, se vinculó al Futurismo, realizando numerosas exposiciones con artistas como Marinetti y Prampolini. Posteriormente, en París, se relacionó con Louis Aragon y André Breton, asumiendo la poética surrealista que luego mostraría en sus obras.

Desenvolupà la seua activitat en el camp del disseny gràfic i industrial, treballant per a marques com Campari, Olivetti i nombroses revistes o editorials com Mondadori. En 1962 organitzà la primera gran exposició sobre art programat per a Olivetti.⁴ Però Munari sempre estigué involucrat en la didàctica, la psicologia i la pedagogia vinculades al disseny. En 1967 fou invitat per la Universitat de Harvard per a impartir un curs sobre comunicació visual i, basat en aquestes lliçons, s'edita el llibre *Disseny i Comunicació visual* (1968), publicació de referència juntament amb altres com *Arte come mestiere* (1966), *Artista e Designer* (1971), *Fantasia* (1977) i *Da cosa nasce cosa* (1981).

A més dels catàlegs d'exposicions i els assaigs teòrics sobre comunicació visual, i a banda de les publicacions desenvolupades amb finalitats divulgatives i d'ensenyament, el que cal subratllar és el seu treball creatiu sobre l'estructura del llibre, la reflexió sobre la llegibilitat, des del projecte editorial fins a l'avaluació del resultat. La seua producció de llibres dissenyats, escrits i il·lustrats, és constant i suposa el punt de convergència més potent i complet de totes les pràctiques relatives a la definició de llibre en tant que objecte i eina de comunicació.

A partir de 1948 Munari comença a experimentar amb els anomenats *Libri illeggibile*: "L'objectiu d'aquesta experimentació ha estat el de comprovar si es pot utilitzar el material amb què es fa un llibre (una vegada exclòs el text) com a llenguatge visual. El problema per tant és: hom pot comunicar visual i tàctilment només amb els medis editorials de producció d'un llibre? O bé: el llibre en tant que objecte, amb independència de la lletra impresa, pot comunicar alguna cosa? I si és així, quina cosa?"⁵

Els "llibres il·legibles", com *An Ureadable Quadrat Print*, Steendrukkerij de Jong & Co., Amsterdam (1955) o *N.Y. 1.*, MoMA, Nova York (1967), manquen de paraules i estan fets amb papers de diferents consistències, colors, dimensions, àdhuc tallats i cosits, manipulats i experimentats fora de la lògica editorial establerta. Els anomena "il·legibles" perquè no tenen text que llegir, però poden ser entesos seguint el discurs visual. La idea era experimentar amb diverses formes de tractar el llibre com un objecte gràfic, independentment del text, com un simple material visual i tàctil. El suport expressa qualitats a través de processos d'activació sensorial: pot ser rugós, llis, plastificat, d'origen vegetal o sintètic, suau o rígid, flexible però alhora opac, transparent, lleuger o pesat. A més, els formats de les pàgines poden canviar en funció d'un creixement o ritme determinats, però també a través de l'ús de diferents colors. En la pàgina, els talls verticals i diagonals permeten manipular el llibre al llarg de camins visuals variables. Les imatges poden ser canviades d'acord amb les formes i temps de lectura que el lector pugua decidir, obrint les pàgines

Desarrolló su actividad en el ámbito del diseño gráfico e industrial, trabajando para marcas como Campari, Olivetti y numerosas revistas o editoriales como Mondadori. En 1962 organizó la primera gran exposición sobre arte programado para Olivetti.⁴ Pero Munari siempre estuvo involucrado en la didáctica, la psicología y la pedagogía vinculadas al diseño. En 1967 fue invitado por la Universidad de Harvard para impartir un curso sobre comunicación visual y, basado en esas lecciones, se edita el libro *Diseño y Comunicación visual* (1968), publicación de referencia junto a otras como *Arte come mestiere* (1966), *Artista e Designer* (1971), *Fantasia* (1977) y *Da cosa nasce cosa* (1981).

Además de los catálogos de exposiciones y los ensayos teóricos sobre comunicación visual, y aparte de las publicaciones desarrolladas con fines de divulgación y enseñanza, lo que es interesante subrayar es su trabajo creativo sobre la estructura del libro, la reflexión sobre la legibilidad, desde el proyecto editorial hasta la evaluación del resultado. Su producción de libros diseñados, escritos e ilustrados, es constante y supone el punto de convergencia más potente y completo de todas las prácticas relativas a la definición de libro como objeto y herramienta de comunicación.

A partir de 1948 Munari empieza a experimentar con los llamados *Libri illeggibile*: "El objetivo de esta experimentación ha sido el de comprobar si se puede utilizar el material con el que se hace un libro (excluido el texto) como lenguaje visual. El problema por consiguiente es: ¿se puede comunicar visual y táctilmente solo con los medios editoriales de producción de un libro? O bien: el libro como objeto, con independencia de la letra impresa, ¿puede comunicar algo? Y de ser así, ¿qué?"⁵

Los "libros ilegibles", como *An Ureadable Quadrat Print*, Steendrukkerij de Jong & Co., Ámsterdam (1955) o *N.Y. 1.*, MoMA, Nueva York (1967), carecen de palabras y están hechos de papeles de diferentes consistencias, colores, dimensiones, incluso cortados y cosidos, manipulados y experimentados fuera de la lógica editorial estandarizada. Los llamó "illegibles" porque no tienen texto para leer, pero pueden entenderse siguiendo el discurso visual. La idea era experimentar con diferentes formas de tratar el libro como un objeto gráfico, independientemente del texto, como un simple material visual y táctil. El soporte expresa cualidades a través de procesos de activación sensorial: puede ser rugoso, liso, plastificado, de origen vegetal o sintético, suave o rígido, flexible pero también opaco, transparente, ligero o pesado. Además, los formatos de las páginas pueden cambiar en función de un crecimiento o ritmo, pero también a través del uso de diferentes colores. En la página, los cortes verticales y diagonales permiten manipular el libro a lo largo de caminos visuales variables. Las imágenes pueden ser cambiadas de acuerdo con las formas y tiempos de lectura que el

a l'atzar i explorant el llibre com li vinga en gana.

Segons el mateix Munari: "Els primers *llibres il·legibles*, realitzats amb diversos materials, foren exposats per primera vegada a Milà en la llibreria Salto en 1950, a través d'uns pocs exemplars fets a mà. Un d'aquests llibres fou editat pel Museum of Modern Art de Nova York en 1967".⁶ Les edicions més recents, les duagué a terme amb les editorials Arcadia i Corraini, com *La forchetta* (1958), reeditada per aquesta última.

4. La fotografia i l'estratègia de l'Arxiu

John Baldesari, Bernd & Hilla Becher, Christian Boltanski, Annette Messager, Hans-Peter Feldmann, Richard Hamilton, Matt Mullican, Peter Piller, Sophie Calle, Richard Prince.

OBRES

26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49

La utilització de la imatge fotogràfica i la conceptualització de l'arxiu constitueixen el marc fonamental de treball d'alguns artistes que reflexionen sobre els aspectes del passat que es projecten i representen en la cultura contemporània. Aquest moviment apareix quasi simultàniament tant a Europa com als Estats Units, però en dos contextos artístics diferents. L'obra i les publicacions d'aquests artistes resulta complicada de qualificar o situar dins els corrents artístics de les dècades dels anys seixanta i setanta del segle XX: Art Conceptual, Minimalisme, Pop Art o Nou Realisme, acullen el treball de rellevants autors com ara Robert Morris, John Baldessari, Ed Ruscha, Gerard Richter, On Kawara, Stanley Brouwn, Hanne Darboven, Bernd & Hilla Becher, Douglas Huebler, Hans-Peter Feldmann, Christian Boltanski o Annette Messager.

Alguns d'ells estan representats en la Col·lecció de llibres i publicacions d'artista de la Universitat Politècnica de València i seran objecte d'estudi en aquest apartat de "Text [no text]" dedicat a la fotografia com a medi i a l'estratègia de l'Arxiu.

Anna Maria Guasch, catedràtica d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona i autora d'un llibre de referència en allò relatiu a l'art i l'arxiu, ha analitzat els precedents, desenvolupament i principals exemples en la producció d'artistes contemporanis al llarg del segle XX. En el seu llibre *Arte y Archivo, 1920-2010*, ofereix destacades aportacions sobre el treball d'artistes que recuperen els protocols de l'arxiu i la memòria en la

lector pueda decidir, abriendo las páginas al azar y explorando el libro como prefiera.

Según el propio Munari: "Los primeros *libros ilegibles*, realizados con distintos materiales, fueron expuestos por vez primera en Milán en la Librería Salto en 1950, a través de unos pocos ejemplares hechos a mano. Uno de estos libros fue editado por el Museum of Modern Art de Nueva York en 1967".⁶ Las ediciones más recientes, las realizó con las editoriales Arcadia y Corraini, como *La forchetta* (1958), reeditada por esta última.

4. La fotografía y la estrategia del Archivo

John Baldesari, Bernd & Hilla Becher, Christian Boltanski, Annette Messager, Hans-Peter Feldmann, Richard Hamilton, Matt Mullican, Peter Piller, Sophie Calle, Richard Prince.

OBRAS

26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49

La utilización de la imagen fotográfica y la conceptualización del archivo constituyen el marco fundamental de trabajo de algunos artistas que reflexionan sobre aspectos del pasado que se proyectan y representan en la cultura contemporánea. Este movimiento aparece casi simultáneamente tanto en Europa como Estados Unidos, pero en dos contextos artísticos distintos. La obra y las publicaciones de estos artistas resulta complicada de calificar o situar en las corrientes artísticas de las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX: Arte Conceptual, Minimalismo, Pop Art o Nuevo Realismo acogen el trabajo de relevantes autores como Robert Morris, John Baldessari, Ed Ruscha, Gerard Richter, On Kawara, Stanley Brouwn, Hanne Darboven, Bernd & Hilla Becher, Douglas Huebler, Hans-Peter Feldmann, Christian Boltanski o Annette Messager.

Algunos de ellos están representados en la Colección de libros y publicaciones de artista de la Universitat Politècnica de València y serán objeto de estudio en este apartado de "Text [no text]" dedicado a la fotografía como medio y a la estrategia del Archivo.

Anna Maria Guasch, catedràtica de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona y autora de un libro de referencia en lo relacionado con el arte y el archivo, ha analizando los precedentes, desarrollo y principales ejemplos en la producción de artistas contemporáneos a lo largo del siglo XX. En su libro *Arte y Archivo, 1920-2010*, ofrece relevantes aportaciones sobre el trabajo de artistas que recuperan los protocolos del archivo y la memoria

producció de les seues obres. Les fotografies, una vegada classificades, es converteixen en nexa entre la memòria i l'escriptura, com un territori fèrtil per a qualsevol estudi teòric i històric, o com a lloc per a reconstruir visions utòpiques, i senyala:

"En la segona meitat del segle XX, aproximadament entre 1960 i 1989, anys caracteritzats per la supremacia de l'art conceptual i l'apogeu de la informació com a art, s'emmarquen un grup de treballs basats en l'epistemologia de l'arxiu, és a dir, en el recurs a inventaris, taxonomies i tipologies, en allò que fa referència a qüestions formals i estructurals, i a una manera d'entendre els processos històrics a partir de recursos mnemònics i didàctics derivats dels postulats de Michel Foucault, en relació a allò conceptual".⁷

Però cadascun dels artistes presenta diverses maneres d'entendre les pràctiques d'arxiu. Entre els artistes conceptuals americans, com John Baldessari o Ed Ruscha, la fotografia i l'arxiu són utilitzats amb criteris d'organització repetitiva. A Alemanya els precursors foren Bernd & Hilla Becher, el quals dugueren fins a les seues últimes conseqüències el radicalisme crític i l'objectivitat, convertint-se en documentalistes d'un moment històric vinculat a l'arqueologia industrial. A França, Boltanski o Annette Messager, produeixen publicacions que poden ser enteses com la reconstitució de la memòria.

John Baldessari

OBRES
42, 43

Des de mitjan anys seixanta, John Baldessari (National City, 1931) planteja en les seues fotografies, pel·lícules, pintures i textos, la construcció de significats a través de la interacció entre paraules i imatges apropiades dels mitjans de comunicació.

Un dels seus primers llibres, *Ingres and other parables* (1972), conté contes inspirats per textos que l'artista havia escrit en un quadern a principis de la dècada de 1960. El llibre està relligat horitzontalment i perforat amb un orifici per a poder penjar-lo, la qual cosa permet una visualització tipus calendari de paret. Baldessari comença a explotar els recursos del material imprès i, des de 1970, en els seus treballs apareix un compromís amb la paraula i la imatge basat en l'ús de la fotografia i les seues relacions amb el muntatge i l'arxiu.

Les imatges serigrafades de Baldessari sobre els llenços, només text o imatges i paraules combinades, suggereixen dissenys impresos: retallar, subtítular, deixar porcions de llenç en blanc com per a imitar els marges de la pàgina. A mesura que s'allunyà de la pintura, col·locà sobre el mur les seues fotografies directament en quadrícules, línies o espirals, obtenint així un fort

en la producció de sus obras. Las fotografías, una vez clasificadas, se convierten en nexa entre la memoria y la escritura, como un territorio fértil para todo estudio teórico e histórico, o como lugar para reconstruir visiones utópicas, y señala:

"En la segunda mitad del siglo XX, aproximadamente entre 1960 y 1989, años caracterizados por la supremacía del arte conceptual y el apogeo de la información como arte, se enmarcan un grupo de trabajos basados en la epistemología del archivo, es decir, en el recurso a inventarios, taxonomías y tipologías, en lo que respecta a lo formal y estructural, y a una manera de entender los procesos históricos a partir de recursos mnemónicos y didácticos derivados de los postulados de Michel Foucault, en relación a lo conceptual".⁷

Pero cada uno de los artistas presenta diferentes maneras de entender las prácticas de archivo. Entre los artistas conceptuales americanos como John Baldessari o Ed Ruscha, la fotografía y el archivo son utilizados con criterios de organización repetitiva. En Alemania los precursores fueron Bernd & Hilla Becher, que llevaron hasta sus últimas consecuencias el radicalismo crítico y la objetividad, convirtiéndose en documentalistas de un momento histórico vinculado a la arqueología industrial. En Francia, Boltanski o Annette Messager, producen publicaciones que pueden ser entendidas como la reconstitución de la memoria.

John Baldessari

OBRAS
42, 43

Desde mediados de los años sesenta, John Baldessari (National City, 1931) plantea en sus fotografías, películas, pinturas y textos, la construcción de significados a través de la interacción entre palabras e imágenes apropiadas de los medios de comunicación.

Uno de sus primeros libros, *Ingres and other parables* (1972), contiene cuentos inspirados por textos que el artista había escrito en un cuaderno a principios de la década de 1960. El libro está encuadernado horizontalmente y perforado con un orificio para colgar, lo que permite una visualización estilo calendario en la pared. Baldessari comenzó a explotar los recursos del material impreso y, desde 1970, en sus trabajos aparece un compromiso con la palabra y la imagen, fundamentado en el uso de la fotografía y sus relaciones con el montaje y el archivo.

Las imágenes serigrafadas de Baldessari en los lienzos, solo texto o imágenes y palabras combinadas, sugieren diseños impresos: recortar, subtítular, dejar porciones de lienzo en blanco como para imitar los márgenes de la página. A medida que se alejó de la pintura, colocó en la

sentit de seqüència. Sorgeixen d'aquesta manera el moviment, la història i la narrativa, evidències del interès permanent de l'artista pel cinema, del qual se n'apropia de moltes de les seues imatges. Aquestes seqüències també es presten perfectament a la realització de llibres.

En *Brutus Killed Caesar* (1976), un llibre sense paraules, emergeix una trama. Les pàgines llargues i rectangulars del volum horitzontal presenten tres imatges una al costat de l'altra: un home mirant cap a la dreta, un objecte, i un altre home que mira cap a l'esquerra. L'objecte representat entre 'Brutus' i 'Cèsar' canvia amb cadascun dels dissenys i representa el mètode que permet l'assassinat.

En d'altres llibres com *Trowing a ball once to get three melodies and fifteen chords* (1975), unes fotografies en blanc i negre ens mostren la seqüència de l'acció de llençar una pilota, marcant en cada fotograma tres línies de color a l'alçada de mans i peus, o en *Close Cropped tales* (1981), la composició de les imatges apropiades del cinema o la televisió és poc ortodoxa, no molt diferent de l'ús que fa Baldessari del mur de la galeria.

Si bé Baldessari és un mestre de la narrativa sense l'ús de paraules, també ha creat llibres que es relacionen d'una manera forta amb el text. A *A sentence of thirteen parts (with twelve alternate verbs) Ending in Fable* (1977) s'alinea més amb un trencaclosques que amb un llibre. Cada pàgina (plana plegada) conté una sola fotografia en blanc i negre que, sovint, presenta el marc interior corbat d'una pantalla de televisió encesa, revelant així la font original de la imatge, amb una paraula en majúscules grogues escrites a mà superposada al llarg del límit inferior; llegides a un temps, creen una frase.

Després de 1988 deixà de fer llibres d'artista amb la mateixa freqüència, però el llibre com a medi guardava un encant persistent per a Baldessari. Una volta va assegurar que "cada vegada que tenia la perspectiva d'un catàleg per a acompanyar una exposició, sempre preguntava: Puc usar el pressupost per a fer un llibre d'artista?"

pared sus fotografías directamente en cuadrículas, líneas o espirales, logrando un fuerte sentido de secuencia. Surgen el movimiento, la historia y la narrativa, evidencias del interés permanente del artista por el cine, del que se apropia de muchas de sus imágenes. Dichas secuencias también se prestan perfectamente a la realización de libros.

En *Brutus Killed Caesar* (1976), un libro sin palabras, emerge una trama. Las páginas largas y rectangulares del volumen horizontal presentan tres imágenes una al lado de la otra: un hombre mirando hacia la derecha, un objeto, y otro hombre mirando a la izquierda. El objeto representado entre 'Bruto' y 'César' cambia con cada diseño y representa el método por el cual se logra el asesinato.

En otros libros como *Trowing a ball once to get three melodies and fifteen chords* (1975), unas fotografías en blanco y negro nos muestran la secuencia de la acción de lanzar una pelota, marcando en cada fotograma tres líneas de color a la altura de manos y pies; o en *Close Cropped tales* (1981), la composición de las imágenes apropiadas del cine o la televisión aparece como poco ortodoxa, no muy diferente del uso que hace Baldessari de la pared de la galería.

Si bien Baldessari es un maestro de la narrativa sin el uso de palabras, también ha creado libros que se relacionan fuertemente con el texto. *A sentence of thirteen parts (with twelve alternate verbs) Ending in Fable* (1977) se alinea más con un rompecabezas que con un libro. Cada página (plano plegado) contiene una sola fotografía en blanco y negro que, a menudo, presenta el marco interior curvo de una pantalla de televisión iluminada, revelando así la fuente original de la imagen, con una palabra en mayúsculas amarillas escritas a mano superpuesta a lo largo del borde inferior; leídas juntas, crean una frase.

Después de 1988 no continuó haciendo libros de artista con la misma frecuencia, pero el libro como medio tenía un encanto persistente para Baldessari. Una vez admitió que "cada vez que tenía la perspectiva de un catálogo para acompañar una exposición, siempre preguntaba: ¿Puedo usar el presupuesto para hacer un libro de artista?"

Bernd & Hilla Becher

OBRES

36, 37, 38

El projecte de Bernd Becher (Siegen, 1931 – Rostock, 2007) i Hilla Becher (Postdam, 1934) comença en 1958 i consta de nombroses fotografies en blanc i negre el contingut de les quals sorgeix d'un únic camp material i visual: l'arquitectura industrial. En la seua primera exposició conjunta en la Galeria Ruth Nohl de Siegen (1963-1964),

Bernd & Hilla Becher

OBRAS

36, 37, 38

El proyecto de Bernd Becher (Siegen, 1931 – Rostock, 2007) y Hilla Becher (Postdam, 1934) comienza en 1958 y consta de numerosas fotografías en blanco y negro cuyo contenido surge de un único campo material y visual: la arquitectura industrial. En su primera exposición conjunta en la Galería Ruth Nohl de Siegen

presentaren les seues primeres sèries fotogràfiques d'estructures fabrils submergits completament en la idea d'objectivitat, com un homenatge a l'anonimat dels arquitectes i enginyers de la primera arquitectura industrial alemanya. En un estricte i exclusiu enfocament frontal, reivindicaven la màxima qualitat tècnica en el seu afany per plasmar una realitat a través d'una mirada directa, sense distorsió o intervenció manual.

Els Becher realitzaren en 1994 una exposició de fotografies agrupades sota el títol *Typologien* en el Wetfälischen Landesmuseum de Münster (que posteriorment s'exhibí amb un altre títol a l'IVAM de València). Aquests artistes s'han dedicat a documentar torres de refrigeració, sitges de carbó, tancs de gas, dipòsits d'aigua, o torres d'extracció, treballant en sèries en què és fàcil endevinar la funció a partir de la forma. No així en la sèrie *Tipologies*, ja que es tracta de naus industrials, frontispicis d'arquitectura industrial, en un inventari exhaustiu, els títols de les quals ens remeten a la localització de la fàbrica. Sobre la proposta d'aquests artistes i el concepte del seu treball, escriu Klaus Bussmann: "L'objectiu de la seua tasca [...] es dirigeix més aviat a l'arquitectura estrictament funcional, més o menys banal, creada per constructors destres en l'ofici o per enginyers industrials a partir de les necessitats marcades pels processos de fabricació industrial. [...] Amb freqüència sol passar-se per alt aqueixa ampla fonamentació [...] dels treballs dels Becher, i així mateix hom sol parar poca atenció, també, al profund coneixement que neix de la documentació dels seus arxius, de l'estat en què es troba actualment la representació i reproducció del món industrial i que des dels seus començaments els va permetre ocupar una posició sobirana i autònoma en aqueix confús territori que separa l'art d'un treball merament documental".⁸

Des de la seua primera publicació,⁹ i en els següents treballs, per exemple *Fotografien 1957 bis 1975* (1975), *Typologien industrieller bauten* (1977) o *Fachwerkhauser. Des Siegener Industriegebietes* (1977), opten per tipologies industrials coherentment ordenades que obeeixen a la idea d'acumular i classificar una part de la memòria col·lectiva a partir del concepte de repetició.

Els llibres dels Becher comparteixen alguna cosa amb els llibres de Ruscha: el gir aparentment sobtat cap a l'esfera de l'espai públic i les estructures arquitectòniques, i l'exclusió rigorosa de les persones en les seues fotografies. Cal recordar fins a quin punt les pràctiques de pensament i disseny arquitectònic, així com les preguntes relacionades amb les estructures de la vida social en els espais públics, foren excloses de la reflexió artística en les dues dècades posteriors a la guerra.

(1963-1964), presentaron sus primeras series fotográficas de estructuras fabriles volcados en la idea de objetividad, como un homenaje al anonimato de los arquitectos e ingenieros de la primera arquitectura industrial alemana. En un estricto y exclusivo enfoque frontal, reivindicaban la máxima calidad técnica en su afán de plasmar una realidad a través de una mirada directa, sin distorsión o intervención manual.

Los Becher realizaron en 1994 una exposición de fotografías agrupadas bajo el título *Typologien* en el Wetfälischen Landesmuseum de Münster (que posteriormente se exhibió con otro título en el IVAM de Valencia). Estos artistas se han dedicado a documentar torres de refrigeración, silos de carbón, tanques de gas, depósitos de agua, o torres de extracción, trabajando en series en las que es fácil adivinar la función a partir de la forma. No así en la serie *Tipologías*, ya que se trata de naves industriales, frontispicios de arquitectura industrial, en un inventario exhaustivo, cuyos títulos nos remiten a la localización de la fábrica. Sobre la propuesta de estos artistas y el concepto de su trabajo, escribe Klaus Bussmann: "El objetivo de su labor [...] se dirige más bien a la arquitectura estrictamente funcional, más o menos banal, creada por constructores duchos en el oficio o por ingenieros industriales a partir de las necesidades marcadas por los procesos de fabricación industrial. [...] Con frecuencia suele pasarse por alto esa amplia fundamentación [...] de los trabajos de los Becher, y del mismo modo suele prestarse poca atención también al profundo conocimiento, que nace de la documentación de sus archivos, del estado en que se encuentra en la actualidad la representación y reproducción del mundo industrial y que desde sus comienzos les permitió ocupar una posición soberana y autónoma en ese confuso territorio que separa el arte del trabajo meramente documental".⁸

Desde su primera publicación,⁹ y en los siguientes trabajos, por ejemplo *Fotografien 1957 bis 1975* (1975), *Typologien industrieller bauten* (1977) o *Fachwerkhauser. Des Siegener Industriegebietes* (1977), optan por tipologías industriales coherentemente ordenadas que obedecen a la idea de acumular y clasificar una parte de la memoria colectiva a partir del concepto de repetición.

Los libros de los Becher comparten algo con los libros de Ruscha: el giro aparentemente repentino hacia la esfera del espacio público y las estructures arquitectónicas, y la exclusión rigurosa de las personas en sus fotografías. Hay que recordar hasta qué punto las prácticas de pensamiento y diseño arquitectónico, así como las preguntas relacionadas con las estructures de la vida social en los espacios públicos, fueron excluidas de la reflexión artística en las dos décadas posteriores a la guerra.

Christian Boltanski

OBRES

39, 40, 41

El passat sempre és present en la pràctica de Christian Boltanski (París, 1944). Pren la forma de documents històrics i personals, però també utilitza imatges relacionades amb les històries d'individus desconeguts, sobretot de les vides d'aquells que són morts. Boltanski fa servir el llibre com un lloc únic, produint molts dels seus volums tant en edicions impreses en offset com en versions limitades i artesanals.

Els primers llibres de Boltanski editats per les Éditions Givaudon de París, en 1969, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*, una edició impresa amb la Xerox, clarament autobiogràfica amb nou pàgines de fotografies de la seua infantesa i textos de l'autor, i *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort*, sis pàgines també fotocopiades que presenten imatges relacionades amb la mort fictícia de Boltanski en un accident de trànsit, deuen ser entesos com una investigació arqueològica dels nivells profunds de la memòria.

A partir de 1970, Boltanski planteja altres estratègies per a treballar amb la reconstitució de la memòria, interessant-se per la materialitat dels objectes, compatible amb el seu anhel per col·leccionar i arxivar, que el duen a publicar llibres de fotografia com *Tout ce que je sais d'une femme qui est morte et que je n'ai pas connue* (1970), o *L'Album photographique de Christian Boltanski, 1948-1956* (1972).

Després d'aquestes primeres autoexploracions, passà al problema de representar les vides i morts d'altres, molt sovint utilitzant les possessions que s'acumulen naturalment durant la vida d'una persona. En 1973 creà la primera de les moltes instal·lacions d'inventaris, en la qual exhibeix totes les pertinences d'individus, de vegades mentre encara són vius, altres vegades adquirides pòstumament: *L'inventaire des objets ayant appartenu à un résident d'Oxford* (1973). Boltanski ha seguit fent aquests inventaris durant dècades, documentant molts aspectes de les instal·lacions amb llibres com *Menschilch* (1994), *Zeit* (1996) i *Kaddish* (1998).

Segons Anna Maria Guasch: "aquestes sèries són obres que conjuguen la fascinació per l'estètica de l'arxiu amb la component essencial de la memòria. Però les creacions de Boltanski no pretenen la reconstrucció d'un esdeveniment del passat, sinó la recuperació i la constatació de la memòria com un fet cultural, antropològic i existencial. Una memòria que, efectivament, adquireix presència a través de fòssils d'algun passat, d'objectes trobats de la quotidianitat i de fotografies que funcionen com a documents antropològics

Christian Boltanski

OBRAS

39, 40, 41

El pasado siempre está presente en la práctica de Christian Boltanski (París, 1944). Toma la forma de documentos históricos y personales, pero también utiliza imágenes relacionadas con las historias de individuos desconocidos, sobre todo de las vidas de quienes han muerto. Boltanski emplea el libro como un sitio único, produciendo muchos de sus volúmenes tanto en ediciones impresas en offset como en versiones limitadas y artesanales.

Los primeros libros de Boltanski editados por las Éditions Givaudon de París en 1969, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*, una edición impresa con la Xerox, claramente autobiográfica con nueve páginas de fotografías de su niñez y textos del autor, y *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort*, seis páginas también fotocopiadas que presentan imágenes relacionadas con la ficticia muerte de Boltanski en un accidente de tráfico, deben ser entendidos como una investigación arqueológica de los niveles profundos de la memoria.

A partir de 1970, Boltanski plantea otras estrategias para trabajar con la reconstitución de la memoria, interesándose en la materialidad de los objetos, compatible con su afán por coleccionar y archivar, que le llevan a publicar libros de fotografía como *Tout ce que je sais d'une femme qui est morte et que je n'ai pas connue* (1970), o *L'Album photographique de Christian Boltanski, 1948-1956* (1972).

Después de estas primeras autoexploraciones, pasó al problema de representar las vidas y muertes de otros, a menudo utilizando las posesiones que se acumulan naturalmente durante la vida de una persona. En 1973 creó la primera de muchas instalaciones de inventarios, en las que exhibe todas las pertenencias de individuos, a veces mientras aún están vivos, a veces adquiridas pòstumamente: *L'inventaire des objets ayant appartenu à un résident d'Oxford* (1973). Boltanski ha continuado haciendo estos inventarios durante décadas, documentando muchos aspectos de las instalaciones en libros tales como *Menschilch* (1994), *Zeit* (1996) y *Kaddish* (1998).

Según Anna Maria Guasch: "estas series son obras que conjugan la fascinación por la estética del archivo con la componente esencial de la memoria. Pero las creaciones de Boltanski no pretenden la reconstrucción de un evento del pasado, sino la recuperación y la constatación de la memoria como un hecho cultural, antropológico y existencial. Una memoria que, efectivamente, adquire presencia a través de fósiles de algún pasado, de objetos encontrados de la cotidianidad y de fotografías que funcionan como docu-

que revelen un constant joc i transmutació objecte-subjecte i una clara objectualització del subjecte-individu".¹⁰

Nostra incapacitat per a reconèixer la diferència entre les imatges documentals vertaderes de Boltanski i les seues ficcions inserides furtivament apunta a una universalitat capturada per la càmera. Documents i fotografies representen les principals fons d'informació històrica, però la subtil torsió d'aquestes formes ocupa un lloc clau en la pràctica dels artistes contemporanis.

Annette Messenger

OBRES
44

En una línia paral·lela a la de Boltanski, cal incloure a l'artista francesa Annette Messenger (Berck, 1943). L'ambient de París a finals de la dècada de 1960 no influirà en el seu treball artístic tant com el desenvolupament del conceptualisme. Messenger adoptà un enfocament més privat, retirant-se al seu apartament per a col·leccionar i ordenar textos i imatges en volums personals que serviren com a material d'origen per a gran part de la seua obra, construint a principi de la dècada dels setanta el seu propi arxiu compost per àlbums.¹¹

Entre 1971 i 1974 realitzà un centenar de quaderns de notes i àlbums a través dels quals es proposava documentar la seua vida diària i evidenciar la cultura femenina: fotografies de notícies trobades i alterades, il·lustracions dibuixades a mà, instruccions d'artesanía, receptes escrites de forma molt curosa i rebuts de productes. Per exemple, *Les Enfants aux yeux rayés* (1971-1972) és un compendi de fotos de bebès desfigurades per la ploma de Messenger, o *Les Tortures volontaires* (1972), on aplica una sèrie de tractaments i instruments de bellesa estranys i dolorosos a la figura femenina. *Les Approches* (1973) recull fotos d'entreuix masculí, i *Mes Jalousies* (1972) presenta fotos de dones atractives manipulades amb arrugues i dents ennegrides.

Les obres de les seues exposicions es recombinen en llibres posteriors impresos en offset, no en facsímils dels àlbums en sí, sinó en obres autònomes que recreen i mesclen els seus continguts. Una selecció de pàgines va ser reunida en la col·lecció de llibres de l'artista que acompanyà la primera exposició dels àlbums al Musée d'Art Moderne de la Ville de París, en 1974, i inclou un diagrama dibuixat a mà del seu apartament dividit en dos espais de treball. *Mes Clichés-témoins* (1973), la primera publicació impresa de Messenger, un xicotet llibre de butxaca amb composició tipogràfica simple, presenta un grup de fotografies en blanc i negre de parelles

mentos antropológicos que revelan un constante juego y transmutación objeto-sujeto y una clara objetualización del sujeto-individuo".¹⁰

Nuestra incapacidad para reconocer la diferencia entre las imágenes documentales verdaderas de Boltanski y sus ficciones insertadas furtivamente apunta a una universalidad capturada por la cámara. Documentos y fotografías representan los principales fondos de información histórica, pero la sutil torsión de estas formas tiene un lugar clave en la práctica de los artistas contemporáneos.

Annette Messenger

OBRAS
44

En una línia paral·lela a la de Boltanski, incluïmos a la artista francesa Annette Messenger (Berck, 1943). El ambiente de París a finales de la dècada de 1960 no influirà en su trabajo artístico tanto como el desarrollo del conceptualismo. Messenger adoptó un enfoque más privado, retirándose a su apartamento para coleccionar y ordenar textos e imágenes en volúmenes personales que sirvieron como material de origen para gran parte de su obra, construyendo a principios de la dècada de los setenta su propio archivo compuesto por álbumes.¹¹

Entre 1971 y 1974 realizó un centenar de cuadernos de notas y álbumes a través de los que se proponía documentar su vida diaria y poner de manifiesto la cultura femenina: fotografías de noticias encontradas y alteradas, ilustraciones dibujadas a mano, instrucciones de artesanía, recetas escritas de forma cuidadosa y recibos de productos. Por ejemplo, *Les Enfants aux yeux rayés* (1971-1972) es un compendio de fotos de bebès desfiguradas por la pluma de Messenger, o *Les Tortures volontaires* (1972), donde aplica una serie de tratamientos y aparatos de belleza extraños y dolorosos a la figura femenina. *Les Approches* (1973) recoge fotos de entrepierna masculina, y *Mes Jalousies* (1972) presenta fotos de mujeres atractivas manipuladas con arrugas y dientes ennegrecidos.

Las obras de sus exposiciones se recombinan en libros posteriores impresos en offset, no en facsímils de los álbumes en sí, sino en obras autónomas que recrean y mezclan sus contenidos. Una selección de páginas se reunieron en la colección de libros de la artista que acompañó la primera exposición de los álbumes en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París, en 1974, e incluye un diagrama dibujado a mano de su apartamento dividido en dos espacios de trabajo. *Mes Clichés-témoins* (1973), la primera publicación impresa de Messenger, un pequeño libro de bolsillo con composición tipográfica simple, presenta un grupo de fotografías en blanco y negro de parejas

abraçant-se, moltes de les quals pareixen haver sigut fetes per un espectador que presencia una reunió furtiva. El mateix museu edità, anys després, *Les Pièges à chimères* (1984).

Creà nombroses publicacions, expandint els temes presents en les seues fotografies alterades, grans instal·lacions i escultures cosides, que es basen en les tradicions estètiques de l'*Art brut* i el Surrealisme. La capacitat de Messenger de complicar i tòrcer les idees rebudes sobre allò femení, que apareix en els seus primers llibres, finalment animaria tota la seua producció, que és íntima, brutal i mordaçment divertida.

Hans-Peter Feldmann

OBRES

26, 27, 28, 29, 30, 31

Hans-Peter Feldmann (Düsseldorf, 1941) ha col·leccionat, documentat i creat imatges impreses, trobant patrons i ritmes en l'eixam visual que produïm. Constituïdes com llibres, les acumulacions fotogràfiques de Feldmann invoquen una estranya elasticitat del material que defamiliaritza les imatges comunes per tal que les veiem d'una altra forma.

Començà a produir els seus primers *Bilder* (1968-1974), petits àlbums engrapats amb cobertes grises sobre les quals està imprès el cognom de l'artista i el nombre d'imatges en blanc i negre impreses incloses (per exemple, *12 Bilder* conté dotze imatges d'avions). Les fotos no han sigut fetes físicament per Feldmann i, amb tot, l'artista les ha tret dels seus contextos originals i les ha situades en un nou lloc.

En un diàleg complex amb d'altres imatges, el projecte de Feldmann té connexions clares amb altres pràctiques contemporànies relacionades amb l'arxiu: la inclinació tipològica de documentar els aspectes quotidians del món que es ven en els primers llibres de fotos de Ed Ruscha, i la documentació del paisatge industrial de Bernd & Hilla Becher, que també és lleugerament anterior als llibres de Feldmann. Tot i això, tant Ruscha com els Becher actuaven principalment com a fotògrafs en aquests projectes, mentre que Feldmann enfoca la seua activitat a l'arxiu.

Les tipologies individuals dels llibres de *Bilder*, quan es consideren en conjunt, podrien entendre's més bé com una versió deconstruïda dels tipus de col·leccions que Feldmann organitzaria en les dècades següents. Aquests es divideixen aproximadament en dues categories amples: col·leccions d'imatges sense paraules (molt heterogènies, reunides de maneres inesperadament evocadores) i conjunts que descriuen un lloc, un context històric, un estat d'ànim particular o una col·lecció de vides.

abrazándose, muchas de las cuales parecen haber sido tomadas por un espectador presenciando una reunión furtiva. El mismo museo editó, años después, *Les Pièges à chimères* (1984).

Creó numerosas publicaciones, expandiendo los temas presentes en sus fotografías alteradas, grandes instalaciones y esculturas cosidas, que se basan en las tradiciones estéticas del *Art brut* y el Surrealismo. La capacidad de Messenger de complicar y torcer las ideas recibidas sobre lo femenino, que aparece en sus primeros libros, finalmente animaría toda su producción, que es íntima, brutal y mordazmente divertida.

Hans-Peter Feldmann

OBRAS

26, 27, 28, 29, 30, 31

Hans-Peter Feldmann (Düsseldorf, 1941) ha coleccionado, documentado y creado imágenes impresas, encontrando patrones y ritmos en el enjambre visual que producimos. Constituidos como libros, las acumulaciones fotográficas de Feldmann invocan una extraña elasticidad del material que defamiliariza las imágenes comunes para que las veamos de otra forma.

Comenzó a producir sus primeros *Bilder* (1968-1974), pequeños álbumes grapados con portadas grises en las que están impresos el apellido del artista y el número de imágenes en blanco y negro incluidas (por ejemplo, *12 Bilder* contiene doce imágenes de aviones). Las fotos no fueron tomadas físicamente por Feldmann y, sin embargo, el artista las ha sacado de sus contextos originales y las ha resituado.

En un diálogo complejo con otras imágenes, el proyecto de Feldmann tiene conexiones claras con otras prácticas contemporáneas relacionadas con el archivo: la inclinación tipológica de documentar los aspectos cotidianos del mundo que se ven en los primeros libros de fotos de Ed Ruscha, y la documentación del paisaje industrial de Bernd & Hilla Becher, que también es ligeramente anterior a los libros de Feldmann. Sin embargo, tanto Ruscha como los Becher actuaban principalmente como fotógrafos en estos proyectos, mientras que Feldmann enfoca su actividad al archivo.

Las tipologías individuales de los libros de *Bilder*, cuando se toman juntas, podrían entenderse mejor como una versión deconstruida de los tipos de colecciones que Feldmann organizaría en las siguientes décadas. Estos se dividen aproximadamente en dos amplias categorías: colecciones de imágenes sin palabras (muy heterogéneas, reunidas de maneras inesperadamente evocadoras) y conjuntos que describen un lugar, un contexto histórico, un estado de ánimo particular o una colección de vidas.

Algunes de les col·leccions reprenen esdeveniments específics: *Die Toten 1967-1993* (1998), llibre de 194 pàgines editat a Düsseldorf per l'editorial del mateix artista, recopila imatges que tenen en comú persones que perden la vida de forma violenta durant els anys de conflicte entre les autoritats alemanyes i una sèrie d'organitzacions terroristes. Totes les imatges que es mostren procedeixen de mitjans impresos de l'època. És un intent de contemplar des de certa distància els esdeveniments de la història alemanya més recent i de posar de manifest la gravetat del que va succeir.

Feldmann disposa d'una gamma d'estratègies dissenyades per a interrogar les formes en què les imatges es presenten en relació amb les narratives, bé siguin personals, socials o comercials. *Alle Kleider einer Frau (All Clothes of a Woman)* (1999), *Vistes des de habitacions d'hotel* (2002), *1941* (2003) o *Another book=noch'n book* (2010), en aquestes obres, l'artista es mostra a si mateix com un documentalista no només d'imatges sinó també d'individus i llurs efectes. La seua extensa obra dona testimoni del poder de la fotografia no només per a preservar.

En dècades posteriors, altres artistes han continuat amb els processos d'apropiació i arxiu, utilitzant la fotografia amb un llenguatge i concepte semblant al dels pioners anteriorment comentats.

Matt Mullican

OBRES
45

Matt Mullican, Santa Mònica (Califòrnia), considerat com un dels artistes més influents sobre l'art contemporani en l'actualitat, utilitzà el recurs del "llibre de notes" com un arxiu per a plasmar pensaments, observacions, esquemes, diagrames. Aquest concepte el desenvolupa en *That Person's Workbook* (2007).

Peter Piller

OBRES
49

Peter Piller i la seua sèrie *Archiv* (2002-2006), producte de l'estreta col·laboració amb l'editor Christoph Keller, compostat per una sèrie de publicacions que documenten l'arxiu fotogràfic que l'artista ha format amb imatges de premsa.

Algunas de las colecciones retoman acontecimientos específicos: *Die Toten 1967-1993* (1998), libro de 194 páginas editado en Düsseldorf por la editorial del propio artista, recopila imágenes que tienen en común personas que perdieron la vida de forma violenta durante los años de conflicto entre las autoridades alemanas y una serie de organizaciones terroristas. Todas las imágenes que se muestran proceden de medios impresos de la época. Es un intento de contemplar desde cierta distancia los acontecimientos de la historia alemana más reciente y de poner de manifiesto la gravedad de lo sucedido.

Feldmann dispone de una gama de estrategias diseñadas para interrogar las formas en que las imágenes se presentan en relación con las narrativas, ya sean personales, sociales o comerciales. *Alle Kleider einer Frau (All Clothes of a Woman)* (1999), *Vistas desde habitaciones de hotel* (2002), *1941* (2003) o *Another book=noch'n book* (2010), en estas obras, el artista se muestra a sí mismo como un documentalista no solo de imágenes sino también de individuos y sus efectos. Su extensa obra da testimonio del poder de la fotografía no solo para preservar.

En décadas posteriores, otros artistas han continuado con los procesos de apropiación y archivo, utilizando la fotografía con un lenguaje y concepto similar a los pioneros anteriormente comentados.

Matt Mullican

OBRAS
45

Matt Mullican, Santa Mónica (California), considerado como uno de los artistas más influyentes en el arte contemporáneo en la actualidad, utilizó el recurso del "libro de notas" como un archivo para plasmar pensamientos, observaciones, esquemas, diagramas. Este concepto lo desarrolla en *That Person's Workbook* (2007).

Peter Piller

OBRAS
49

Peter Piller y su serie *Archiv* (2002-2006), producto de la estrecha colaboración con el editor Christoph Keller, compuesto por un serie de publicaciones que documentan el archivo fotográfico que el artista ha formado con imágenes de prensa.

Sophie Calle

OBRES
48

Sophie Calle, conceptualista francesa, fa servir en el seu treball estratègies d'intrusió que es basen en una mescla de vigilància fotogràfica i textual, que es presten perfectament al format de publicació: *Suite vénitienne* (1983); *Les Dormeurs* (1979), projecte en el qual va fotografiar i entrevistar amics i estranys a qui havia convidat a dormir en el seu llit, i que es convertí en llibre en 2001; *La Fille du docteur* (1991), on les imatges de l'artista, que treballa com stripper, es juxtaposen amb petites targetes que feliciten el seu pare pel seu naixement. En *My All* (2015), editat per Actes Sud, recopila en una caixa 54 imatges i textos en format postal sobre els seus treballs des de finals dels anys setanta fins a la data de publicació.

Richard Prince

OBRES
46, 47

Richard Prince. Les seues primeres i llegendàries apropiacions foren versions fotografiades i retallades d'anuncis de revistes: cotxes sota cels ennuvolats, còmics ampliats, cobertes desenfocades, o xiques. En 1980, l'any de la seua primera gran exposició individual, tragué tres xicotets llibres només amb text, *War Pictures*, *Menthol Pictures* i *Menthol Wars* (1980), amb fotografies de dones en les cobertes, respectant la trama de la publicació original de la revista. El tercer llibre acompanyà una instal·lació en Printed Matter, a Nova York.

La producció de Prince a final de la dècada dels vuitanta es desplaçà a llibres basats en la imatge, llançant publicacions amb estratègies que inclouen imatges mesclades amb els seus textos, imatges d'altres artistes, fotografies d'estudi i vistes d'instal·lació, com en les publicacions d'artista *What's in my library* o *Spiritual America* (1989), que acompanyà l'exposició de Prince a l'Institut Valencià d'Art Modern.

Sophie Calle

OBRAS
48

Sophie Calle, conceptualista francesa, emplea en su trabajo estrategias de intrusión que se basan en una mezcla de vigilancia fotográfica y textual, que se prestan perfectamente al formato de publicación: *Suite vénitienne* (1983); *Les Dormeurs* (1979), proyecto en el que fotografió e entrevistó a amigos y extraños que había invitado a dormir en su cama, y que se convirtió en libro en 2001; *La Fille du docteur* (1991), en la cual las imágenes de la artista, que trabaja como stripper, se juxtaponen con pequeñas tarjetas que felicitan a su padre por su nacimiento. En *My All* (2015), editado por Actes Sud, recopila en una caja 54 imágenes y textos en tamaño postal sobre sus trabajos desde finales de los años setenta hasta la fecha de publicación.

Richard Prince

OBRAS
46, 47

Richard Prince. Sus primeras y legendarias apropiaciones fueron versiones fotografiadas y recortadas de anuncios de revistas: coches bajo cielos nublados, cómics ampliados, cubiertas desenfocadas, o chicas. En 1980, el año de su primera gran exposición individual, lanzó tres pequeños libros solo con texto, *War Pictures*, *Menthol Pictures* y *Menthol Wars* (1980), con fotografías de mujeres en las portadas, respetando la trama de la publicación original de las revistas. El tercer libro acompañó una instalación en Printed Matter, en Nueva York.

La producción de Prince al final de la década de los ochenta se desplazó a libros basados en la imagen, lanzando publicaciones con estrategias que incluyen imágenes mezcladas con sus textos, imágenes de otros artistas, fotografías de estudio y vistas de instalación, como en las publicaciones de artista *What's in my library* o *Spiritual America* (1989), que acompañó la exposición de Prince en el Instituto Valenciano de Arte Moderno.

5. Art i llenguatge. Escrits, documents i experimentació poètica

En el període de les avantguardes clàssiques, ja apareixen elements textuals en revistes, cartells i llibres. De fet, l'expansió de l'escriptura fora del marc de la literatura es déu a poetes simbolistes, futuristes, dadaistes o constructivistes com ara Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Filippo Tommaso Marinetti o Vladimir Maiakovski. Però fou el poema de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*,¹² el que exercí una clara influència en els corrents més avantguardistes de la poesia, traspasant les seues fronteres i estenent-la a l'àmbit d'allò visual.

Altres autors, com el poeta futurista Marinetti,¹³ proclamaren la necessitat de deixar les paraules en llibertat gràcies a un ús plàstic i sense prejudicis de la tipografia. I en el cas dels poetes russos, Jlébnikov, Kruchiónij i Maiakovski, col·laboraren amb artistes com Malèvitx, Gontxarova o Ródtxenko per a crear llibres en els quals el text i la part gràfica es superposaven, creant un llenguatge que denominaren *Zaum*.

Dadaisme i Constructivisme també participaren de la revolució tipogràfica, i influïren en posteriors propostes innovadores des de l'àmbit del disseny, com les de Piet Zwart, Walter Drexel o Jan Tschichold, que confluïren en l'estètica Bauhaus.

Després de la Segona Guerra Mundial apareix a Brasil un nou corrent d'escriptura, la Poesia Concreta, ideada per Augusto i Haroldo de Campos, Décio Pignatari i Ronaldo Azeredo, i estesa per tot arreu del món per poetes com Claus Bremer, Emmett Williams, Ferdinand Kriwet, Clemente Padín, Mathias Goeritz o Eugen Gomringer (que fundà, amb Dieter Roth i Marcel Wyss, la revista *Spirale*, publicada a Suïssa entre 1953 i 1964).

En les dècades dels anys 1960 i 1970, alguns moviments interpreten de nou aquests aconseguiments de les avantguardes aportant, en paraules de Javier Maderuelo, doctor en Arquitectura i Història de l'Art i responsable d'investigació de l'arxiu La Fuente, noves experiències de desbordament de l'escriptura i de les arts plàstiques:

"Escriptors i poetes, entre els quals es troben Ian Hamilton Finlay, Marcel Broodthaers, Ulises Carrión, Guy de Cointet o José Luis Castillejo, desbordaren l'escriptura alfabètica deformatant les lletres, incorporant imatges, figures, objectes, accions..., o desposseïren les paraules dels seus significats originaris per a atorgar-les valors visuals relacionats amb la forma, la grandària, el color, el ritme, la textura, la imatge, la materialitat o d'altres valors plàstics".¹⁴

Les contaminacions entre disciplines artístiques, i molt concretament les interferències

5. Arte y lenguaje. Escritos, documentos y experimentación poética

En el periodo de las vanguardias clásicas, ya aparecen elementos textuales en revistas, carteles y libros. De hecho, la expansión de la escritura fuera del marco de la literatura se debe a poetas simbolistas, futuristas, dadaístas o constructivistas como Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Filippo Tommaso Marinetti o Vladimir Mayakovsky. Pero fue el poema de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, el que ejerció una clara influencia en las corrientes más vanguardistas de la poesía, traspasando sus fronteras y extendiéndola al ámbito de lo visual.

Otros autores, como el poeta futurista Marinetti, proclamaron la necesidad de dejar las palabras en libertad gracias a un uso plástico y sin prejuicios de la tipografía. Y en el caso de los poetas rusos, Jlébnikov, Kruchiónij y Mayakovsky, colaboraron con artistas como Malevich, Goncharova o Rodchenko para crear libros en los que el texto y la parte gráfica se superponían, creando un lenguaje que denominaron *Zaum*.

Dadaísmo y Constructivismo también participaron de la revolución tipográfica, e influyeron en posteriores propuestas innovadoras desde el ámbito del diseño, como las de Piet Zwart, Walter Drexel o Jan Tschichold, que confluirán en la estética Bauhaus.

Después de la Segunda Guerra Mundial aparece en Brasil una nueva corriente de escritura, la Poesía Concreta, ideada por Augusto y Haroldo de Campos, Décio Pignatari y Ronaldo Azeredo, y extendida por el mundo por poetas como Claus Bremer, Emmett Williams, Ferdinand Kriwet, Clemente Padín, Mathias Goeritz o Eugen Gomringer (que fundó, junto con Dieter Roth y Marcel Wyss, la revista *Spirale*, publicada en Suiza entre 1953-1964).

En las décadas de los años 1960 y 1970, algunos movimientos reinterpretaron estos logros de las vanguardias aportando, en palabras de Javier Maderuelo, doctor en Arquitectura e Historia del Arte y responsable de investigación del Archivo La Fuente, nuevas experiencias de desbordamiento de la escritura y de las artes plásticas: "Escriptores y poetas, entre los que se encuentran Ian Hamilton Finlay, Marcel Broodthaers, Ulises Carrión, Guy de Cointet o José Luis Castillejo, desbordaron la escritura alfabética deformatando las letras, incorporando imágenes, figuras, objetos, acciones..., o desposeyeron a las palabras de sus significados originarios para otorgarles valores visuales relacionados con la forma, el tamaño, el color, el ritmo, la textura, la imagen, la materialidad u otros valores plásticos".

Las contaminaciones entre disciplinas artísticas, y muy concretamente las interferencias

d'allò literari amb allò plàstic, s'han convertit en els fets més característics dels desenvolupaments estètics de la segona meitat del segle XX.

de lo literario en lo plástico, se han convertido en los hechos más característicos de los desarrollos estéticos de la segunda mitad del siglo XX.

5.1 Escrits i documents com una forma paral·lela d'expressió artística

Lawrence Weiner, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Antoni Muntadas, Ignasi Aballí, Isidoro Valcárcel Medina.

OBRES

50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62

Alguns artistes reivindicaren "l'art com a pensament", la qual cosa en principi els allunyava de les pràctiques tradicionals de producció artística per a realitzar un altre tipus d'accions i produir obres, que substituint el suport tradicional de l'obra d'art, apareixen impreses en publicacions o murs (com és el cas de Lawrence Weiner). En moltes d'aquestes instal·lacions efímeres, és la publicació l'únic arxiu o document que permet registrar el projecte o completar la informació de l'obra. En aquest sentit, el mateix Maderuelo creu que:

"Existeix un art conceptual lingüístic, que es manifesta a través de textos, i un art conceptual empíric-material, que es manifesta a través d'accions i objectes. [...] però tal vegada la característica més comuna a tot aquest autèntic doll de propostes heterogènies és que tots ells destil·len documents escrits i impresos que en alguns casos constitueixen l'únic suport de l'obra o que serveixen per a testimoniar, difondre, anunciar o il·lustrar la seua existència".¹⁵

Artistes com Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Bruce Nauman, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Christopher Wool, On Kawara, Luis Camnitzer, Antoni Muntadas, Ignasi Aballí o Isidoro Valcarcel Medina, abandonen parcial o totalment el món de la imatge per a treballar amb el llenguatge com obra visual.

Lawrence Weiner

OBRES

50, 51, 52, 53

Poques figures en la història de l'art contemporani s'han involucrat de manera més consistent i profunda amb el llenguatge que Lawrence Weiner (Nova York, 1942), per la qual cosa no deuria sorprendre'ns que el seu ideari aparegués per primera vegada en una publicació: *Statement of*

5.1 Escritos y documentos como una forma paralela de expresión artística

Lawrence Weiner, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Antoni Muntadas, Ignasi Aballí, Isidoro Valcárcel Medina.

OBRAS

50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62

Algunos artistas reivindicaron "el arte como pensamiento", lo que en principio les alejaba de las prácticas tradicionales de producción artística para realizar otro tipo de acciones y producir obras que, sustituyendo el soporte tradicional de la obra de arte, aparecen impresas en publicaciones o paredes (como es el caso de Lawrence Weiner). En muchas de estas instalaciones efímeras, es la publicación el único archivo o documento que permite registrar el proyecto o completar la información de la obra. En este sentido, el mismo Maderuelo cree que:

"Existe un arte conceptual lingüístico, que se manifiesta a través de textos, y un arte conceptual empírico-material, que se manifiesta a través de acciones y objetos. [...] pero tal vez la característica más común a todo este autentico raudal de propuestas heterogéneas es que todos ellos destilan documentos escritos e impresos que en algunos casos constituyen el único soporte de la obra o que sirven para testimoniar, difundir, anunciar o ilustrar su existencia".

Artistas como Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Bruce Nauman, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Christopher Wool, On Kawara, Luis Camnitzer, Antoni Muntadas, Ignasi Aballí o Isidoro Valcarcel Medina, abandonan parcial o totalmente el mundo de la imagen para trabajar con el lenguaje como obra visual.

Lawrence Weiner

OBRAS

50, 51, 52, 53

Pocas figuras en la historia del arte contemporáneo se han involucrado de manera más consistente y profunda con el lenguaje que Lawrence Weiner (Nueva York, 1942), por lo que no debería sorprender que su ideario apareciera por primera vez en una publicación: *Statement of Intent*, publi-

Intent, publicada per Seth Siegelaub en 1969, un catàleg per a una exposició que inclou a Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler i Joseph Kosuth, organitzada en un espai temporal a Nova York, articulà tant un esquema pràctic com una posició filosòfica que guiaria la producció de l'artista durant el proper mig segle:

The artist may construct the piece.
The piece may be fabricated.
The piece need not be built.
Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.¹⁶

Weiner havia començat com a pintor de línia expressionista, però a final de la dècada dels anys seixanta el seu treball derivà en intervencions més espacials. El primer llibre d'artista de Weiner, *Statements* (1968), que també va fer amb Siegelaub, és un xicotet llibre de butxaca, primet i de producció simple, que conté declaracions aforístiques i que anuncia el seu baix preu en la portada (1.95 \$).

Weiner ha realitzat més d'un centenar de llibres, des de catàlegs d'exposicions amb els quals estigué estretament involucrat fins a llibres d'artista d'edició limitada. Els llibres funcionen com a obres independents, no com a complements dels projectes executats en l'espai. Paraules impreses en una pàgina i paraules escrites en la paret d'un museu tenen idèntic valor per a l'autor.

Un nombre significatiu de llibres, especialment els del començament de la seua carrera, són purament de text i demostren les exploracions metòdiques de l'estructura sintàctica i la relació de les paraules amb les coses i les accions.

Malgrat la seua fascinació constant pel llenguatge, Weiner ha utilitzat el llibre per a experimentar amb una ampla gamma de medis. Les publicacions també han presentat imatges, col·laborant amb artistes com Ed Ruscha, Eve Sonneman o John Baldessari. Altres llibres funcionen com a complements per als seus projectes de cinema i vídeo, com ara *Towards a Reasonable End* (1975), *Passage to the North* (1981) o *Plowmans Lunch Comix* (1989).

En las dècades de 1980 i 1990, Weiner va treballar cada vegada més amb el color, tipografia experimental i elements de disseny gràfic en llibres com *Venant et partant / Coming and going* (1977) i *& or & order* (1994). O el seu treball més recent, *Deep blue sky light blue sky* (2003/2007). En aquestes publicacions, les paraules i frases en complexes cadències es reproduïxen a través de les pàgines i comencen a suggerir formes reticulars, una espècie de seqüència verbal que troba semblances amb les investigacions d'artistes compromesos amb la serialitat com Sol LeWitt.

cada por Seth Siegelaub en 1969, un catàleg para una exposición que incluye a Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler y Joseph Kosuth, organizada en un espacio temporal en Nueva York, articuló tanto un esquema práctico como una posición filosófica que guiaría la producción del artista para el próximo medio siglo:

The artist may construct the piece.
The piece may be fabricated.
The piece need not be built.
Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.⁶

Weiner había comenzado como pintor de línea expresionista, pero a finales de la década de los años sesenta su trabajo derivó en intervenciones más espaciales. El primer libro de artista de Weiner, *Statements* (1968), que también hizo con Siegelaub, es un pequeño libro de bolsillo, delgado y de producción simple, que contiene declaraciones aforísticas y que anuncia su bajo precio en la portada (1.95 \$).

Weiner ha realizado más de un centenar de libros, desde catálogos de exposiciones con los que estuvo estrechamente involucrado hasta libros de artista de edición limitada. Los libros funcionan como obras independientes, no como complementos de los proyectos ejecutados en el espacio. Palabras impresas en una página y palabras escritas en la pared de un museo tienen el mismo valor para el autor.

Un número significativo de libros, especialmente los del comienzo de su carrera, son puramente de texto y demuestran las exploraciones metódicas de la estructura sintáctica y la relación de las palabras con las cosas y las acciones.

A pesar de su fascinación constante por el lenguaje, Weiner ha utilizado el libro para experimentar con una amplia gama de medios. Sus publicaciones también han presentado imágenes, colaborando con artistas como Ed Ruscha, Eve Sonneman o John Baldessari. Otros libros funcionan como complementos para sus proyectos de cine y vídeo, como *Towards a Reasonable End* (1975), *Passage to the North* (1981) o *Plowmans Lunch Comix* (1989).

En las décadas de 1980 y 1990, Weiner trabajó cada vez más con color, tipografía experimental y elementos de diseño gráfico en libros como *Venant et partant / Coming and going* (1977) y *& or & order* (1994). O su trabajo más reciente, *Deep blue sky light blue sky* (2003/2007). En estas publicaciones, las palabras y frases en complejas cadencias se reproducen a través de las páginas y comienzan a sugerir formas reticulares, una especie de secuencia verbal que encuentra similitudes con las investigaciones de artistas comprometidos con la serialidad como Sol LeWitt.

Els llibres, així com les pel·lícules i les exposicions, són intents de construir un "ambient" on les idees puguen presentar-se d'una manera més clara. De tots aquests formats, Weiner conclou: "El llibre presenta la forma ideal en la qual vostè té el control, de cap a cap. Vostè estableix el to".

Antoni Muntadas

OBRES

56, 57, 58, 59

La burocràcia institucional està present en l'activitat creativa de l'artista català Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), el concepte d'arxiu del qual suposa un desplaçament des de l'emmagatzement a l'intercanvi; aquest concepte s'evidencia en projectes realitzats en la dècada dels setanta com *Documentos II-III* (1976).

El seu interès per descobrir i deixar en evidència la sordidesa dels espais de poder i per establir els diversos mecanismes en la percepció de contextos socials, dugué a Muntadas a començar des de final dels anys vuitanta nous diàlegs amb llocs política i socialment connotats, com ara la videoinstal·lació *The Board Room* (1987), presentada a Boston en un espai que recreava la tipologia institucional i corporativa d'una sala de juntes, o les nou versions de *Stadium* (1989-1993).

En treballs més recents, com *Quejas* (2007), *Sites7* (2004) o la publicació audiovisual *Himne dels Himnes* (2008), Muntadas vehicula la seua crítica al poder a través de les tàctiques dels mitjans de masses, en una posició limítrof entre periodisme i publicitat.

Isidoro Valcárcel Medina

OBRES

61, 62

Isidoro Valcárcel Medina (Múrcia, 1937), artista guardonat amb el premi nacional d'Arts Plàstiques en 2007, ha realitzat pel·lícules, peces sonores, accions, projectes d'arquitectura i llibres en els quals treballa amb el llenguatge.

En la dècada dels setanta, realitza llibres com *El libro transparente* (1970), on a partir d'una cita d'Azorín treta del llibre *Ejercicios de castellano*, mostra un text il·legible, amb mots buits de significat on allò fonamental és la fonètica, o *Relojes* (1973), en el qual fa servir alguns medis que operen com a superfícies on s'inscriuen les petjades del passat, una caixa-llibre que reuneix 365 fotografies de rellotges-calendari registrats

Sus libros, como las películas y las exposiciones, son intentos de construir un "ambiente" en el que las ideas puedan presentarse de una manera más clara. De todos estos formatos, Weiner concluye: "El libro presenta la forma ideal en la que usted tiene el control, desde el principio hasta el final. Usted establece el tono".

Antoni Muntadas

OBRAS

56, 57, 58, 59

La burocracia institucional está presente en el hacer creativo del artista catalán Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), cuyo concepto de archivo supone un desplazamiento desde el almacenamiento al intercambio; este concepto se evidencia en proyectos realizados en la década de los setenta como *Documentos II-III* (1976).

Su interés por descubrir y poner en evidencia lo sórdido de los espacios de poder y por establecer los distintos mecanismos en la percepción de contextos sociales, llevó a Muntadas a acometer desde finales de los años ochenta nuevos diálogos con lugares política y socialmente connotados, como la videoinstalación *The Board Room* (1987), presentada en Boston en un espacio que recreaba la tipologia institucional y corporativa de una sala de juntas, o las nueve versiones de *Stadium* (1989-1993).

En trabajos más recientes, como *Quejas* (2007), *Sites7* (2004) o la publicación audiovisual *Himne dels Himnes* (2008), Muntadas vehicula su crítica al poder a través de las tácticas de los medios de masas, en una posición limítrofe entre periodismo y publicidad.

Isidoro Valcárcel Medina

OBRAS

61, 62

Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1937), artista galardonado con el premio nacional de Artes Plásticas en 2007, ha realizado películas, piezas sonoras, acciones, proyectos de arquitectura y libros en los que trabaja con el lenguaje.

En la década de los setenta, realiza libros como *El libro transparente* (1970), que partiendo de una cita de Azorín tomada del libro *Ejercicios de castellano*, muestra un texto ilegible, con palabras carentes de significado donde lo fundamental es la fonética, o *Relojes* (1973), en el que se sirve de medios que operan como superficies en las que se inscriben las huellas del pasado, una caja-libro que reúne 365 fotografías de relojes-ca-

durant un any, diàriament, als carrers de Madrid. Aqueixa tasca sistemàtica i documental, executada de forma repetitiva dia a dia, subratlla el seu procediment arxivístic.

Algunes de les seues propostes són premeditadament utòpiques, com *Rascabeto* (1983), un gratacels en què cada planta té la forma d'una lletra. Molts dels seus projectes acaben sent editats en format llibre, com *Ley del Arte*, *La ciudad anarquizada* o *La colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, que es una carpeta amb els plànols de les sales del museu, on apareixen acotades en centímetres les posicions que ocupa cadascuna de les obres de la col·lecció a les sales.

La seua relació amb l'arxiu passa per la seua peculiar manera de projectar un cert enyor melancòlic de l'escriptura. És en els escrits de l'artista on prenen tot el seu significat aspectes aparentment insignificants, com la qualitat del paper en tant que suport de dades o les notes escrites a mà en el marge d'un quadern de notes; en general, experiències d'unes restes encara no digitalitzades.

Anna Maria Guasch, en referir-se a Valcárcel Medina, assenyala: "en el seu treball *2000 d. de J.C.* (1995-2000), ens trasllada al lloc de l'arxiu des del qual el passat es reflecteix com una evidència d'allò que ja s'ha dit. L'arxiu com a font d'allò vertader, d'esdeveniments que reivindiquen la seua realitat, al cap i a la fi, l'arxiu com origen de tot allò que ha esdevingut s'interroga des del seu mateix lloc amb el propòsit de fer visible l'invisible, d'il·luminar les condicions que han possibilitat la seua existència verbal. Els relats d'esdeveniments cronològicament registrats i reunits en el seu arxiu-llibre *2000 d. de J.C.* defineixen una contra història, qüestionant aquelles categories divisòries de la inclusió o exclusió, d'allò vertader o fals, que l'escriptura de la història noble ens imposa".¹⁷

Valcárcel Medina, per al seu llibre *2000 d. de J.C.*, va seleccionar dues mil històries en biblioteques i arxius, que remetien a fets reals amb dates i noms, relacionades amb els aspectes més quotidians de la nostra existència. La recopilació sistemàtica elaborada durant cinc anys reunint fets històrics que no són dignes de ser inclosos en els catàlegs d'història, deixa ben a les clares que la seua intenció de contar aquestes històries redactades una per cada any i reunides en tres volums de 2.224 pàgines, implica un esforç per fer coses que segons l'artista no pertanyen al terreny de l'art, ni a la institucionalització professionalitzada del mercat artístic.

En aquest camp de relacions entre art i arxiu cal fer esment de l'exposició retrospectiva "Ir y Venir", una antologia de memòries privades (treballs objectuals, performances, intervencions) presentada en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona en 2002. L'exposició estava composta de tres enormes fitxers penjats del sostre, que

lendarario registrados durante un año, diariamente, en las calles de Madrid. Esa labor sistemática y documental, ejecutada repetitivamente día a día, subraya su procedimiento archivístico.

Algunas de sus propuestas son premeditadamente utópicas, como *Rascabeto* (1983), un rascacielos en el que cada planta tiene la forma de una letra. Muchos de sus proyectos terminan editándose en formato libro, como *Ley del Arte*, *La ciudad anarquizada* o *La colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, que es una carpeta con los planos de las salas del museo, en los que aparecen acotadas en centímetros las posiciones que ocupa cada una de las obras de la colección en las salas.

Su relación con el archivo pasa por su particular manera de proyectar una cierta añoranza melancólica a la escritura. Es en los escritos del artista donde cobran todo su significado aspectos aparentemente insignificantes, como la calidad del papel en tanto que soporte de datos o las notas escritas a mano en el margen de un cuaderno de notas; en general, experiencias de un remanente todavía no digitalizado.

Anna Maria Guasch, al referirse a Valcárcel Medina, señala: "en su trabajo *2000 d. de J.C.* (1995-2000), nos traslada al lugar del archivo desde el cual el pasado se refleja como una evidencia de lo ya dicho. El archivo como fuente de lo verdadero, de acontecimientos que reivindican su realidad, en fin, el archivo como el origen de todo lo sucedido se interroga desde su propio lugar con el propósito de hacer visible lo invisible, de iluminar las condiciones que han possibilitado su existencia verbal. Sus relatos de acontecimientos cronológicamente registrados y reunidos en su archivo-libro *2000 d. de J.C.* definen una contra historia, cuestionando aquellas categorías divisorias de la inclusión o exclusión, de lo verdadero o falso, que la escritura de la historia noble nos impone".¹⁷

Valcárcel Medina, para su libro *2000 d. de J.C.*, seleccionó dos mil historias en bibliotecas y archivos, que remiten a hechos reales con fechas y nombres, relacionadas con los aspectos más cotidianos de nuestra existencia. La recopilación sistemática elaborada durante cinco años reuniendo hechos históricos que no son dignos de ser incluidos en los catálogos de historia, pone de manifiesto que su intención de contar dichas historias redactadas una por cada año y reunidas en tres volúmenes de 2.224 páginas, implica un esfuerzo en hacer cosas que según el artista no pertenecen al terreno del arte, ni a la institucionalización profesionalizada del mercado artístico.

En este campo de relaciones entre arte y archivo hay que citar la exposición retrospectiva "Ir y Venir", una antología de memorias privadas (trabajos objetuales, performances, intervenciones) presentada en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona en 2002. La exposición se componía de tres enormes ficheros colgados del techo, que contenían entre

contenien entre 16.000 i 18.000 fitxes cadascun.

En les seues darreres obres, Valcárcel Medina continua explorant l'escriptura, buscant en el llenguatge allò que no és del domini general: *Diccionario de la lengua española* (2016) o la instal·lació *El envés de la ortoescritura*,¹⁸ que projectà per a l'exposició *Escrituras en libertad: poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX* realitzada a Madrid, en l'Institut Cervantes, en 2009.

5.2 L'experimentació poètica: poesia visual, poesia concreta, poesia experimental

Clemente Padín, Edgardo Antonio Vigo, Guillermo Deisler, Fernando Millán, Jiri Kolar, Franz Mon, Joan Brossa, Bartolomé Ferrando, Antonio Gómez, Eduardo Scala.

"Ha passat molt de temps fins arribar a considerar la imatge com un llenguatge a través del qual podia 'escriure's' i transmetre el pensament i les diferents concepcions de l'artista".¹⁹
G. Deisler

OBRES

63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81

La poesia visual, que déu el seu nom al poeta italià Carlo Belloli, i que fou precedida per la poesia concreta,²⁰ suposa un manera de fer poesia on el text no calia que tingués relació amb el discurs escrit. El poema visual es construeix i s'articula entre l'escriptura i la imatge. En ambdós moviments, l'espai no ocupat per les paraules és de gran rellevància.

Segons Bartolomé Ferrando (València, 1951), professor de performance en la Universitat Politècnica de València i especialista en poesia visual, poesia-objecte i instal·lacions poètiques: "si el límit entre el terme concret i el terme visual en poesia havia estat marcat, en la poesia concreta, per la presència de la paraula aïllada de la sintaxi, mostrant-se com una unitat lingüística engalzada en el blanc de la pàgina, i articulada amb el sentit, amb la visualitat de la paraula i amb el so, ací aquest límit s'obria per a donar cabuda tant a la fragmentació de la unitat lingüística, com a la inclusió de la imatge, més en acord amb el concepte de poesia visual".²¹

El llenguatge poètic-visual, obert a la inclusió de l'objecte tridimensional en la seua superfície, envairà en ocasions el territori d'allò escènic en la pràctica de la poesia d'acció.²² D'aquesta forma, sota el terme genèric de poesia

16.000 y 18.000 fichas cada uno de ellos.

En sus últimas obras, Valcárcel Medina continua explorando en la escritura, buscando en el lenguaje lo que no es de dominio general: *Diccionario de la lengua española* (2016) o la instalación *El envés de la ortoescritura*,¹⁸ que proyectó para la exposición *Escrituras en libertad: poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX* realizada en Madrid, en el Instituto Cervantes, en 2009.

5.2 La experimentación poética: poesía visual, poesía concreta, poesía experimental

Clemente Padín, Edgardo Antonio Vigo, Guillermo Deisler, Fernando Millán, Jiri Kolar, Franz Mon, Joan Brossa, Bartolomé Ferrando, Antonio Gómez, Eduardo Scala.

"Ha pasado mucho tiempo hasta llegar a considerar la imagen como un lenguaje a través del cual podía 'escribirse' y transmitir el pensamiento y las distintas concepciones del artista".¹⁹
G. Deisler

OBRAS

63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81

La poesia visual, que debe su nombre al poeta italiano Carlo Belloli, y fue precedida por la poesia concreta,²⁰ supone un modo de hacer poético en el que el texto no tenía que relacionarse con del discurso escrito. El poema visual se construye y articula entre la escritura y la imagen. En ambos movimientos, el espacio no ocupado por las palabras es de gran relevancia.

Según Bartolomé Ferrando (Valencia, 1951), profesor de performance en la Universitat Politècnica de València y especialista en poesia visual, poesia-objeto e instalaciones poéticas: "si el límite entre el término concreto y el término visual en poesia había estado marcado, en la poesia concreta, por la presencia de la palabra aislada de la sintaxis, mostrándose como una unidad lingüística engarzada al blanco de la página, y articulada con el sentido, con la visualidad de la palabra y con el sonido, aquí dicho límite se abría para dar cabida tanto a la fragmentación de la unidad lingüística, como a la inclusión de la imagen, más acordes con el concepto de poesia visual".²¹

El lenguaje poético-visual, abierto a la inclusión del objeto tridimensional en su superficie, invadirá en ocasiones el territorio de lo escénico en la práctica de la poesia de acción.²² De esta forma, bajo el término genérico de poesia visual,

visual, podríem agrupar diversos conceptes i maneres de fer que inclourien tant les superposicions fragmentàries de restes escrites de Franz Mon, la poesia-procés²³ d'Edgardo Antonio Vigo, els poemes i escrits objectuals de Jirí Kolár, o les propostes editorials llatinoamericanes de Clemente Padín i Guillermo Deisler. A Espanya, els seus primers representants, Joan Brossa, el grup Zaj,²⁴ José Luis Castillejo, Juan Hidalgo y Fernando Millán,²⁵ dugueren l'escriptura poètica a un pla marcadament conceptual.

Des de la dècada dels setanta destaquen un grup d'artistes i poetes, que partint dels mateixos principis de renovació de l'escriptura, aporten noves solucions, com Eduardo Scala, Antonio Gómez, J. M. Calleja, José Miguel Ullán, Ángel Sanchez, junt amb els integrants de *Texto Poético*, Bartolomé Ferrando i David Pérez, que mantenen actiu el grup a València durant anys, i descriuen així, en 1982, les seues aportacions: "La activitat de *Texto Poético* remunta al 1977. Des d'aleshores han publicat 7 carpetes de poesia experimental, un llibre-objecte en l'editorial Euskal Bidea i l'assaig 'cap a una poesia del fer'. Part d'aquests treballs han sigut donats a conèixer en diferents antologies. Després d'haver participat en prop de dos centenars d'exposicions col·lectives, organitzà l'exposició internacional 'Poesia experimental, ara' en la Sala Parpalló de València. En l'actualitat realitza performances de poesia d'acció".²⁶

La poesia experimental llatinoamericana presenta obres carregades de contingut polític, promovent la renovació i el risc en el món editorial. Organitzaren trobades i fires específiques, publicacions periòdiques i antologies, esquivant sempre difícils situacions polítiques: "En Amèrica llatina, alguns artistes, particularment aquells que utilitzen el llibre i l'estampació com a vehicles de expressió, han sentit la necessitat de tractar problemes existencials, ètics, socials i polítics, servint-se de les tècniques i dels circuits artístics per a mostrar o denunciar situacions d'opressió, censura, misèria i marginació, si més no les atrocitats que estaven perpetrant les dictadures militars".²⁷

Un bon exemple són les col·leccions editorials que crearen el mexicà Felipe Ehrenberg (a qui ja hem dedicat un apartat), l'uruguaià Clemente Padín, el xilè Guillermo Deisler i l'argentí Edgardo Antonio Vigo.

podríamos agrupar diversos conceptos y modos de hacer que incluirían tanto las superposiciones fragmentarias de restos escritos de Franz Mon, la poesía-proceso²³ de Edgardo Antonio Vigo, los poemas y escritos objetuales de Jirí Kolár, o las propuestas editoriales latinoamericanas de Clemente Padín y Guillermo Deisler. En España, sus primeros representantes, Joan Brossa, el grupo Zaj,²⁴ José Luis Castillejo, Juan Hidalgo y Fernando Millán,²⁵ llevaron la escritura poética a un plano marcadamente conceptual.

Desde la década de los setenta destacan un grupo de artistas y poetas, que partiendo de los mismos principios de renovación de la escritura, aportan nuevas soluciones, como Eduardo Scala, Antonio Gómez, J. M. Calleja, José Miguel Ullán, Ángel Sanchez, junto a los integrantes de *Texto Poético*, Bartolomé Ferrando y David Pérez, que mantienen activo el grupo en Valencia durante años, y describían así, en 1982, sus aportaciones: "La actividad de *Texto Poético* se remonta a 1977. Desde entonces han publicado 7 carpetas de poesía experimental, un libro-objeto en la editorial Euskal Bidea y el ensayo 'hacia una poesía del hacer'. Parte de estos trabajos han sido dados a conocer en diversas antologías. Tras haber participado en casi dos centenares de exposiciones colectivas, organizó la exposición internacional 'Poesia experimental, ara' en la Sala Parpalló de Valencia. En la actualidad realiza performances de poesía de acción".²⁶

La poesía experimental latinoamericana presenta obras cargadas de contenido político, promoviendo la renovación y el riesgo en el mundo editorial. Organizaron encuentros y ferias específicas, publicaciones periódicas y antologías, siempre esquivando difíciles situaciones políticas: "En Latinoamérica algunos artistas particularmente los que utilizan el libro y la estampación como vehículos de expresión, han sentido la necesidad de tratar problemas existenciales, éticos, sociales y políticos, sirviéndose de las técnicas y los circuitos artísticos para mostrar o denunciar situaciones de opresión, censura, miseria y marginación, cuando no las atrocidades que estaban perpetrando las dictaduras militares".²⁷

Un buen ejemplo son las colecciones editoriales que crearon el mexicano Felipe Ehrenberg (al que ya dedicamos un apartado), el uruguayo Clemente Padín, el chileno Guillermo Deisler y el argentino Edgardo Antonio Vigo.

Clemente Padín

OBRES
63

Clemente Padín (Lascano, 1939). Poeta uruguaià experimental, creador i dissenyador gràfic, artista postal, *performer*, autor de vídeos, *networker*. Segons José Antonio Sarmiento: "Clemente Padín, que des de Montevideo havia iniciat quasi paral·lelament el mateix recorregut cap a la renovació de l'escriptura poètica. A diferència de Vigo, que procedia de la plàstica, Padín venia de la literatura, trajecte que inicià amb l'edició de la revista *Los Huevos del Plata* (1965-1968)".²⁸

Un any després de clausurar *Los Huevos del Plata*, crea *OVUM 10*, amb l'objectiu que tingués prioritat el contingut visual en la revista. La seua publicació coincidí amb la realització, a Montevideo, de l'Exposició Internacional de la Nova Poesia, al juliol de 1969. La revista estava programada per a editar deu números, tancant en 1972. Padín inicia en aqueix moment la seua obra experimental amb una sèrie de poemes agrupats sota el títol *Signografías y Textos* (1968-1971) en què ja preval la composant visual. Es tracta de poesia sense paraules, de caràcter abstracte, que sorgeix com un qüestionament al llenguatge verbal, al qual considerava una eina més de control del Sistema. L'artista va ser detingut el 23 d'agost de 1977 i encarcerat fins al 17 de novembre de 1979, acusat d'"escarni i vilipendi a la moral de les Forces Armades". Aqueixa experiència baix la dictadura uruguaiana, en la qual va perdre tot el seu arxiu, va interrompre la seua trajectòria artística per a tornar amb més força i contingut polític en la seua obra.

Edgardo Antonio Vigo

OBRES
64

Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1927 – 1997), és considerat com una de les figures clau de l'art modern a l'Argentina. Des de mitjan anys seixanta fou un propulsor de les tendències conceptualistes en Amèrica llatina. Activista infatigable, poeta experimental, conceptualista, gravador i pioner de l'art-correu (un canal alternatiu que li va permetre estar en contacte amb el moviment internacional i alhora difondre el seu treball).

Cap a final dels anys cinquanta inicia la seua etapa com a editor de revistes: *Diagonal Cero* (1962-1969) i *Hexágono 71* (1971-1975), ambdues entre les més importants de l'avantguarda llatinoamericana i difusores de la poesia experimental. En la segona, el contingut polític és evident i respon al compromís que adquireix amb la situació del seu país.²⁹

Clemente Padín

OBRAS
63

Clemente Padín (Lascano, 1939). Poeta uruguayo experimental, artista y diseñador gráfico, arte-correista, performer, videasta, networker. Según José Antonio Sarmiento: "Clemente Padín, quien desde Montevideo había iniciado casi paralelamente el mismo recorrido hacia la renovación de la escritura poética. A diferencia de Vigo, que procedía de la plástica, Padín venía de la literatura, trayecto que inició con la edición de la revista *Los Huevos del Plata* (1965-1968)".²⁸

Un año después de clausurar *Los Huevos del Plata*, crea *OVUM 10*, con el objetivo de que tuviera prioridad el contenido visual en la revista. Su publicación coincidió con la realización, en Montevideo, de la Exposición Internacional de la Nueva Poesía, en julio de 1969. La revista estaba programada para editar diez números, terminando en 1972. Padín inicia en ese momento su obra experimental con una serie de poemas agrupados bajo el título *Signografías y Textos* (1968-1971) en los que ya prevalece lo visual. Se trata de poesía sin palabras, de carácter abstracto, que surge como cuestionamiento al lenguaje verbal, al que consideraba una herramienta más de control del Sistema. El artista fue detenido el 23 de agosto de 1977 y encarcelado hasta 17 de noviembre de 1979, acusado de "escarnio y vilipendio a la moral de las Fuerzas Armadas". Esa experiencia bajo la dictadura uruguaya, en la que perdió todo su archivo, interrumpió su trayectoria artística para volver con más fuerza y contenido político en su obra.

Edgardo Antonio Vigo

OBRAS
64

Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1927 – 1997), es considerado una de las figuras clave del arte moderno en Argentina. Desde mediados de los años sesenta fue un propulsor de las tendencias conceptualistas en Latinoamérica. Activista infatigable, poeta experimental, conceptualista, grabador y pionero del arte-correo (un canal alternativo que le permitió estar en contacto con el movimiento internacional y a la vez difundir su trabajo).

Hacia finales de los años cincuenta inicia su etapa como editor de revistas: *Diagonal Cero* (1962-1969) y *Hexágono 71* (1971-1975), ambas de las más importantes de la vanguardia latinoamericana y difusoras de la poesía experimental. En la segunda, el contenido político es evidente y responde al compromiso que adquiere con la situación de su país.²⁹

A París, Éditions Contexte publicà *Poemas Matemáticos Barrocos* (1967), que Vigo descriu d'aquesta forma: "No es tracta d'un llibre sinó d'un objecte en el qual les pàgines estan soltes i podeu fer intercanvis de fons i figures. Està muntat de tal manera que fins i tot podreu plegar cap a dalt certa estructura de la pàgina i donar-li moviment a la llum a través de l'ombra. Era una cosa cinètica, o al menys dinàmica. La publicació estava feta per *Approche*, una revista d'avantguarda que es feia a París".³⁰

En París, Éditions Contexte publicó *Poemas Matemáticos Barrocos* (1967), que Vigo describe de esta forma: "No se trata de un libro sino de un objeto donde las páginas están sueltas y vos podés hacer intercambios de fondos y figuras. Está armado de tal manera que incluso podés plegar hacia arriba cierta estructura de la página y darle movimiento a la luz a través de la sombra. Era una cosa cinética, o por lo menos dinámica. La publicación estaba hecha por *Approche*, una revista de vanguardia que se hacía en París".³⁰

Guillermo Deisler

OBRES
65

Guillermo Deisler (Santiago de Xile, 1940 – Halle, 1995). *Networker*, gravador, poeta visual, escenògraf i editor, fou professor de la Universitat de Xile a Antofagasta. Pioner en l'escena llatinoamericana, dirigí des de 1963 les edicions Mimbres, publicant petits llibres de joves escriptors i poetes xilens, de caràcter molt artesanal. En aquesta editorial publica el seu primer llibre, *GRRR* (1969), en el qual, a través d'una sèrie de recursos gràfics, ja s'entreveuen els trets del seu treball posterior. La gran relació amb Vigo i Padín començà en l'"Expo internacional de proposicions a realitzar", presentada a Buenos Aires pels altres dos artistes. Deisler, com Padín i Vigo, també va patir les conseqüències de la dictadura militar de Pinochet, abandonant el país després del colp d'Estat de 1973, quan es va veure obligat a exiliar-se com a refugiat polític, primer a França, més tard a Bulgària i, finalment, a Alemanya, on s'estableix en 1984 definitivament. Després de marxar a l'exili, Deisler s'integrà en la xarxa internacional de comunicació creada per l'art-correu, utilitzant com a plataforma la seua revista *UNI/vers* per a poder dialogar amb artistes arreu del món.

NOTES

- | | | | |
|---|---|---|--|
| 1 | Més informació en el catàleg de l'exposició "En l'esperit de Fluxus", Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1994. | 5 | Bruno Munari, ¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p. 219. |
| 2 | Fernando Llanos, Felipe Ehrenberg. <i>Manchuria. Visión periférica</i> , Editorial Diamantina SA, Mèxic, 2007, p. 99. | 6 | Bruno Munari, <i>op. cit.</i> , p. 226. |
| 3 | José Lebrero, Andy Warhol. <i>El arte mecánico</i> , La Fábrica, Madrid, 2017, p.11. | 7 | Anna Maria Guasch, <i>Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades</i> , Akal, Madrid, 2011, p. 45. |
| 4 | Per a una informació completa sobre tota l'activitat de Munari, vegeu l'obra de Claudio Cerritelli, <i>Bruno Munari</i> . | ↓ | (Segueix) |

Guillermo Deisler

OBRAS
65

Guillermo Deisler (Santiago de Chile, 1940 – Halle, 1995). *Networker*, grabador, poeta visual, escenògraf i editor, fue profesor de la Universidad de Chile en Antofagasta. Pionero en la escena latinoamericana, dirigió desde 1963 las Ediciones Mimbres, publicando pequeños libros de jóvenes escritores y poetas chilenos, de carácter muy artesanal. En esta editorial publica su primer libro, *GRRR* (1969), en el que a través de una serie de recursos gráficos ya se vislumbran los rasgos de su trabajo posterior. La gran relación con Vigo y Padín comenzó en la "Expo internacional de proposiciones a realizar", presentada en Buenos Aires por los otros dos artistas. Deisler, como Padín y Vigo, también sufrió las consecuencias de la dictadura militar de Pinochet, abandonando el país tras el golpe de Estado de 1973, cuando se vio obligado al exilio como refugiado político, primero en Francia, luego en Bulgaria y, finalmente, en Alemania, donde en 1984 se establece definitivamente. Tras su marcha al exilio, Deisler se integró en la red internacional de comunicación creada por el arte-correo, utilizando como plataforma su revista *UNI/vers* para poder dialogar con artistas de todo el mundo.

NOTAS

- | | | | |
|---|---|---|--|
| 1 | Más información en el catálogo de la exposición "En l'esperit de Fluxus", Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1994. | 5 | Bruno Munari, ¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual, Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p. 219. |
| 2 | Fernando Llanos, Felipe Ehrenberg. <i>Manchuria. Visión periférica</i> , Editorial Diamantina SA, México, 2007, p. 99. | 6 | Bruno Munari, <i>op. cit.</i> , p. 226. |
| 3 | José Lebrero, Andy Warhol. <i>El arte mecánico</i> , La Fábrica, Madrid, 2017, p.11. | 7 | Anna Maria Guasch, <i>Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades</i> , Akal, Madrid, 2011, p. 45. |
| 4 | Para una información completa sobre toda la actividad de Munari, consultar la obra de Claudio Cerritelli, <i>Bruno Munari</i> . | ↓ | (Sigue) |

- 8 Klaus Bussmann, en *Bernd & Hilla Becher. Naves industriales*, Schirmer/Mosel GmbH, Munic, 1994, p. 5-7.
- 9 Bernd & Hilla Becher, *Anonyme Skulturen: Eine Typologie Technischer Bauten*, Düsseldorf, Art-press Verlag, 1969.
- 10 Anna Maria Guasch, *op. cit.*, p. 58.
- 11 Vegeu el catàleg de l'exposició d'Annette Messenger, *Les Messagers*, Centre Georges Pompidou, París, 2007.
- 12 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé, apareix per primera vegada en la revista *Cosmopolis* a París en maig de 1897, y es publica posteriorment per l'editorial Gallimard en 1914. El poema disposa els versos sobre la pàgina atenent a aspectes formals i visuals: la longitud dels versos, els tipus de lletra utilitzats, la disposició espacial de les paraules i la valoració dels espais en blanc.
- 13 F. T. Marinetti publicà *Les mots en liberté futuristes* en Edizione Futuriste di Poesia, a Milà, en 1919.
- 14 Javier Maderuelo, *Arte impreso*, Ediciones La Bahía, Heras, 2018, p.118-119.
- 15 Javier Maderuelo, *op. cit.*, p. 90.
- 16 Lawrence Weiner, "Statement of Intent", publicat per l'editor Seth Siegelau, en 1969, en Andrew Roth, Phillip E. Aarons i Claire Lehmann, *Artist who make books*, Phaidon, Londres / Nova York, 2017, p. 291.
- 17 Anna Maria Guasch, *op. cit.*, p. 238.
- 18 Vegeu el capítol dedicat a Valcárcel Medina on l'autor escriu sobre el seu propi treball: José Antonio Sarmiento, *Escrituras en Libertad. Poesía experimental Española e Hispanoamericana del siglo XX*, Instituto Cervantes/ Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/ Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Madrid, 2009, p. 417.
- 19 Guillermo Deisler, *Poesía Visiva en el mundo*, Xile, 1972.
- 20 En 1967 es publicà a Nova York una de les més remarcables antologies de la poesia concreta: *An anthology of concrete poetry*, coordinada pel nord-americà Emmett Williams, component de Fluxus.
- 21 Bartolomé Ferrando, *De la poesía al arte de acción*, L.U.P.I., Sestao, 2014, p. 60.
- 22 Bartolomé Ferrando es referix a la poesia d'acció com una "pràctica en el temps i en l'espai infectada de poesia, de la qual el cos de l'artista en forma part, no obstant mantenir-se un tant allunyada de la poesia visual". Bartolomé Ferrando, *Ibid.*, p. 64.
- 23 La poesia-procés deriva del neoconcretisme, sorgeix al Brasil en 1967 i es tracta, en paraules de Vlademir Dias Pino, d'una "poesia per a ser vista, sense paraules". Aquest autor "desemantitzà la poesia fixant l'atenció en les possibilitats expressives de les formes que tenen les paraules, les lletres, els signes de puntuació que són utilitzats no amb el seu significat, sinó com element gràfic que, sotmès a formulacions geomètriques, com gir, homotècia, repetició, alineació, variació, etc., privilegia el concepte d'espai i la visualitat sobre els aspectes verbals i discursius, conferint sentit ple al terme poesia visual". Giorgio Maffei i Javier Maderuelo, ¿Qué es un libro de artista?, Ediciones La Bahía, Heras, 2015, p. 54.
- 24 El grup Zaj apareix a Espanya en paral·lel al moviment Fluxus. En la seua presentació en 1964 contava amb Juan Hidalgo, Walter Marchetti i Ramón Barce com integrants, als quals posteriorment s'unirien Tomás Marco, José Luis Castillejo i Esther Ferrer. El grup, ja reduït des de la dècada dels anys setanta, es dissol en 1996.
- 25 Fernando Millán, amb altres poetes afins a Campal, crearen en 1970 el grup N.O. inicials que neguen la poesia discursiva i que estan obertes a altres interpretacions en castellà (la poesia
- 8 Klaus Bussmann, en *Bernd & Hilla Becher. Naves industriales*, Schirmer/Mosel GmbH, Múnich, 1994, p. 5-7.
- 9 Bernd & Hilla Becher, *Anonyme Skulturen: Eine Typologie Technischer Bauten*, Düsseldorf, Art-press Verlag, 1969.
- 10 Anna Maria Guasch, *op. cit.*, p. 58.
- 11 Véase el catálogo de la exposición de Annette Messenger, *Les Messagers*, Centre Georges Pompidou, París, 2007.
- 12 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé, aparece por primera vez en la revista *Cosmopolis* en París en mayo de 1897, y se publica posteriormente por la editorial Gallimard en 1914. El poema dispone los versos sobre la página atendiendo a aspectos formales y visuales: la longitud de los versos, los tipos de letra empleados, la disposición espacial de las palabras y la valoración de los espacios en blanco.
- 13 F. T. Marinetti publicó *Les mots en liberté futuristes* en Edizione Futuriste di Poesia, en Milán, en 1919.
- 14 Javier Maderuelo, *Arte impreso*, Ediciones La Bahía, Heras, 2018, p.118-119.
- 15 Javier Maderuelo, *op. cit.*, p. 90.
- 16 Lawrence Weiner, "Statement of Intent", publicado por el editor Seth Siegelau, en 1969, en Andrew Roth, Phillip E. Aarons y Claire Lehmann, *Artist who make books*, Phaidon, Londres / Nueva York, 2017, p. 291.
- 17 Anna Maria Guasch, *op. cit.*, p. 238.
- 18 Véase el capítulo dedicado a Valcárcel Medina en el que el autor escribe sobre su propio trabajo: José Antonio Sarmiento, *Escrituras en Libertad. Poesía experimental Española e Hispanoamericana del siglo XX*, Instituto Cervantes/ Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/ Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Madrid, 2009, p. 417.
- 19 Guillermo Deisler, *Poesía Visiva en el mundo*, Chile, 1972.
- 20 En 1967 se publicó en Nueva York una de las más remarcables antologías de la poesía concreta: *An anthology of concrete poetry*, coordinada por el norteamericano Emmett Williams, componente de Fluxus.
- 21 Bartolomé Ferrando, *De la poesía al arte de acción*, L.U.P.I., Sestao, 2014, p. 60.
- 22 Bartolomé Ferrando se refiere a la poesía de acción como una "práctica espacio temporal infectada de poesía, de la que el cuerpo del artista forma parte, aunque se mantiene algo alejada de la poesía visual". Bartolomé Ferrando, *Ibid.*, p. 64.
- 23 La poesía-proceso se deriva del neoconcretismo, surge en Brasil en 1967 y se trata, en palabras de Vlademir Dias Pino, de una "poesia para ser vista, sin palabras". Este autor "desemantizó la poesía fijando la atención en las posibilidades expresivas de las formas que tienen las palabras, las letras, los signos de puntuación que son utilizados no con su significado, sino como elemento gráfico que, sometido a formulaciones geométricas, como giro, homotecia, repetición, alineación, variación, etc., privilegia la espacialidad y la visualidad sobre los aspectos verbales y discursivos, dando pleno sentido al termino poesia visual". Giorgio Maffei y Javier Maderuelo, ¿Qué es un libro de artista?, Ediciones La Bahía, Heras, 2015, p. 54.
- 24 El grupo Zaj surge en España en paralelo al movimiento Fluxus. En su presentación en 1964 contaba con Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce como integrantes, a los que posteriormente se unieron Tomas Marco, José Luis Castillejo y Esther Ferrer. El grupo, ya reducido desde la década de los años setenta, se disuelve en 1996.
- 25 Fernando Millán, junto a otros poetas afines a Campal, crearon en 1970 el grupo N.O.

- Nunca Olida, Nueva Ola, Nueva Orientación, Nuevo Orden, No Obsequiosa...). En eixe període Millán publica *Este protervo* zas. Posteriorment els poetas N.O. abandonen el concretisme a canvi d'una poesia experimental més relacionada amb allò que es feia fora d'Espanya.
- 26 Text imprès en la contraportada del número 7 de *Texto Poético*, València, 1982. Edició de 1.000 exemplars.
- 27 Giorgio Maffei i Javier Maderuelo, *op. cit.*, p. 56-57.
- 28 José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p. 211.
- 29 E. A. Vigo va patir les conseqüències dramàtiques de la dictadura militar. Als pocs mesos del colp d'Estat militar, un dels seus fills fou segrestat en sa casa la matinada del 30 de juliol de 1976. Va ser un dels 30.000 desapareguts en aqueixa època a l'Argentina.
- 30 Entrevista a E. A. Vigo per Osvaldo Aguirre. Publicada en VOX 6, Argentina.
- iniciales que niegan la poesia discursiva y que están abiertas a otras interpretaciones (la poesía Nunca Olida, Nueva Ola, Nueva Orientación, Nuevo Orden, No Obsequiosa...). En ese periodo Millán publica *Este protervo* zas. Posteriormente los poetas N.O. abandonan el concretismo a cambio de una poesia experimental más relacionada con lo que se estaba haciendo fuera de España.
- 26 Texto impreso en la contraportada del número 7 de *Texto Poético*, Valencia, 1982. Edición de 1.000 ejemplares.
- 27 Giorgio Maffei y Javier Maderuelo, *op. cit.*, p. 56-57.
- 28 José Antonio Sarmiento, *op. cit.*, p. 211.
- 29 E. A. Vigo sufrió las consecuencias dramáticas de la dictadura militar. A los pocos meses del golpe de Estado militar, uno de sus hijos fue secuestrado en su propia casa la madrugada del 30 de julio de 1976. Siendo uno de los 30.000 desaparecidos en esa época en Argentina.
- 30 Entrevista a E. A. Vigo por Osvaldo Aguirre. Publicada en VOX 6, Argentina.

BIBLIOGRAFIA

- Antonio Alcaraz, *El libro espacio de creación*, Generalitat Valenciana / Editorial UPV, València, 2008.
- Bernhard & Hilla Becher, *Typologien industrieller Bauten 1963-1975*, XIV Biennial Internacional de São Paulo, 1977.
- Klaus Bussmann, Bernd & Hilla Becher, *Naves industriales*, Schirmer/Mosel GmbH, Munic, 1994.
- Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, Tumbona Ediciones, Mèxic, 2016.
- Claudio Cerritelli, *Bruno Munari. Artista totale*, Corraini, Màntua, 2017.
- Mela Dávila i Maite Muñoz, *Legible-visible. Entre el fotograma y la página*, Tenov/Arts Santa Mònica, Barcelona, 2018.
- Horacio Fernández, *Fotos y libros. España 1905-1977*, MNCARS, AC/E y RM, 2014.
- Bartolomé Ferrando, *De la Poesía Visual al Arte de Acción*, L.U.P.I., Sestao, 2014.
- Silvia Freiles, Cornelia Lauf, Marc Goethals i Clive Phillpot, *Twentysix Gasoline Stations e altre libri d'artista. Una Collezione*, Museo Regionale di Messina, Carte d'Arte Magazine, Messina, 2009.
- Anna Maria Guasch, *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Madrid, 2011.
- José Lebrero, *Andy Warhol. El arte mecánico*, La Fábrica, Madrid, 2017.
- Fernando Llanos, *Felipe Ehrenberg. Manchuria. Visión periférica*, Editorial Diamantina SA, Mèxic, 2007.
- Javier Maderuelo, *Arte Impreso*, Ediciones La Bahía, Heras, 2018.
- Giorgio Maffei i Javier Maderuelo, *¿Qué es un libro de artista?*, Ediciones La Bahía, Heras, 2015.
- Giorgio Maffei i Maura Picciau, *Il libro come opera d'Arte. (The book as a work of Art)*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 2006.
- Bruno Munari, *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- Moritz Neumüller, *Fenómeno Fotolibro*, CCCB/Foto Colectania/RM, Barcelona, 2017.
- Blanca R. Pastor, Antonio Alcaraz et al., *Sobre libros. Reflexiones en torno al libro de artista*, Sendemá Editorial, València, 2009.
- David Pérez, *Dicho y hecho. Textos de artista y teoría del arte*, Artium, Vitòria, 2012.
- María Prada, *El libro en abismo. Relaciones y transferencias entre imagen y dispositivo en el libro de artista*, Dardo, Galicia, 2018.
- Sabine Röder, *Sand in der Vaseline. Künstlerbücher II. 1980-2002*, Verlag der Buchhandlung Walthe König, Colònia, 2002.
- Andrew Roth, Philip E. Aarons i Claire Lehmann, *Artist who make books*, Phaidon, Londres / Nova York, 2017.
- José Antonio Sarmiento, *Escrituras en Libertad. Poesía experimental Española e Hispanoamericana del siglo XX*, Instituto Cervantes, Madrid, 2009.
- Guy Schraenen, *Un coup de livres (Una tirada de libros). Libros de artista y otras publicaciones del Archive for Small Press & Communication*, Fundación Juan March, Madrid, 2010.
- Harriett Watts i Stefan Soltek, *Tériade Éditeur Paris. Der Künstler als offenes Buch. (The artist as an open book)*, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, 2002.
- Deborah Wye i Wendy Weitman, *Eye on Europe: prints, books & multiples. 1960 to now*, The Museum of Modern Art, Nova York, 2006.

La Col·lecció de Llibres d'Artista de la UPV

VAL

Les biblioteques de la Universitat Politècnica de València conserven en les seues col·leccions patrimonials diversos centenars de llibres amb característiques especials: fons antic, jocs de taula històrics,

mapes històrics o la Col·lecció de Llibres d'Artista.

És difícil definir amb absoluta precisió què és un llibre d'artista; fins i tot entre persones immerses i especialitzades en aquest fascinant món, és difícil definir-ne les característiques. Sens dubte, és un gènere únic, infinit en termes de resolucions formals i materials, que parteix d'una idea original dissenyada per un artista en la qual el llibre es concep com un objecte artístic, com una obra d'art en si mateixa.

Com a bibliotecaris, hem treballat durant anys entre llibres en el seu format convencional (un conjunt de fulls encuadernats que formen un volum per a llegir) i ara, en una societat amb mitjans tecnològics en contínua evolució, estem immersos en el món del llibre electrònic (objecte digital amb diferents continguts que integren el concepte tradicional de llibre amb característiques de l'entorn electrònic). Entre tots dos formats, el llibre d'artista sorgeix com un gènere híbrid en què el valor documental o formatiu de l'obra original o la mera representació de text i/o imatges està subordinat al tractament físic, subjectiu i poètic que intervé en l'objecte, la imatge i la paraula per a convertir-la en una obra d'art. Com a obra creada per un artista, la naturalesa, l'aparença i el propòsit d'un llibre d'artista poden ser fonamentalment diferents del que hom pot trobar als prestatges de la biblioteca. Edició, coneixement, imatge, objecte, tinta, paper, tipografia, encuadernació i intervenció artística són algunes de les característiques que envolten i donen sentit al concepte de llibre d'artista.

La Col·lecció de Llibres d'Artista dipositada a la Biblioteca de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València està reconeguda com una de les col·leccions públiques més grans i inte-

La Colección de Libros de Artista de la UPV

CAS

Las bibliotecas de la Universidad Politécnica de Valencia conservan en sus colecciones patrimoniales varios cientos de libros con características especiales: fondo antiguo, juegos de mesa históricos, mapas históricos o la

Colección de Libros de Artista.

Es difícil definir con absoluta precisión qué es un libro de artista, incluso entre personas inmersas y especializadas en este fascinante mundo, es difícil definir sus características. Sin duda, es un género único, infinito en términos de resoluciones formales y materiales, que parte de una idea original diseñada por un artista en la que el libro se concibe como un objeto artístico, como una obra de arte en sí misma.

Como bibliotecarios, hemos trabajado durante años entre libros en su formato convencional (un conjunto de hojas encuadernadas que forman un volumen para leer) y ahora, en una sociedad con medios tecnológicos en continua evolución, estamos inmersos en el mundo del libro electrónico (objeto digital con diferentes contenidos que integran el concepto tradicional de libro con características del entorno electrónico). Entre ambos formatos, el libro de artista surge como un género híbrido en el cual el valor documental o formativo de la obra original o la mera representación de texto y/o imágenes está subordinado al tratamiento físico, subjetivo y poético que interviene en el objeto, la imagen y la palabra para convertirla en una obra de arte. Como obra creada por un artista, la naturaleza, la apariencia y el propósito de un libro de artista pueden ser fundamentalmente diferentes de lo que uno puede encontrar en los estantes de la biblioteca. Edición, conocimiento, imagen, objeto, tinta, papel, tipografía, encuadernación e intervención artística son algunas de las características que rodean y dan sentido al concepto de libro de artista.

La Colección de Libros de Artista depositada en la Biblioteca de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València està reconeguda com una de les col·leccions públiques més grans e

ressants del país i té un valor i un contingut que la fan única. Consta d'aproximadament de 1.300 exemplars d'artistes tant d'Espanya com d'altres països i constitueix un fons molt valuós i original, difícil de trobar en el camp de les universitats o biblioteques públiques.

Algunes excepcions en l'àmbit espanyol són les col·leccions de la Universitat Complutense de Madrid (Arte en Libro: Libros de Artista Complutenses), o el CRAI de la Biblioteca de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, amb 292 exemplars. La nostra col·lecció és, potser, més comparable a la d'entitats museístiques com, per exemple, el Centro de Documentación i la Biblioteca del Museu Reina Sofía de Madrid, que comprèn més de 2.400 documents, ARTIUM, Centre-Museu Basc d'Art Contemporani de Vitòria o el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Respon a aquesta consideració del llibre com a forma d'expressió artística que trenca els límits del llibre clàssic i es projecta cap a un horitzó de possibilitats il·limitades, en un entorn creatiu interdisciplinari en què l'artista concep i realitza l'obra. En el context espanyol, i més específicament en l'entorn universitari, la nostra col·lecció comença a tenir un merescut reconeixement i estem incorporant obres singulars a la col·lecció permanent d'art contemporani de la Universitat.

interesantes del país y tiene un valor y contenido que la hacen única. Consta de aproximadamente 1.300 ejemplares de artistas tanto de España como de otros países y constituye un fondo muy valioso y original, difícil de encontrar en el campo de las universidades o bibliotecas públicas.

Algunas excepciones en el ámbito español son las colecciones de la Universidad Complutense de Madrid (Arte en Libro: Libros de Artista Complutenses), o el CRAI de la Biblioteca de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, con 292 ejemplares. Nuestra colección es, quizás, más comparable a la de entidades museísticas como, por ejemplo, el Centro de Documentación y la Biblioteca del Museo Reina Sofía de Madrid, que comprende más de 2.400 documentos, ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria o el Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Responde a esta consideración del libro como forma de expresión artística que rompe los límites del libro clásico y se proyecta hacia un horizonte de posibilidades ilimitadas, en un entorno creativo interdisciplinario en el que el artista concibe y realiza la obra. En el contexto español, y más específicamente en el entorno universitario, nuestra colección comienza a tener un merecido reconocimiento y estamos incorporando obras singulares a la colección permanente de arte contemporáneo de la Universidad.



Origen

Una selecció de la Col·lecció de Llibres i Publicacions d'Artista forma part del Fons d'Art de la Universitat Politècnica de València i es troba a la Biblioteca de la Facultat de Belles Arts. Des del Servei de Biblioteca i Documentació Científica, especialment la Biblioteca de Belles Arts i en col·laboració amb el Departament de Dibuix, es custodia i gestiona la col·lecció, la selecció d'adquisicions, la catalogació, la difusió a través d'exposicions, el manteniment d'una web específica i la conservació.

La col·lecció comença a formar-se al voltant dels anys vuitanta a causa del gran interès que mostra una part del personal docent de la Facultat, que considera el llibre com un espai de creació artística dins de l'ampli espectre de disciplines de l'art contemporani. Des de l'any acadèmic 1994-1995 comencen a impartir-se cursos monogràfics sobre publicació, gràfica original, tipografia i altres disciplines que serveixen de base i suport per a la producció de llibres d'artista. Paral·lelament i en anys successius, es desenvolupen projectes de recerca sobre el llibre d'art que revaloren tecnologies antigues ara en desús en el camp gràfic i editorial.

Durant la conformació de la col·lecció, aquesta ha passat per molts llocs i condicions diferents. Es va iniciar amb el seu emplaçament a les prestatgeries i armaris del Departament de Dibuix, a l'edifici de l'antiga Facultat. Durant la demolició d'aquest, entre els anys 2006-2008 i 2010 aproximadament, els fons es van guardar en caixes.

El Departament de Dibuix va ser el fundador i el dipositarí d'aquests fons fins a l'any 2010. Aqueix any es va signar un acord entre l'aleshores directora del Departament, Blanca Rosa Pastor, el degà de la Facultat, Elías Pérez, i Lourdes Palop, en aquell temps directora del Servei de Biblioteca i Documentació Científica. Aquest acord recollia que al nou edifici de la Biblioteca de Belles Arts s'instal·laria un espai reservat per a la consulta de la col·lecció, la qual dependria tècnicament de la Biblioteca.

Amb la inauguració del nou edifici, la col·lecció es va traslladar al dipòsit de la Biblioteca de la Facultat de Belles Arts, organitzada en prestatgeries de fusta i en un moble de plànols, molt útil per a arxivar obra gràfica. A la primavera de 2019 els fons es van ressituar en armaris metàl·lics del tipus Compactus i l'espai del dipòsit es va adaptar per a mantenir la col·lecció en millors condicions de temperatura i humitat.

En el pla de l'ensenyament, en els anys següents es va incorporar una capacitació específica sobre el llibre d'artista en els programes, que van més enllà de les assignatures de grau i màster, fins a la realització del treball de fi de grau o màster (TFG i TFM), el Diploma d'Estudis Avançats (DEA) i tesis doctorals diverses.

Origen

Una selección de la Colección de Libros de Artista forma parte del Fondo de Arte de la Universitat Politècnica de València y se encuentra en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes. Desde el Servicio de Biblioteca y Documentación Científica, especialmente la Biblioteca de Bellas Artes y en colaboración con el Departamento de Dibujo, se custodia y gestiona la colección, la selección de adquisiciones, la catalogación, la difusión a través de exposiciones, el mantenimiento de una web específica y su conservación.

La colección comenzó a formarse alrededor de los años ochenta del siglo XX debido al gran interés que, desde una parte del personal docente de la Facultad, se muestra al considerar el libro como un espacio de creación artística dentro del amplio espectro de disciplinas del arte contemporáneo. Desde el año académico 1994-1995, comenzaron a impartirse cursos monográficos sobre publicación, gráfica original, tipografía y otras disciplinas que sirven de base y apoyo para la producción de libros de artista. Paralelamente y en años sucesivos, se desarrollan proyectos de investigación sobre el libro de arte que ponen en valor tecnologías antiguas ahora en desuso en el campo gráfico y editorial.

Durante la conformación de la colección, ésta ha pasado por muchos lugares y condiciones diferentes. Comenzó su ubicación en las estanterías y armarios del Departamento de Dibujo, en el edificio de la antigua Facultad. Durante la demolición del mismo, entre los años 2006/2008 y 2010 aproximadamente, los fondos se guardaron en cajas.

El Departamento de Dibujo fue el fundador y depositario de estos fondos hasta el año 2010. Ese año se firmó un acuerdo entre la entonces directora del Departamento, Blanca Rosa Pastor, el decano de la Facultad, Elías Pérez, y Lourdes Palop, a la sazón directora del Servicio de Biblioteca y Documentación Científica. Dicho acuerdo contemplaba que en el nuevo edificio de la Biblioteca de Bellas Artes se instalaría un espacio reservado para la consulta de la colección, la cual dependería técnicamente de Biblioteca.

Con la inauguración del nuevo edificio la colección se trasladó al depósito de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, organizada en estanterías de madera y en un mueble planero, muy útil para archivar obra gráfica. A principios de 2019 los fondos se reubicaron en armaris metàl·lics tipo Compactus y el espacio del depósito se adaptó para mantener la colección en mejores condiciones de temperatura y humedad.

A nivel de enseñanza, en los años siguientes se incorporó una capacitación específica sobre el libro de artista en los programas, que van más allá de las asignaturas de grado o máster, hasta la realización del trabajo final de grado o máster (TFG y TFM), Diploma de Estudios Avanzados (DEA) y tesis doctorales diversas.

Adquisicions

Com he assenyalat al principi, una part de la col·lecció naix de fons recopilats pel Departament de Dibuix, resultat de treballs vinculats a diferents matèries i produïts tant pels estudiants com pel personal docent. La determinació immediata de crear una col·lecció rellevant va portar a l'inici simultani de les compres d'obres d'autors interessants. Per tant, juntament amb les donacions, hi ha una política activa d'adquisició permanent a través de compres que generen una col·lecció d'alt valor artístic, atès que un dels objectius és convertir-la en un punt de referència per a la recerca i la difusió d'aquest tipus de treballs.

Actualment es prioritza l'adquisició d'obres d'artistes contemporanis rellevants, principalment dels anys seixanta i setanta del segle XX i d'artistes actius actuals que utilitzen el llibre per a desenvolupar les seues propostes artístiques.

Principalment, hi ha dues rutes d'adquisició. L'un és a través de sol·licituds emeses per la mateixa Biblioteca de Belles Arts, ja siga per selecció pròpia o per desiderates, amb càrrec als pressuposts de monografies en paper administrades per l'Àrea de Biblioteca i Documentació Científica. L'altra ruta prové del pressupost administrat pel Fons d'Art de la Universitat i la selecció correspon principalment a la direcció del Departament de Dibuix, actualment a càrrec del professor Antonio Alcaraz. També l'assistència a fires d'art especialitzades com Masquelibros, a Madrid, o ArtsLibris, Fira Internacional del Llibre d'Artista i Edició Contemporània de Barcelona, són fonts per a l'adquisició d'obres per a la col·lecció.

Procés tècnic

Un catalogador de la Secció de Procés Tècnic de la Biblioteca s'ha especialitzat en aquest tipus de materials. Se segueixen les pautes genèriques de biblioteconomia internacional en termes de catalogació, d'acord amb les regles de catalogació en espanyol (RRCC), del format MARC 21 (Machine Readable Cataloguing) i de la norma ISBD (Descripció Bibliogràfica Estàndard Internacional), així com els encapçalaments de matèria. De moment no s'ha previst canviar el flux de treball de catalogació actual a les RDA (sigles en anglès de Resource Description and Access), el nou codi de catalogació que presenta un canvi conceptual en les normes i que en 2010 va substituir les AACR2 (Anglo-American Cataloguing Rules).

Els fons es poden consultar a través del catàleg general en línia de la Universitat, el Polibuscador.¹ En la catalogació estàndard es procura anotar el màxim d'informació especial

Adquisiciones

Como señalé al principio, parte de la colección nace de fondos recopilados por el Departamento de Dibujo, resultado de trabajos vinculados a diferentes materias y producidos tanto por los estudiantes como por el personal docente. La determinación inmediata de crear una colección relevante llevó al inicio simultáneo de las compras de obras de autores interesantes. Por lo tanto, junto con las donaciones, existe una política activa de adquisición permanente a través de compras que generan una colección de alto valor artístico, dado que uno de los objetivos es convertirla en un punto de referencia para la investigación y la difusión de este tipo de trabajos.

Actualmente se prioriza la adquisición de obras de artistas contemporáneos relevantes, principalmente de los años sesenta y setenta del siglo XX y de artistas activos actuales que utilizan el libro para desarrollar sus propuestas artísticas.

Principalmente, hay dos rutas de adquisición. Una es a través de solicitudes emitidas por la propia Biblioteca de Bellas Artes, ya sea por selección propia o por desideratas, con cargo a los presupuestos de monografías en papel administradas por el área de Biblioteca y Documentación Científica. La otra ruta proviene del presupuesto administrado por el Fondo de Arte de la Universidad y su selección corresponde principalmente a la dirección del Departamento de Dibujo, actualmente a cargo del profesor Antonio Alcaraz. También la asistencia a ferias de arte especializadas como Masquelibros, en Madrid, o ArtsLibris, Fira Internacional del Libro de Artista i Edició Contemporània de Barcelona, son fuentes para la adquisición de obras para la colección.

Proceso técnico

Desde la sección de Proceso Técnico de la Biblioteca un catalogador se ha especializado en este tipo de materiales. Se siguen las pautas genéricas de biblioteconomía internacional en términos de catalogación, de acuerdo con las pautas de las reglas de catalogación en español (RRCC), del formato MARC 21 (Machine Readable Cataloguing) y de la norma ISBD (Descripción Bibliográfica Estándar Internacional) así como los encabezamientos de materia. De momento no se ha previsto cambiar el flujo de trabajo de catalogación actual a las RDA (siglas en inglés de Resource Description and Access), el nuevo código de catalogación que presenta un cambio conceptual en las normas y que sustituyó en 2010 a las AACR2 (Anglo-American Cataloguing Rules).

Los fondos se pueden consultar a través del catálogo general en línea de la Universidad, el Polibuscador.¹ En la catalogación estándar se

relativa al llibre en el camp 500 del format MARC, corresponent a la nota general. A més, en la base de dades interna associada amb el lloc web² s'han adaptat altres camps específics, vista la singularitat especial dels treballs. S'hi inclouen una sèrie de dades tècniques de gran importància quan es consulten exemplars assimilables a les obres d'art. No sols consisteix en els camps bàsics de la descripció bibliogràfica (títol, autors, ubicació, editorial, any, edició, descripció física, dipòsit legal, ISBN, idioma, notes), sinó que també es presta especial atenció a aquells altres camps que permeten determinar el contingut: característiques tècniques i mètodes d'impressió utilitzats (xilografia, litografia, òfset, gravat, aiguafort, serigrafia, tipus mòbils, fotocòpia, risografia, etc.), la seua estructura (tipus d'enquadernació, descripció de les portades i imatge gràfica del llibre, etc.), els materials utilitzats (tipus de paper, cartó, tela, etc.), el seu origen (compra o donació), si estan signats (signatura de l'autor o autors i numeració) o la itinerància per diverses exposicions també es registren en la base de dades.

Els llibres d'artista presenten desafiaments particulars per als catalogadors de biblioteques, que irremediablement han d'ampliar el seu camp de visió respecte a aquest material. Un d'aquests reptes comença amb la difícil tasca d'identificar-los com a tals. En el cas d'aquells que consten de suficient informació bibliogràfica i es mostren en un format similar a un llibre tradicional, no presenten més problemes. Ara bé, en la majoria dels casos els catalogadors han de descriure un exemplar que pot mancar d'una pàgina de títol, tenir característiques físiques inusuals o presentar diversos creadors, pot ser que no s'obliga, o que no se'n puga llegir el contingut, o que es descomponga en dotzenes d'objectes perquè puga ser descobert en el catàleg en línia de la biblioteca.

En termes de classificació, com les obres d'art, els llibres d'artista sovint desafien una classificació fàcil. Si bé és cert que tots els llibres consten d'un camp de classificació basat en una versió reduïda de la CDU (Classificació Decimal Universal), les Biblioteques de la UPV utilitzen una codificació temàtica pròpia, que en el cas que ens concerneix comprèn totes les exemplars sota el títol Llibres d'Artista, encapçalat amb la signatura topogràfica 6-66.

A més de la col·lecció específica de Llibres d'Artista, hi ha un altre conjunt temàtic, amb el codi 6-65, en què trobem monografies, catàlegs d'exposicions o llibres teòrics que tracten de llibres d'artistes i que són molt útils per a estudiar i investigar en profunditat sobre el tema. Entre aquests estudis teòrics cal esmentar alguns dels especialistes més destacats en aquest camp, com Ulises Carrión, Antonio Alcaraz, Cristoph Keller, Blanca Rosa Pastor, Riva Castleman, Stephen Bury, Nancy Perloff, Martha Hellion o Giorgio Maffei.

procura anotar el màxim de informació especial relativa al llibre en el camp 500 del formato MARC, correspondiente a la nota general. Además, en la base de datos interna asociada con el sitio web,² se han adaptado otros campos específicos dada la singularidad especial de los trabajos. Se incluyen una serie de datos técnicos de gran importancia cuando se consultan ejemplares asimilables a las obras de arte. No solo consiste en los campos básicos de la descripción bibliográfica (título, autores, ubicación, editorial, año, edición, descripción física, depósito legal, ISBN, idioma, notas), sino que también se presta especial atención a aquellos otros campos que permiten determinar el contenido: características técnicas y métodos de impresión utilizados (xilografía, litografía, offset, grabado, aguafuerte, serigrafía, tipos móviles, fotocopia, risografía, etc.), su estructura (tipo de encuadernación, descripción de las portadas e imagen gráfica del libro), los materiales utilizados (tipo de papel, cartón, tela y otros muchos), su origen (compra o donación), si están firmados (firma del autor o autores y numeración) o la itinerancia por diversas exposiciones también se registran en la base de datos.

Los libros de artista presentan desafíos particulares para los catalogadores de bibliotecas, que irremediablemente han de ampliar su campo de visión respecto a este material. Uno de esos retos comienza con la difícil tarea de identificarlos como tales. En el caso de aquellos que constan de suficiente información bibliográfica y se muestran en un formato similar a un libro tradicional no presentan mayores problemas. Sin embargo, en la mayoría de los casos, los catalogadores deben describir un ejemplar que puede carecer de una página de título, tener características físicas inusuales o tener varios creadores, puede que no se abra, o que no lea su contenido, o que se descomponga en docenas de objetos para que pueda ser descubierto en el catálogo en línea de la biblioteca.

En términos de clasificación, como las obras de arte, los libros de artista a menudo desafían una clasificación fàcil. Si bien es cierto que todos los libros constan de un campo de clasificación basado en una versión reducida de la CDU (Clasificación Decimal Universal), las Bibliotecas de la UPV utilizan una codificación temática propia, que en el caso que nos concierne comprende todas las ejemplares bajo el título Libros de artista, encabezado con la signatura topográfica 6-66.

Además de la colección específica de Libros de artista, hay otro conjunto temático, con el código 6-65, en el que encontramos monografías, catálogos de exposiciones o libros teóricos que tratan sobre libros de artistas y que son muy útiles para estudiar e investigar en profundidad sobre el tema. Entre esos estudios teóricos cabe mencionar a algunos de los especialistas más destacados en esa área como Ulises Carrión, Antonio Alcaraz, Cristoph Keller, Blanca Rosa Pastor, Riva Castleman, Stephen Bury, Nancy Perloff, Martha Hellion o Giorgio Maffei.

Cerca i consulta

La recuperació dels llibres d'artista en el Polibuscador es pot fer introduint el terme *llibres d'artista* en el camp *matèria*. Es recomana agregar el filtre de biblioteca seleccionant en *ubicació* la Biblioteca de Belles Arts. També a través de la pàgina web específica de la col·lecció, els fons es poden consultar amb l'afegit, en molts casos, de possibilitat de visualitzar imatges o vídeos de les obres.

Les condicions de consulta física es realitzen d'acord amb els criteris següents: a causa del seu especial valor artístic i històric, només poden ser consultats pel personal docent de la Facultat de Belles Arts i per personal d'investigació acreditat per la Facultat, el Departament de Dibuix o la Biblioteca de Belles Arts. El dipòsit de llibres o les sales d'estudi de la Biblioteca de Belles Arts són els espais de consulta específics autoritzats. Llevat de motivades excepcions, només un màxim de tres persones pot consultar simultàniament els mateixos exemplars. En cap cas no poden ser prestats a domicili. Els professors poden sol·licitar el préstec d'alguns llibres exclusivament per a activitats d'ensenyament. Els llibres no es poden traure de l'espai de biblioteca, excepte en situacions excepcionals (restauració, exposicions, treballs tècnics) i amb l'aprovació dels responsables del fons. La gestió dels llibres ha de fer-se amb les mesures de protecció oportunes per a evitar-ne la deterioració.

Difusió de la col·lecció

Des del mateix moment que es va crear, un dels principals objectius de la col·lecció ha sigut convertir-se en referent per a proporcionar, principalment als investigadors, accés a aquests recursos clau. Les principals vies per a donar a conèixer i difondre el seu contingut han sigut els tallers i els cursos, les exposicions, les conferències, les publicacions, la participació en fires i el lloc web.

Entre els tallers i cursos es troba el realitzat per Alejandro Rodríguez León sota el títol *El libro xilográfico, objeto de arte*,³ del qual es va realitzar una publicació en 1996, *El libro alternativo como creación plástica mediante procedimientos calcográficos*, basat en la tesi de Daniel Manzano i coordinada per l'artista i professora Dolores Pascual, o *El libro de artista como espacio independiente*, de Ral Veroni. Però també altres impartits per professors, professionals d'arts gràfiques o artistes en els últims trenta anys.

Quant a les exposicions, les obres han format part de mostres tant nacionals com internacionals. Les còpies cedides temporalment

Búsqueda y consulta

La recuperación de los libros de artista en el Polibuscador se puede hacer introduciendo el término *libros de artista* en el campo *materia*. Se recomienda agregar el filtro de *biblioteca* seleccionando en *ubicación* la Biblioteca de Bellas Artes. También a través de la página web específica de la colección, los fondos se pueden consultar con el añadido, en muchos casos, de poder visualizar imágenes o vídeos de las obras.

Las condiciones de consulta física se realizan de acuerdo con los siguientes criterios: debido a su especial valor artístico e histórico, solo pueden ser consultados por el personal docente de la Facultad de Bellas Artes y por personal de investigación acreditado por la Facultad, el Departamento de Dibujo o la Biblioteca de Bellas Artes. El depósito de libros o las salas de estudio de la Biblioteca de Bellas Artes son los espacios de consulta específicos autorizados. Salvo motivadas excepciones, sólo un máximo de tres personas puede consultar simultáneamente los mismos ejemplares. En ningún caso pueden ser prestados a domicilio. Los profesores pueden solicitar el préstamo de algunos libros exclusivamente para actividades de enseñanza. Los libros no se pueden sacar del espacio de biblioteca, excepto en situaciones excepcionales (restauración, exposiciones, trabajos técnicos) y con la aprobación de los responsables del fondo. La gestión de los libros debe hacerse con las medidas de protección oportunas para evitar su deterioro.

Difusión de la colección

Desde el mismo momento de su creación, uno de los principales objetivos de la colección ha sido convertirse en referente para proporcionar, principalmente a los investigadores, acceso a estos recursos clave. Las principales vías para dar a conocer y difundir su contenido han sido los talleres y cursos, las exposiciones, las conferencias, las publicaciones, la participación en ferias y el sitio web.

Entre los talleres y cursos están el realizado por Alejandro Rodríguez León bajo el título *El libro xilográfico, objeto de arte*,³ del que se realizó una publicación en 1996, *El libro alternativo como creación plástica mediante procedimientos calcográficos*, basado en la tesis de Daniel Manzano y coordinada por la artista y profesora Dolores Pascual, o *El libro de artista como espacio independiente*, de Ral Veroni. Pero también otros impartidos por profesores, profesionales de artes gráficas o artistas en los últimos treinta años.

En cuanto a las exposiciones, las obras han formado parte de muestras tanto nacionales como internacionales. Las copias cedidas temporalmen-

están claramente identificadas y se revisan las condiciones físicas en las que se encuentran, para controlar los daños durante su estancia fuera de la Biblioteca. La salida a las exposiciones de las obras de arte más caras o delicadas puede ser limitada, exigiendo cuando se prestan, que viajen en las mejores condiciones y que sean expuestas con medidas de protección adecuadas. A continuación presentamos una breve lista de las que consideramos más importantes:

- *Páginas singulares: el libro de artista*,⁴ Sala Josep Renau, València (amb catàleg).
- *Libros alternativos: los otros libros = Llibres alternatius: els altres llibres*,⁵ Sala Josep Renau, 2000 (amb catàleg).
- *Del objeto libro al libro objeto*,⁶ Galeria Kessler-Battaglia, València, National Taiwan University of Arts de Taipei, i Chiesa di Santa Eulalia dei Catalani, Instituto Cervantes de Palerm.
- *El llibre, espai de creació* (amb catàleg), Biblioteca Valenciana, València.⁷
- *Empaper-art*,⁸ Galeria Octubre, Universitat Jaume I, 2014.
- *Libros de artista*, CRAI, Gandia, 2014.
- *M (Mestizaje): del libro impreso al libro de artista*, 2015 (Llibre d'artistes)
- *Volvió Sancho a casa de Don Quijote. Redibujar a Cervantes*, Fundació Bancaixa, Sagunt, 2016.
- *Salt de pàgina*,⁹ Sala d'Exposicions de la UPV, 2016.
- *Fotolibros en la colección Libros de Artista de la UPV*, València, 2017.
- *Entre mitos: libros de artista*, Biblioteca Històrica, Universitat Complutense de Madrid, 2017 i Biblioteca UPV, València, 2018.
- *La llum impresa: fotollibres*, Espai en Vitrina, València, 2018.
- *Libros intervenidos*, UPV, València, 2019.

Quant a les conferències, la majoria han sigut impartides pel professor Antonio Alcaraz, actual director del Departament de Dibuix, comissari de moltes de les exposicions esmentades i curador de la col·lecció:

- "El llibre d'artista en la col·lecció de la Universitat Politècnica de València" (Llotja Sant Andreu, Barcelona, 2012)
- "Libros de artista" (CRAI Gandia, 2014)
- "El libro de artista" (màster de la Universidad de Jaén, 2017)

També hi ha hagut moltes publicacions que mostren part de la col·lecció, ja siga en catàlegs que acompanyen algunes de les exposicions ressenyades, ja siga en format de llibre o a través d'articles en diverses publicacions especialitza-

te están claramente identificadas y se revisan las condiciones físicas en las que se encuentran, para controlar los daños durante su estancia fuera de la Biblioteca. La salida a las exposiciones de las obras de arte más caras o delicadas puede ser limitada, exigiendo cuando se prestan, que viajen en las mejores condiciones y que sean expuestas con medidas de protección adecuadas. A continuación presentamos una breve lista de las que consideramos más importantes:

- *Páginas singulares: el libro de artista*,⁴ Sala Josep Renau, Valencia (con catálogo).
- *Libros alternativos, los otros libros = Llibres alternatius, els altres llibres*,⁵ Sala Josep Renau, 2000 (con catálogo).
- *Del objeto libro al libro objeto*,⁶ Galeria Kessler-Battaglia, Valencia, National Taiwan University of Arts de Taipei, y Chiesa di Santa Eulalia dei Catalani, Instituto Cervantes de Palermo.
- *El llibre, espai de creació*, (con catálogo), Biblioteca Valenciana, Valencia.⁷
- *Empaper-art*,⁸ Galería Octubre, Universitat Jaume I, 2014.
- *Libros de artista*, CRAI, Gandia, 2014.
- *M (Mestizaje): Del libro impreso al libro de artista*, 2015 (Libro de artistas).
- *Volvió Sancho a casa de Don Quijote. Redibujar a Cervantes*, Fundación Bancaja, Sagunto, 2016.
- *Salt de pàgina*,⁹ Sala d'Exposicions de la UPV, 2016.
- *Fotolibros en la colección de Libros de Artista de la UPV*, Valencia, 2017.
- *Entre mitos: libros de artista*, Biblioteca Histórica, Universidad Complutense de Madrid 2017 y Biblioteca UPV, Valencia, 2018.
- *La llum impresa: fotollibres*, Espai en Vitrina, Valencia, 2018.
- *Libros intervenidos*, UPV, Valencia, 2019.

En cuanto a las conferencias, la mayoría han sido impartidas por el profesor Antonio Alcaraz, actual director del Departamento de Dibujo, comisario de muchas de las exposiciones mencionadas y curador de la colección:

- "El llibre d'artista en la col·lecció de la Universitat Politècnica de València" (Llotja Sant Andreu, Barcelona, 2012)
- "Libros de artista" (CRAI Gandia, 2014)
- "El libro de artista" (Máster Universidad de Jaén, 2017)

También ha habido muchas publicaciones que muestran parte de la colección, ya sea en catálogos que acompañan algunas de las exposiciones reseñadas, ya sea en formato de libro o a través de artículos en diversas publicaciones especiali-

des de diferents països, tals com ara *Sin pies ni cabeza: 10 años entre libros* (Marché du Livre de Mariemont, Bèlgica),¹⁰ *Sobre libros: reflexiones en torno al libro de artista*,¹¹ *Libro-arte/abierto*.¹²

O publicacions col·lectives realitzades amb participació dels estudiants, com ara: *Abecedario*,¹³ *15,5 metros en línea*,¹⁴ o *76 días del siglo XX*.¹⁵

Quant a la difusió per Internet, entre els tècnics informàtics del Departament de Dibuix i l'assessorament del personal de la Biblioteca, es va crear en Wordpress la pàgina web esmentada adés amb una base de dades consultable en línia per a posar la col·lecció l'abast del públic. Algunes d'aquestes obres úniques s'han digitalitzat i publicat en la xarxa i un dels propòsits actuals és dedicar més temps i recursos al projecte de digitalització, millorar l'accés i desenvolupar una estratègia de difusió que tinga un impacte entre tots els seus usuaris potencials. El web consta del menú següent: informació, notícies, catàleg, autors, exposicions i contacte.

A més, actualment està estudiant-se la possibilitat de signar acords internacionals per a projectes conjunts entre institucions universitàries europees que també tenen col·leccions importants de llibres d'artista.

zadas de diferentes países, tales como: *Sin pies ni cabeza: 10 años entre libros* (Marché du Livre de Mariemont, Bélgica),¹⁰ *Sobre libros. Reflexiones en torno al libro de artista*,¹¹ *Libro-arte/abierto*.¹²

O publicaciones colectivas realizadas con participación de los estudiantes como: *Abecedario*,¹³ *15,5 metros en línea*,¹⁴ o *76 días del siglo XX*.¹⁵

En cuanto a la difusión por Internet, entre los técnicos informáticos del Departamento de Dibujo y el asesoramiento del personal de la Biblioteca, se creó en Wordpress la página web mencionada antes con una base de datos consultable en línea para poner la colección el alcance del público. Algunas de estas obras únicas se han digitalizado y publicado en la red y uno de los propósitos actuales es dedicar más tiempo y recursos al proyecto de digitalización, mejorar el acceso y desarrollar una estrategia de difusión que tenga un impacto entre todos sus usuarios potenciales. La web consta del siguiente menú: información, noticias, catálogo, autores, exposiciones y contacto.

Además, actualmente se está estudiando la posibilidad de firmar acuerdos internacionales para proyectos conjuntos entre instituciones universitarias europeas que también tienen colecciones importantes de libros de artista.

Fons bibliogràfics

Podem dir que el llibre com a objecte d'art és un producte del segle XX. La col·lecció conté algunes revistes i obres experimentals de l'avantguarda del principi del segle XX (constructivisme, futurisme, dadaisme o surrealisme), un període precursor i d'especial influència per a l'evolució del llibre d'artista, quan tant escriptors com artistes van usar el suport lliure com a mitjà d'experimentació amb el qual es poden generar creacions que interrelacionen diferents llenguatges visuals.

A mesura que es consolida l'interès, la creació i l'adquisició d'obres per part de la Universitat, s'intenta establir com a límit cronològic general els artistes i els llibres eixits a partir de les prodigioses dècades dels anys seixanta i setenta. És aleshores quan augmenta la tendència a crear aquest tipus d'obres, com, per exemple, els artistes conceptuals o els relacionats amb el moviment Fluxus, que van contribuir a consolidar el concepte de llibre d'artista. En aqueix moment utilitzen els mitjans de comunicació per a crear edicions accessibles i assequibles per al públic en general. L'any 1963 és quan Edward Ruscha fa la primera edició de *Twenty-six Gasoline Stations*, data i treball que es consideren iniciadors d'aquella etapa especial d'arrancada del llibre d'artista contemporani.

Quant a l'autoria, la col·lecció disposa d'obres tant d'estudiants com de professors de la Facultat, atesa la funció formativa i creativa del centre. També hi ha treballs d'artistes locals, però

Fondos bibliográficos

Podemos decir que el libro como objeto de arte es un producto del siglo XX. La colección contiene algunas revistas y obras experimentales de la vanguardia de principios del siglo XX (Constructivismo, Futurismo, Dadaísmo o Surrealismo), un periodo precursor y de especial influencia para la evolución del libro de artista, cuando tanto escritores como artistas usaron el soporte libro como medio de experimentación con el que se pueden generar creaciones que interrelacionan diferentes lenguajes visuales.

A medida que se consolida el interés, la creación y la adquisición de obras por parte de la Universidad, se intenta establecer como límite cronológico general a los artistas y libros hechos a partir de las prodigiosas décadas de los años sesenta y setenta. Es entonces cuando aumenta la tendencia por crear este tipo de obras, como por ejemplo los artistas conceptuales o los relacionados con el movimiento Fluxus, que contribuyeron a consolidar el concepto de libro de artista. En ese momento utilizan los medios de comunicación para crear ediciones accesibles y asequibles para el público en general. El año 1963 es cuando Edward Ruscha hace la primera edición de *Twenty-six Gasoline Stations*, fecha y trabajo que se consideran iniciadores de esa etapa especial de despegue del libro de artista contemporáneo.

En cuanto a la autoría, la colección cuenta con obras tanto de estudiantes como de profesores de la Facultad, dada la función formativa y creativa

cada vegada més s'imposa la tendència a crear una selecció d'obres exclusives d'artistes nacionals i internacionals de reconegut prestigi.

Entre els artistes internacionals més importants es troben alguns tresors de les neoavantguardes europees i americanes, obres conceptuals o publicacions Fluxus. Destaquem, per exemple, les obres d'Ed Ruscha, Dieter Roth, Bruno Munari, Andy Warhol, Christian Boltanski, Lawrence Weiner, Hans-Peter Feldmann, Sylvie Bussières, Sol Lewitt, Matt Mullican, Peter Piller, Jonathan Monk, Edgar Arceneaux o Edgardo Antonio Vigo.

Entre els artistes espanyols cal assenyalar Joan Brossa, Antoni Muntadas, Isidoro Valcárcel Medina, Francesc Torres, Joan Fontcuberta, Francesc Ruiz, Dora García o Perejaume.

Tipologies

El món editorial de l'art contemporani i els productes d'art gràfic han experimentat una diversificació important i variada que fa innombrables per a l'artista les possibilitats i opcions per a elaborar la seua obra. La col·lecció cobreix una àmplia gamma de llibres i publicacions d'artistes. La complexitat dels formats, les tècniques i les propostes fa que alguns llibres puguin incloure's fàcilment en diverses seccions alhora sense cap contradicció. Podem parlar del llibre d'artista com a publicació especial, revistes experimentals, llibres il·lustrats, llibres intervinguts, fotollibres, poesia visual o qualsevol treball realitzat per artistes en format de llibre o similar.

També es poden atendre diferents classificacions segons el nombre de còpies (treball individual o en sèrie), el contingut, les tècniques o els materials utilitzats. En alguns casos és difícil atribuir un treball a una tipologia específica, atès que en aquesta àrea la hibridació de tècniques i formats pot convertir-se en un segell distintiu. Per aquest motiu, la classificació tipològica que presentem és indicativa i respon a un modest intent de sistematització que facilite la consulta dels fons. Això no significa que sempre puguem variar-la, mesclant o redefinint les diferents tipologies. En qualsevol cas, partim sempre de la premissa següent: que l'artista l'ha concebuda com a tal.

1. Llibres intervinguts / llibre objecte

Constitueix una de les seccions més nombroses. Són obres realitzades a partir de material prèviament publicat en format llibre. L'artista el manipula de diferents maneres (ratllar, pintar, perforar, tacar, adherir, reescriure, amagar, trencar, dibuixar, etc.) i el transforma en una obra d'art única seguint múltiples criteris conceptuals o formals. També se'ls sol denominar llibres reciclats, que, després de tot, es llegeixen amb una visió diferent (no

del centre. Tambien hay trabajos de artistas locales, pero cada vez se impone la tendencia a crear una selección de obras exclusivas de artistas nacionales e internacionales de reconocido prestigio.

Entre los artistas internacionales más importantes se encuentran algunos tesoros de las neoavanguardias europeas y americanas, obras conceptuales o publicaciones Fluxus. Destacamos, por ejemplo, las obras de Ed Ruscha, Dieter Roth, Bruno Munari, Andy Warhol, Christian Boltanski, Lawrence Weiner, Hans-Peter Feldmann, Sylvie Bussières, Sol Lewitt, Matt Mullican, Peter Piller, Jonathan Monk, Edgar Arceneaux o Edgardo Antonio Vigo.

Entre los artistas españoles cabe señalar a Joan Brossa, Antoni Muntadas, Isidoro Valcárcel Medina, Francesc Torres, Joan Fontcuberta, Francesc Ruiz, Dora García o Perejaume.

Tipologías

El mundo editorial del arte contemporáneo y los productos de arte gráfico han experimentado una diversificación importante y variada que hace innumerables para el artista las posibilidades y opciones para elaborar su obra. La colección cubre una amplia gama de libros y publicaciones de artistas. La complejidad de los formatos, las técnicas y las propuestas hace que algunos libros puedan incluirse fácilmente en varias secciones simultáneamente sin ninguna contradicción. Podemos hablar del libro de artista como publicación especial, revistas experimentales, libros ilustrados, libros intervenidos, fotolibros, poesía visual o cualquier trabajo realizado por artistas en formato de libro o similar.

También se puede atender a diferentes clasificaciones en función del número de copias (trabajo individual o en serie), su contenido, técnicas o materiales utilizados. En algunos casos, es difícil atribuir un trabajo a una tipología específica dado que en esta área la hibridación de técnicas y formatos puede convertirse en un sello distintivo. Por este motivo, la clasificación tipológica que presentamos es indicativa y responde a un modesto intento de sistematización que facilite la consulta de los fondos. Esto no significa que siempre podamos variar-la, mezclando o redefiniendo las diferentes tipologías. En cualquier caso, partimos siempre de la siguiente premisa: que el artista lo ha concebido como tal.

1. Libros intervenidos / Libro objeto

Constituye una de las secciones más numerosas. Son obras realizadas a partir de material previamente publicado en formato libro. El artista lo manipula de diferentes maneras (tachar, pintar, perforar, manchar, pegar, reescribir, esconder, romper, dibujar, etc.) y lo transforma en una obra de arte única siguiendo múltiples criterios conceptuales o formales. También se les suele denominar libros reciclados, que, después de todo, se leen con una

necessàriament vinculada a la lectura literal), generen nous significats i gaudeixen d'una vida renovada i un ús diferent.

2. Llibres com a instal·lació

Es tracta de generar instal·lacions en diferents espais a partir de llibres. També podem qualificar-los com a llibres objecte, en què l'estructura tridimensional és la més important.

3. Llibres d'artista en edició industrial

Les seues fonts es troben en l'avantguarda i en els anys seixanta, i molts dels autors ja han sigut ressenyats anteriorment.

4. Fanzins i còmics

Des del camp dels còmics ens interessen aquells que exploren nous models narratius. Comencem també a considerar l'adquisició de fanzins vinculats a la producció artística. Hi ha publicacions no professionals de diversos formats, vida efímera i gran especialització, algunes de les quals, verdaderes joies de l'edició.

5. Disseny editorial i tipografia

Incloem en la col·lecció llibres amb un alt component gràfic que admet fotografia, disseny i tipografia. Llibres en què els dissenys de lletres, el tipus mòbil i la composició de les paraules són l'element principal. Els artistes treballen de mil maneres diferents utilitzant-hi procediments tant antics com moderns i una àmplia gamma de dispositius mòbils o digitals.

6. Poesia visual

Propostes experimentals que combinen la imatge i la lírica i donen origen a diverses formes de poètica: poesia visual, objectual, fonètica, sonora, d'acció, etc.

7. Revistes experimentals i publicacions independents

Són revistes artístiques, en la majoria col·laboratives, tant actuals com històriques, en les quals el llenguatge visual preval i generalment tenen objectes tridimensionals, que actuen com a contenidor per a les obres.

8. Fotollibres

Un fotollibre és un conjunt d'imatges fotogràfiques disposades en forma de llibre l'autor del qual és un fotògraf en què el missatge fonamental de l'obra es transmet per les fotografies que conté. En l'edició també es tenen en compte el text (si en té), el disseny i la composició.

9. Llibre il·lustrat

El llibre o àlbum il·lustrat integra text i il·lustració, amb una forta preponderància gràfica que requereix no sols una lectura textual sinó també una lectura visual.

visión diferente (no necesariamente vinculada a la lectura literal), generan nuevos significados y disfrutan de una vida renovada y un uso diferente.

2. Libros como instalación

Se trata de generar instalaciones en diferentes espacios a partir de libros. También podemos calificarlos como libros objeto, en los que su estructura tridimensional es la más importante.

3. Libros de artista en edición industrial

Sus fuentes se encuentran en la vanguardia y en los años sesenta y muchos de los autores ya han sido reseñados anteriormente.

4. Fanzines y cómics

Desde el campo de los cómics nos interesan aquellos que exploran nuevos modelos narrativos. Comenzamos también a considerar la adquisición de fanzines vinculados a la producción artística. Existen publicaciones no profesionales de diversos formatos, vida efímera y gran especialización, algunas de ellas, verdaderas joyas de la edición.

5. Diseño editorial y tipografía

Incluimos en la colección libros con un alto componente gráfico que admite fotografía, diseño y tipografía. Libros en los que los diseños de letras, tipos móviles y la composición de las palabras son el elemento principal. Los artistas trabajan de mil maneras diferentes utilizando procedimientos tanto antiguos como modernos y una amplia gama de dispositivos móviles o digitales.

6. Poesía visual

Propuestas experimentales que combinan la imagen y la lírica dando origen a diversas formas de poética: poesía visual, objetual, fonética, sonora, de acción, etc.

7. Revistas experimentales y publicaciones independientes

Son revistas artísticas en su mayoría colaborativas, tanto actuales como históricas, en las que el lenguaje visual prevalece y generalmente tienen objetos tridimensionales, que actúan como contenidor para las obras.

8. Fotolibros

Un fotolibro es un conjunto de imágenes fotográficas dispuestas en forma de libro cuyo autor es un fotógrafo en el que el mensaje fundamental de la obra se transmite por las fotografías que contiene. En su edición, también se tienen en cuenta el texto (si lo tiene), el diseño y la composición.

9. Libro ilustrado

El libro o álbum ilustrado integra texto e ilustración, con una fuerte preponderancia gráfica que requiere no solo una lectura textual sino también una lectura visual.

10. Obra gràfica original

L'obra gràfica original comprèn múltiples i molt diverses tècniques per a obtenir una sèrie limitada de còpies numerades amb les quals l'artista participa en l'edició de l'obra.

Per acabar, cal recordar que els llibres d'artista són referents en els nous llenguatges de l'art contemporani. Existeixen en les interseccions del gravat, la fotografia, la poesia, la narrativa experimental, les arts visuals, el disseny gràfic i la publicació. A més del lloc que ocupen en les col·leccions de museus i col·leccionistes, també n'augmenta la presència en les col·leccions de biblioteques, principalment patrimonials, universitàries i especialitzades en el món de l'art. Són obres que se situen en la frontera entre el món de l'art i el món literari i, per tant, presenten nous desafiaments quan se'n valora la inclusió i el tractament tècnic en les col·leccions de biblioteques.

10. Obra gráfica original

La obra gráfica original comprende múltiples y muy diversas técnicas para obtener una serie limitada de copias numeradas en las que el artista participa en la edición de la obra.

Para terminar, cabe recordar que los libros de artista son referentes en los nuevos lenguajes del arte contemporáneo. Existen en las intersecciones del grabado, la fotografía, la poesía, la narrativa experimental, las artes visuales, el diseño gráfico y la publicación. Además del lugar que ocupan en las colecciones de museos y coleccionistas, también aumenta su presencia en las colecciones de bibliotecas, principalmente patrimoniales, universitarias y especializadas en el mundo del arte. Son obras que se ubican en la frontera entre el mundo del arte y el mundo literario y, por lo tanto, presentan nuevos desafíos cuando se valora su inclusión y tratamiento técnico en las colecciones de bibliotecas.

NOTES

- 1 <https://polibuscador.upv.es/>
- 2 <http://librosdeartista.upv.es/>
- 3 *El libro xilográfico, objeto de arte*, Universitat Politècnica de València, València, 1996.
- 4 *Páginas singulares: el libro de artista*, Universitat Politècnica de València, València, 1999.
- 5 *Libros alternativos, los otros libros = Llibres alternatius, els altres llibres*, Universitat Politècnica de València, València, 2000.
- 6 *2008: libro de artista*, National Taiwan University of Arts: Universitat Politècnica de València, 2008.
- 7 Antonio Alcaraz, Juan Manuel Bonet, *El libro, espai de creació*, Biblioteca Valenciana - Editorial UPV, València, 2008.
- 8 *Empaper-art*, Universitat Jaume I, Castelló, 2014.
- 9 *Salt de pàgina: llibres d'artista en la col·lecció de la UPV*, Universitat Politècnica de València, València, 2016.
- 10 *Sin pies ni cabeza: 10 años entre libros, colección de libros de artista*, Universitat Politècnica de València, València, 2005.
- 11 Blanca Rosa Pastor, *Sobre libros: reflexiones en torno al libro de artista*, Sendemà, València, 2009.
- 12 Hortensia Mínguez García, *Libro-arte/abierto*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2012.
- 13 *Abecedario: curso fotocomposición-fotolitografía*, Universitat Politècnica de València, València, 1995.
- 14 *15,5 metros en línea*, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts, València, 1997.
- 15 *76 días del siglo XX*, Universitat Politècnica de València, Departament de Dibuix, València, 1999.

NOTAS

- 1 <https://polibuscador.upv.es/>
- 2 <http://librosdeartista.upv.es/>
- 3 *El libro xilográfico, objeto de arte*, Universidad Politècnica de Valencia, València, 1996.
- 4 *Páginas singulares: el libro de artista*, Universidad Politècnica de Valencia, València, 1999.
- 5 *Libros alternativos, los otros libros = Llibres alternatius, els altres llibres*, Universidad Politècnica de Valencia; Valencia, 2000.
- 6 *2008: libro de artista*, National Taiwan University of Arts - Universitat Politècnica de València, 2008.
- 7 Antonio Alcaraz, Juan Manuel Bonet, *El libro, espai de creació*, Biblioteca Valenciana - Editorial UPV, Valencia, 2008.
- 8 *Empaper-art*, Universitat Jaume I, Castellón, 2014.
- 9 *Salt de pàgina: llibres d'artista en la col·lecció de la UPV*, Universitat Politècnica de Valencia, Valencia, 2016.
- 10 *Sin pies ni cabeza: 10 años entre libros, colección de libros de artista*, Universidad Politècnica de Valencia, 2005.
- 11 Blanca Rosa Pastor, *Sobre libros: reflexiones en torno al libro de artista*, Sendemà, Valencia, 2009.
- 12 Hortensia Mínguez García, *Libro-arte / abierto*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2012.
- 13 *Abecedario: curso fotocomposición-fotolitografía*, Universitat Politècnica de València, Valencia, 1995.
- 14 *15,5 metros en línea*, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts Valencia, 1997.
- 15 *76 días del siglo XX*, Universidad Politècnica de Valencia, Departamento de Dibujo, Valencia, 1999.

Punts de vista. Alguns usos de la fotografia com a recurs editorial

VAL

A la primavera de 2019, vaig rebre la petició de comentar davant els alumnes del màster de Tipografia de l'Escola Superior de Belles Arts d'Hamburg una tria de publicacions

que il·lustrara "diverses maneres de mostrar l'obra d'art en els llibres". La idea era explorar les possibilitats del llibre com a suport mitjançant el qual es presenta l'art, anant més enllà de la mera reproducció d'obres (amb la fotografia, el dibuix, etc.) per a emprar altres tàctiques no sols noves en el pla formal, sinó també productives quant als nivells de significat que poden aportar a la lectura.

Aquesta invitació, per una vegada, em permetia vorejar la qüestió de la definició del llibre d'artista, ja que, tal com se'm va indicar, la meua tria *podia* incloure llibres d'artista però no necessàriament havia d'estar composta *només* per aquests. Amb aquesta llibertat, vaig decidir recopilar per a la meua presentació publicacions d'artista, però també altres llibres que, en primera instància, no s'associen amb aquesta categoria. Així mateix, vaig optar per centrar-me en la qüestió de la representació atenent a dos criteris: en els llibres triats la fotografia seria el recurs gràfic principal i la perspectiva —el punt de vista— de l'autor i del lector funcionaria de manera poc convencional o particularment complexa.

En altres paraules: per respondre a aquesta invitació em vaig proposar reunir una sèrie d'exemples en què l'ús de la fotografia com a recurs gràfic traia el màxim partit del potencial del llibre com a suport per a la transmissió de continguts, en aquest cas, artístics. El conjunt de publicacions que es descriu a continuació és el resultat d'aquest exercici de tria.

Puntos de vista. Algunos usos de la fotografía como recurso editorial

CAS

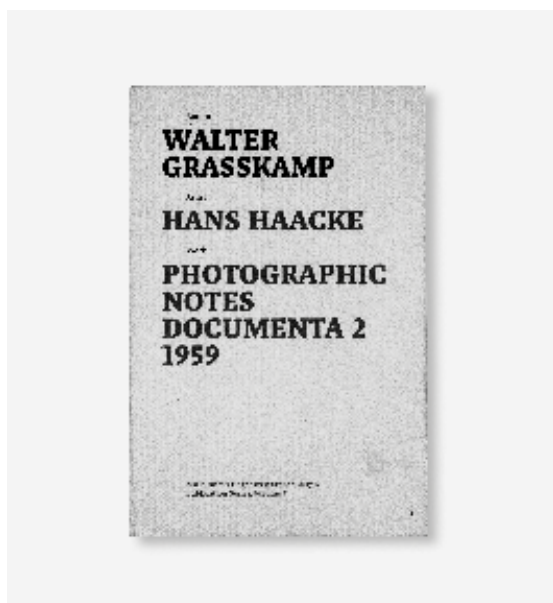
En la primavera de 2019, recibí la petición de comentar ante los alumnos del máster de Tipografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de Hamburgo una selección de

publicaciones que ilustrase "diversas formas de mostrar la obra de arte en los libros". La idea era explorar las posibilidades del libro como soporte mediante el cual presentar el arte, yendo más allá de la mera reproducción de obras (mediante la fotografía, el dibujo, etc.) para emplear otras tácticas no solo novedosas a nivel formal, sino también productivas en cuanto a los niveles de significado que pueden aportar a la lectura.

Esta invitación, por una vez, me permitía sortear la cuestión de la definición del libro de artista, puesto que, tal como se me indicó, mi selección *podía* incluir libros de artista pero no necesariamente debía estar compuesta *solo* por ellos. Con esta libertad, decidí recopilar para mi presentación publicaciones de artista pero también otros libros que, en primera instancia, no se asocian con esta categoría. Asimismo, opté por centrarme en la cuestión de la representación atendiendo a dos criterios: en los libros escogidos la fotografía sería el recurso gráfico principal, y la perspectiva —el punto de vista— del autor y del lector funcionaría de manera poco convencional o particularmente compleja.

En otras palabras: para responder a esta invitación me propuse reunir una serie de ejemplos en los que el uso de la fotografía como recurso gráfico saca el máximo partido del potencial del libro como soporte para la transmisión de contenidos, en este caso, artísticos. El conjunto de publicaciones que se describe a continuación es el resultado de este ejercicio de selección.

1. Hans Haacke. *Photographic Notes documenta 2 1959*. Deutscher Kunstverlag (DKV), Berlín, 2012. 93 p. / 13 × 20 cm / Ófset / Enquadernació rústica amb solapes / 36 fotografies en ByN de Hans Haacke / Assaig de Walther Grasskamp.



1. Hans Haacke. *Photographic Notes documenta 2 1959*. Deutscher Kunstverlag (DKV), Berlín, 2012. 93 pp / 13 × 20 cm / Offset / Encuadernación rústica con solapas / 36 fotografías en ByN de Hans Haacke / Ensayo de Walther Grasskamp.



La segona edició de documenta tingué lloc a Kassel (Alemanya) l'estiu de 1959. Aquell estiu Hans Haacke, que en aquells temps tenia 23 anys i estudiava Belles Arts a la Universitat de Kassel, va aconseguir feina com a vigilante de sala durant els tres mesos que va durar l'exposició.

En les seues hores de feina, Haacke es va dedicar a observar els visitants i va aprofitar per a prendre nombroses fotografies que documenten la seua actitud davant les obres d'art o la seua interacció amb elles. Aquelles fotografies, però, no es van publicar, sinó que van anar a parar

La segunda edición de la documenta tuvo lugar en Kassel (Alemania) en el verano de 1959. Aquel verano Hans Haacke, que por entonces tenía 23 años y estudiaba Bellas Artes en la Universidad de Kassel, consiguió trabajo como vigilante de sala durante los tres meses que duró la exposición.

En sus horas de trabajo, Haacke se dedicó a observar a los visitantes y aprovechó para tomar numerosas fotografías que documentan su actitud ante las obras de arte o su interacción con ellas. Aquellas fotografías, sin embargo, no se publicaron, sino que fueron a parar al archivo personal del

a l'arxiu personal de l'artista. Però, per alguna raó que ningú aconsegueix recordar, una de les fotografies va acabar formant part de l'arxiu de documenta, on anys més tard va ser trobada per l'historiador Walter Grasskamp.

La fotografia en qüestió mostra dos joves aprenents guarnits amb l'uniforme tradicional de la seua professió i asseguts davant una pintura de Kandinski, la presència de la qual ells més aviat semblen ignorar. Grasskamp, fascinat per l'escena que captura la imatge, ja que per a ell encarna, amb subtilitat però també amb aguda sensibilitat, el contrast entre l'Alemanya tradicional de la preguerra i l'Alemanya cosmopolita i moderna que documenta aspirava a encarnar, va decidir utilitzar aquella fotografia com a il·lustració en un dels seus llibres, indicant que es desconeixia qui n'era l'autor.

Però un exemplar d'aquell llibre de Grasskamp arribaria de seguida a les mans de Haacke, i aquest, en descobrir la imatge, va recuperar del seu arxiu la sèrie completa i la va traure a la llum. Com a resultat, una tria d'aquestes imatges va ser lliurada en dipòsit al Museu d'Art Contemporani de Siegen (Alemanya) i s'ha mostrat sovint en exposicions des de llavors, mentre que un altre grup de fotografies es va publicar el 2012 en forma de llibre, acompanyat d'un assaig del mateix Walter Grasskamp.

Photographic Notes documenta 2 1959 retrata des d'una perspectiva poc habitual les pintures i escultures que es van mostrar en el Fridericianum de Kassel durant la segona documenta. En aquestes fotografies les obres d'art són sempre presents, però no constitueixen l'objectiu principal del fotògraf. Allò que sembla interessar a Haacke és més aviat la relació que s'estableix entre les obres i els visitants, els quals, de fet, no sempre concentren la seua atenció en l'art. Hom diria que les fotografies de Haacke eviten mostrar, de forma intencionada, la condició auràtica de les obres mestres que retraten, encara que quasi sempre es tracta d'obres tan cèlebres que aquesta condició no arriba a desaparèixer del tot. És precisament aquest contrast entre la potència visual de les obres retratades i l'espontaneïtat de les escenes en què apareixen el que reforça l'originalitat d'aquesta sèrie de fotografies i les converteix en un document únic sobre l'exposició de 1959.

artista. Pero, por alguna razón que nadie consigue recordar, una de ellas acabó formando parte del Archivo de documenta, donde años más tarde fue hallada por el historiador Walter Grasskamp.

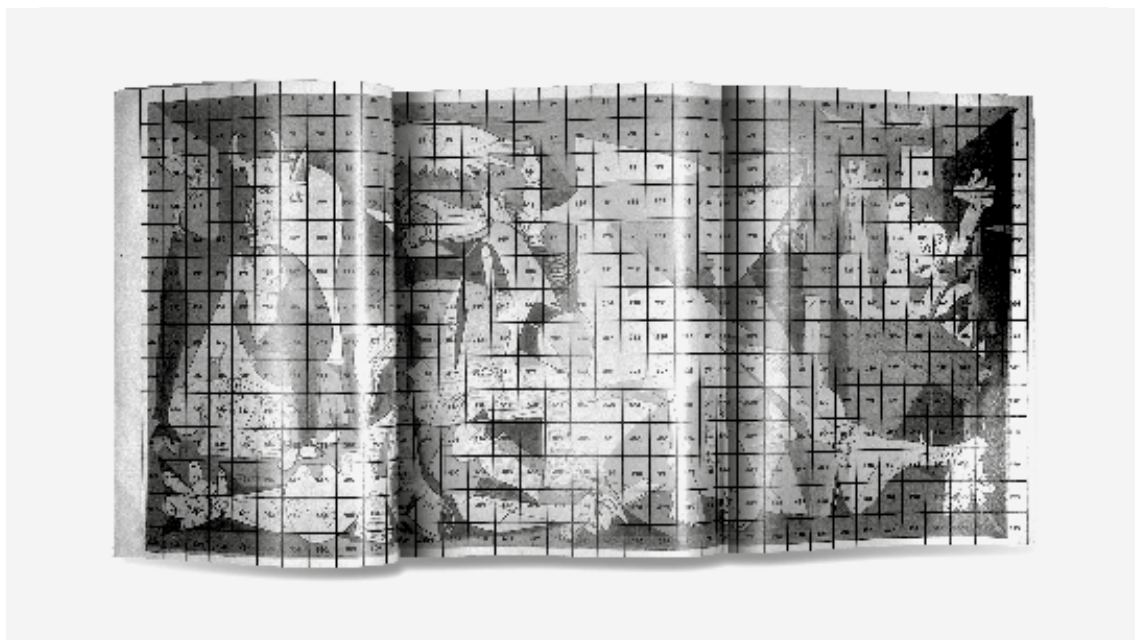
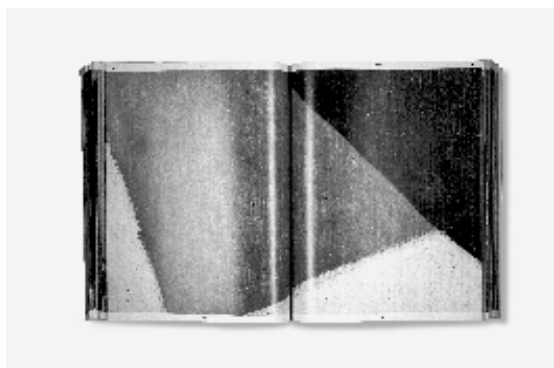
La fotografía en cuestión muestra a dos jóvenes aprendices ataviados con el uniforme tradicional de su profesión y sentados ante una pintura de Kandinski, cuya presencia ellos, más bien, parecen ignorar. Grasskamp, fascinado por la escena que captura la imagen, puesto que para él encarna, con sutileza pero también con aguda sensibilidad, el contraste entre la Alemania tradicional de la preguerra y la Alemania cosmopolita y moderna que la documenta aspiraba a encarnar, decidió utilizar aquella fotografía como ilustración en uno de sus libros, indicando que se desconocía quién era su autor.

Però un exemplar de aquell llibre de Grasskamp llegiria en seguida a mans de Haacke, y este, al descubrir la imagen, recuperó de su archivo la serie completa y la sacó a la luz. Como resultado, una selección de estas imágenes fue entregada en depósito al Museo de Arte Contemporáneo de Siegen (Alemania) y se ha mostrado con frecuencia en exposiciones desde entonces, en tanto que otro grupo de fotografías se publicó en 2012 en forma de libro, acompañado de un ensayo del propio Walter Grasskamp.

Photographic Notes documenta 2 1959 retrata desde una perspectiva poco habitual las pinturas y esculturas que se mostraron en el Fridericianum de Kassel durante la segunda documenta. En estas fotografías las obras de arte están siempre presentes, pero no constituyen el objetivo principal del fotógrafo. Lo que a Haacke parece interesarle, más bien, es la relación que se establece entre las obras y los visitantes, quienes, de hecho, no siempre concentran su atención en el arte. Se diría que las fotografías de Haacke evitan mostrar, de forma intencionada, la condición aurática de las obras maestras que retratan, aunque casi siempre se trata de obras tan célebres que esta condición no llega a desaparecer del todo. Es precisamente este contraste entre la potencia visual de las obras retratadas y la espontaneidad de las escenas en las que aparecen el que refuerza la originalidad de esta serie de fotografías y las convierte en un documento único sobre la exposición de 1959.

2. *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, n.º 39-40 (2 vol.): *Picasso 1 i 2*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1993. 552 i 136 p. / 22 × 27,5 cm / Ófset / Rústica encuadernada en tela / Concepte i disseny gràfic: Gonzalo Armero / Fotografia: Javier Campano / Tirada: 10.000 ex.

2. *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, n.º 39-40 (2 vol.): *Picasso 1 y 2*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1993. 552 y 136 pp / 22 × 27,5 cm / Offset / Rústica encuadernada en tela / Concepto y diseño gráfico: Gonzalo Armero / Fotografía: Javier Campano / Tirada: 10.000 ej.



El trasllat del *Guernica* al seu emplaçament definitiu al Museu Reina Sofia tingué lloc l'estiu de 1992. La resonància pública de l'esdeveniment, que posava fi a una llarga successió de tribulacions i viatges transcorreguda al llarg de quasi seixanta anys, des que Picasso va pintar el llenç el 1937, va impulsar els editors de *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética* —en aquell temps, Gonzalo Armero i Chiqui Abril— a dedicar-hi un número doble, que va aparèixer l'any següent.

Aquest número especial consta de dos volums. El segon és un llibre convencional amb un assaig de Josefina Alix sobre la història del *Guernica*, àmpliament il·lustrat. El primer, en canvi, constitueix una reproducció de la icònica pintura certament poc habitual: al llarg de 1.104 pàgines presenta, en paraules del dissenyador Gonzalo Armero, "un facsímil del quadre, fet a la mateixa mida, que es pot veure com un poema

El traslado del *Guernica* a su ubicación definitiva en el Museo Reina Sofía tuvo lugar en el verano de 1992. La resonancia pública del acontecimiento, que ponía fin a una larga sucesión de tribulaciones y viajes transcurrida a lo largo de casi sesenta años, desde que Picasso pintara el lienzo en 1937, impulsó a los editores de *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética* —a la sazón, Gonzalo Armero y Chiqui Abril— a dedicarle un número doble, que apareció al año siguiente.

Este número especial consta de dos volúmenes. El segundo de ellos es un libro convencional con un ensayo de Josefina Alix sobre la historia del *Guernica*, ampliamente ilustrado. El primero, en cambio, constituye una reproducción de la icónica pintura ciertamente poco habitual: a lo largo de 1.104 páginas presenta, en palabras del diseñador Gonzalo Armero, "un facsímil del cuadro, hecho al mismo tamaño, que se puede ver como un poema

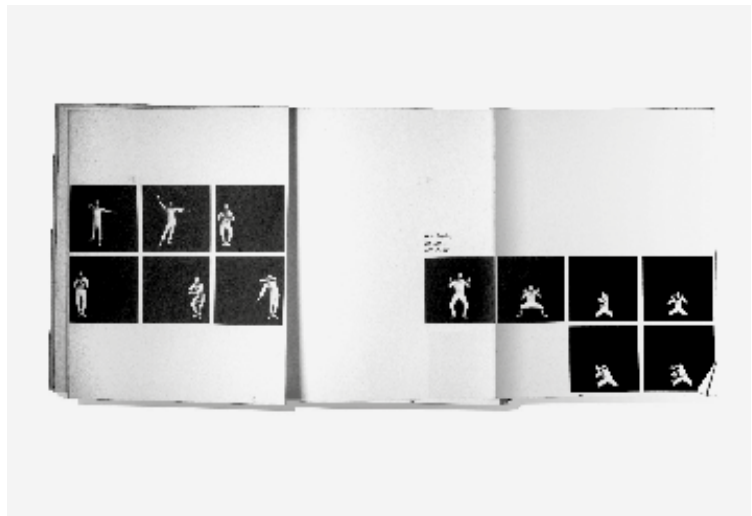
visual".¹ Per elaborar-lo, el *Guernica* va ser fotografiat detalladament en grans transparències, que es van unir per obtenir la imatge completa del quadre. A continuació, aquesta imatge resultant es va dividir en 532 seccions rectangulars, cadascuna de les quals es reproduïx a mida real en una doble pàgina del primer volum de la revista, de tal manera que, si un les desenquadernara i ordenara els fragments sobre una paret, obtindria una reproducció a color i escala 1:1 del llenç de Picasso. *Poesía* opta, doncs, per un mètode de reproducció que porta la literalitat a l'extrem, adoptant una postura editorial que, per dir-ho així, renuncia al comentari o la glossa, evita qualsevol tipus d'intervenció o tractament gràfic de la imatge i es limita a mostrar-la tal qual és (en sentit literal), a fi de ressaltar la potència de la pintura en si mateixa. Al mateix temps, la reducció del quadre a fragments quasi irrecognoscibles en els quals poden apreciar-se a simple vista pinzellades i traços que, a una altra escala, resultarien invisibles, produeix un efecte d'estranyament i desenfocament que permet apreciar el llenç des d'una perspectiva diferent de l'habitual. En paraules d'Armero, "Allò que està concebut com a mural es converteix en una mica més íntim. L'èpic es converteix en líric, en acostar-se als detalls mai vists tan de prop."²

visual".¹ Para su realización, el *Guernica* fue fotografiado en detalle en grandes transparencias, que se unieron para obtener la imagen completa del cuadro. A continuación, esta imagen resultante se dividió en 532 secciones rectangulares, cada una de las cuales se reproduce a tamaño real en una doble página del primer volumen de la revista, de tal modo que, si uno las encuadernase y ordenase los fragmentos sobre una pared, obtendría una reproducción a color y escala 1:1 del lienzo de Picasso. *Poesía* opta, pues, por un método de reproducción que lleva la literalidad al extremo, adoptando una postura editorial que, por así decir, renuncia al comentario o la glosa, evitando cualquier tipo de intervención o tratamiento gráfico de la imagen y limitándose a mostrarla tal cual es (en sentido literal), a fin de resaltar la potencia de la pintura en sí misma. Al mismo tiempo, la reducción del cuadro a fragmentos casi irreconocibles en los que pueden apreciarse a simple vista pinceladas y trazos que, a otra escala, resultarían invisibles, produce un efecto de extrañamiento y desenfoco que permite apreciar el lienzo desde una perspectiva distinta a la habitual. En palabras de Armero: "Lo que está concebido como mural se convierte en algo más íntimo. Lo épico se convierte en lírico, al acercarse a los detalles nunca vistos tan de cerca."²

3. *Marcel Marceau. Acht Pantomimen* [Marcel Marceau. Huit pantomimes]. Gerhardt Verlag, Berlín, 1967. 54 p. / 24 × 21 cm (tancat), 24 × 126 cm (desplegat) / Òfset / Encuadernació rústica amb llistó de plàstic en el llom / Entrevista a Marcel Marceau / Disseny gràfic de Helmut Lortz / Fotografies de Max Jacobi / Tirada: 5.000 ex.

3. *Marcel Marceau. Acht Pantomimen* [Marcel Marceau. Ocho pantomimas]. Gerhardt Verlag, Berlín, 1967. 54 p. / 24 × 21 cm (cerrado), 24 × 126 cm (desplegado) / Offset / Encuadernación rústica con listón de plástico en el lomo / Entrevista a Marcel Marceau / Diseño gráfico de Helmut Lortz / Fotografías de Max Jacobi / Tirada: 5.000 ej.





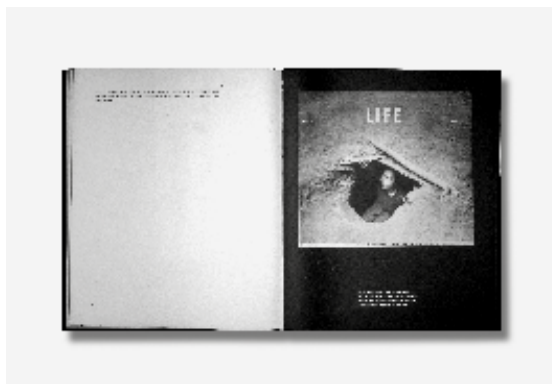
A la primera de 1965 el mim francès Marcel Marceau va emprendre una gira per Alemanya, durant la qual el fotògraf alemany Max Jacobi va viatjar amb ell per documentar els diferents números, o pantomimes, que presentava en el seu espectacle: "El joglar", "La gàbia", "El judici"... *Marcel Marceau. Acht Pantomimen* reuneix quaranta d'aquestes fotografies, organitzades en les llargues pàgines desplegables —de sis cossos cadascuna— de què consta aquest llibre.

Estant disposades sobre les pàgines en conjunts d'imatges quadrades d'identica mida, les fotografies de Jacobi evocuen successions de fotogrames que componen seqüències gràfiques de longitud variable, en funció de la durada de cadascun dels números de Marceau. La marcada temporalitat que implica aquesta manera de representar el moviment es veu reforçada, al seu torn, pel caràcter tridimensional que el llibre incorpora gràcies a la maquetació en acordeó, composta per pàgines que són, de fet, tan llargues que a penes si poden desplegar-se per complet en un escriptori de grandària normal. El llibre, per definició una seqüència de dobles pàgines que constitueixen espais bidimensionals, es converteix d'aquesta forma en una construcció complexa que recrea les pantomimes de Marceau d'una forma particularment literal, ja que captura no sols les seqüències de temps al llarg de les quals cadascuna es desenvolupa, sinó també les sensacions d'espai i moviment amb les quals l'actor interpreta el seu espectacle.

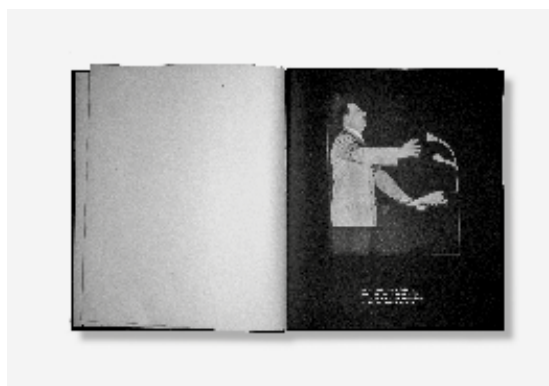
A principios de 1965 el mimo francés Marcel Marceau emprendió una gira por Alemania, durante la cual el fotógrafo alemán Max Jacobi viajó con él para documentar los distintos números, o pantomimas, que presentaba en su espectáculo: "El juglar", "La jaula", "El juicio"... *Marcel Marceau. Acht Pantomimen* reúne cuarenta de estas fotografías, organizadas en las largas páginas desplegables —de seis cuerpos cada una— de las que consta este libro.

Al estar dispuestas sobre las páginas en conjuntos de imágenes cuadradas de idéntico tamaño, las fotografías de Jacobi evocan sucesiones de fotogramas que componen secuencias gráficas de longitud variable, en función de la duración de cada uno de los números de Marceau. La marcada temporalidad que implica esta forma de representar el movimiento se ve reforzada, a su vez, por el carácter tridimensional que el libro incorpora merced a la maquetación en acordeón, compuesta por páginas que son, de hecho, tan largas que apenas si pueden desplegarse por completo en un escritorio de tamaño normal. El libro, por definición una secuencia de dobles páginas que constituyen espacios bidimensionales, se convierte de esta forma en una construcción compleja que recrea las pantomimas de Marceau de una forma particularmente literal, al capturar no solo las secuencias de tiempo a lo largo de las que cada una de ellas se desarrolla, sino también las sensaciones de espacio y movimiento con las que el actor juega su espectáculo.

4. Bertolt Brecht, *Kriegsfiibel* [Cartilla de lectura bèl·lica]. Eulenspiegel Verlag, Berlín, 1955. 200 p. / 25 × 30,5 cm / Òfset / Tapa dura enquadernada en tela / 69 imatges preses de la premsa.



4. Bertolt Brecht, *Kriegsfiibel* [Cartilla de lectura bélica]. Eulenspiegel Verlag, Berlín, 1955. 200 p. / 25 × 30,5 cm / Offset / Tapa dura encuadernada en tela / 69 imágenes tomadas de la prensa.



En *Kriegsfiibel*, de Bertolt Brecht, són les fotografies "oposades" les que cobren protagonisme. En aquest llibre, la combinació de fotografies retallades de la premsa internacional i comentaris en vers escrits per Brecht dóna lloc a una mena de "vinyetes", definides per l'autor mateix com a "fotoepigrames", que denoten un intens caràcter antibèl·lic i traspuen l'opinió pessimista i preocupada de Brecht sobre la situació política en el món occidental.

Per elaborar aquest llibre, Brecht va començar a reunir retalls de premsa durant el seu exili a Dinamarca, al voltant de 1939, va treballar en el contingut a manera de diari gràfic i, més tard, va redactar els versos per a cadascuna de les imatges triades. Aquestes imatges, preses sobretot de la premsa danesa i nord-americana, inclouen figures polítiques de primera línia, però també, sobretot, persones anònimes, civils que s'han vist involuntàriament convertits en víctimes de l'enfrontament bèl·lic. La Segona Guerra Mundial és, doncs, el rerefons històric d'aquest llibre; així i tot, lluny de situar-la en un moment històric ja passat, Brecht recorre a aquesta guerra com a context per a construir un al·legat ferventment pacifista de caràcter atemporal, que també inclou admonicions sobre perills futurs com, entre altres, el nou feixisme postbèl·lic alemany, una amenaça que, lamentablement, resulta ser de la més colpidora actualitat.

En *Kriegsfiibel*, de Bertolt Brecht, son las fotografías "encontradas" las que cobran protagonismo. En este libro, la combinación de fotografías recortadas de la prensa internacional y comentarios en verso escritos por Brecht da lugar a una suerte de "viñetas", definidas por propio autor como "fotoepigramas", que denotan un intenso carácter antibélico y dejan permear la opinión pesimista y preocupada de Brecht sobre la situación política en el mundo occidental.

Para realizar este libro, Brecht comenzó a reunir recortes de prensa durante su exilio en Dinamarca, en torno a 1939, trabajando en el contenido a modo de diario gráfico y más tarde redactando los versos para cada una de las imágenes escogidas. Dichas imágenes, tomadas sobre todo de la prensa danesa y norteamericana, incluyen a figuras políticas de primera línea, pero también, sobre todo, a personas anónimas, civiles que se han visto involuntariamente convertidos en víctimas del enfrentamiento bélico. La Segunda Guerra Mundial es, pues, el trasfondo histórico de este libro; sin embargo, lejos de situarla en un momento histórico ya pasado, Brecht recurre a esta guerra como contexto para construir un alegato fervientemente pacifista de carácter atemporal, que también incluye admoniciones sobre peligros futuros como, entre otros, el nuevo fascismo posbélico alemán, una amenaza que, lamentablemente, está resultando ser de rabiosa actualidad.

El 1949, la primera maqueta de *Kriegsfibel* (lleugerament més curta que la que seria la versió final) està llesta per a publicar-se, però ni Bertolt Brecht ni Ruth Berlau —actriu i fotògrafa danesa que aleshores era la parella del dramaturg, i que sembla haver exercit un paper rellevant en la creació d'aquest llibre— aconseguen trobar un editor disposat a publicar-lo. La raó: el temor a represàlies pel marcat contingut polític de la col·lecció de "fotoepigrames". No seria fins al 1955, un any abans de la mort del seu autor, quan el llibre veuria per fi la llum, primer en alemany i més tard, en una versió anglesa que, estranyament, conserva el contingut, però el disposa en una maquetació diferent, amb la qual cosa la potència gràfica de l'obra original es perd per complet.

Kriegsfibel és, en efecte, una obra en què la combinació d'imatges oposades i versos escrits *ad hoc* es conjura per transmetre un missatge polític —en aquest cas, clarament antibèl·lic— amb un accentuat to propagandístic. La taca de tinta negra que envolta les imatges en l'edició original reforça el caràcter ombrívol del missatge, al mateix temps que li aporta contundència. La voluntat propagandística d'aquesta obra queda clara des del títol, evocador de les *Lesefibeln*, 'cartilles de lectura' pensades per a l'ensenyament de la lectura. En *Kriegsfibel* es tracta, però, d'aprendre a "llegir" no sols els esdeveniments polítics, sinó també el llenguatge gràfic dels mitjans de comunicació impresos, una font d'informació amb una creixent rellevància que Brecht sembla subratllar amb ironia si es té en compte que els texts que reunien les primeres *Fibeln* estaven presos de la Bíblia. La premsa, sembla suggerir Brecht, s'estaria conformant com la nova Bíblia de la societat contemporània, un "text" el contingut polític del qual cal aprendre a desxifrar... idealment, en clau antibèl·lica i pacifista.

En 1949, la primera maqueta de *Kriegsfibel* (ligerament més curta que la que seria su versió final) està lista para su publicación, pero ni Bertolt Brecht ni Ruth Berlau —actriz y fotógrafa danesa que entonces era la pareja del dramaturgo, y que parece haber desempeñado un papel relevante en la creación de este libro— consiguen encontrar un editor dispuesto a publicarlo. La razón: el temor a represalias por el marcado contenido político de la colección de "fotoepigramas". No sería hasta 1955, un año antes de la muerte de su autor, cuando el libro vería por fin la luz, primero en alemán y más tarde en una versión inglesa que, extrañamente, conserva el contenido pero lo dispone en una maquetación diferente, con lo que la potencia gráfica de la obra original se pierde por completo.

Kriegsfibel es, en efecto, una obra en la que la combinación de imágenes encontradas y versos escritos *ad hoc* se conjura para transmitir un mensaje político —en este caso, claramente antibélico— con un acentuado tono propagandístico. La mancha de tinta negra que rodea las imágenes en la edición original refuerza el carácter sombrío del mensaje, al mismo tiempo que le aporta contundencia. La voluntad propagandística de esta obra queda clara desde el título, evocador de las *Lesefibeln*, "cartillas de lectura" pensadas para la enseñanza de la lectura. En *Kriegsfibel* se trata, sin embargo, de aprender a "leer" no solo los acontecimientos políticos, sino también el lenguaje gráfico de los medios de comunicación impresos, una fuente de información cuya creciente relevancia Brecht parece subrayar con ironía si se tiene en cuenta que los textos que reunían las primeras *Fibeln* estaban tomados de la Biblia. La prensa, parece sugerir Brecht, se estaría conformando como la nueva Biblia de la sociedad contemporánea, un "texto" que cuyo contenido político es necesario aprender a descifrar... idealmente, en clave antibélica y pacifista.

5. Adam Broomberg, Oliver Chanarin. *Holy Bible*. Mack Books, Londres, 2013. 16,2 × 4 × 21,6 cm / 768 p. / Òfset / Tapa dura / Llibret encolat a la guarda de la contracoberta amb l'assaig "Divine Violence", d'Adi Opir.

5. Adam Broomberg, Oliver Chanarin. *Holy Bible*. Mack Books, Londres, 2013. 16,2 × 4 × 21,6 cm / 768 pp. / Offset / Tapa dura / Libroto encolado a la guarda de la contracubierta con el ensayo "Divine Violence", de Adi Opir.



La influència de Brecht resulta indiscutible en *Holy Bible*, una singular versió dels texts sagrats que els fotògrafs Adam Broomberg i Oliver Chanarin van publicar el 2013. Com ells mateixos han explicat, la idea per a elaborar aquest llibre va sorgir durant la recerca que van fer en l'arxiu personal de Bertolt Brecht, que es conserva a l'Acadèmia de les Arts (Akademie der Künste) de Berlín. Entre altres documents originals, en aquest arxiu els fotògrafs van descobrir la Bíblia personal de Brecht, a la qual el dramaturg havia anat encolant, ja des de la portada, nombroses fotografies preses de la premsa, component un *collage* que semblava constituir una mena de precedent formal, o versió menys desenvolupada, de *Kriegsfibel*.

Inspirats per aquest llibre, Broomberg i Chanarin van decidir crear la seua pròpia "exègesis bíblica". Per a això van triar la Bíblia del rei Jaume, una traducció a l'anglès dels texts sagrats que es va publicar per primera vegada el 1611 i que ha exercit gran influència en les traduccions bíbliques posteriors, i també en la literatura en llengua anglesa. A cadascuna de les dobles pàgines d'aquesta edició de la Bíblia, els fotògrafs "van encolar" una fotografia presa de l'Archive of Modern Conflict, un gegantí arxiu d'imatges amb seu a Londres la col·lecció del qual reuneix, segons la seua definició oficial, "fotografies no

La influencia de Brecht resulta indiscutible en *Holy Bible*, una singular versión de los textos sagrados que los fotógrafos Adam Broomberg y Oliver Chanarin publicaron en 2013. Como ellos mismos han contado, la idea para realizar este libro surgió durante la investigación que realizaron en el archivo personal de Bertolt Brecht, que se conserva en la Akademie der Künste de Berlín. Entre otros documentos originales, en este archivo los fotógrafos descubrieron la Biblia personal de Brecht, a la que el dramaturgo había ido encolando, ya desde la portada, numerosas fotografías tomadas de la prensa, componiendo un collage que parecía constituir una suerte de precedente formal, o versión menos desarrollada, de *Kriegsfibel*.

Inspirados por este libro, Broomberg y Chanarin decidieron crear su propia "exégesis bíblica". Para ello escogieron la Biblia del rey Jacobo, una traducción al inglés de los textos sagrados que se publicó por primera vez en 1611 y ha ejercido gran influencia en las traducciones bíblicas posteriores, y también en la literatura en lengua inglesa. A cada una de las dobles páginas de esta edición de la Biblia, los fotógrafos "encolaron" una fotografía tomada del Archive of Modern Conflict, un gigantesco archivo de imágenes con sede en Londres cuya colección reúne, según su definición oficial, "fotografías no profesionales,

professionals, artefactes, curiositats i impresos efímers. L'arxiu, fundat el 1991, va començar com una col·lecció de fotografies relacionades amb la guerra i el conflicte, però des d'aleshores ha expandit els fons fins a convertir-se en el vast repositori sobre multitud de temes que és en l'actualitat."³ Broomberg i Chanarin van traure imatges d'aquesta col·lecció deixant-se guiar —amb molta llibertat— per un text del filòsof israelià Adi Opir, en el qual el poder diví s'associa a la catàstrofe⁴ i que va ser incorporat a *Holy Bible* a manera d'epíleg. A partir del concepte de catàstrofe divina, en cada doble pàgina Broomberg i Chanarin van seleccionar una paràfrasi o una frase —que en *Holy Bible* apareix subratllada en roig— que els va servir com a punt d'ancoratge per a triar la imatge corresponent a aquesta doble pàgina.

El resultat és una versió enigmàtica i visualment provocadora dels textos sagrats: un facsímil tècnicament impecable de la Bíblia del rei Jaume al qual se superposen fotografies en blanc i negre i color de molt diferent caràcter, amb un contingut que no sempre és violent ni remet a la idea de conflicte de forma evident, però que, en conjunt, constitueix un compendi certament inquietant.

Holy Bible és, així mateix, una mena d'exercici lliure inspirat en els collages propagandístics de Brecht, en què, però, el missatge o la intenció última dels autors quant al contingut, si n'hi ha, resten difusos, ja que no sempre són evidents les relacions entre els termes subratllats en cada doble pàgina i les fotografies que els "il·lustren" i, així, la repetició *ad infinitum* del recurs al collage fotogràfic d'associació lliure acaba per restar al conjunt una part de la seua capacitat de suggestió.

artefactos, curiosidades e impresos efímeros. El archivo, fundado en 1991, empezó como una colección de fotografías relacionadas con la guerra y el conflicto, pero desde entonces ha expandido sus fondos hasta convertirse en el vasto repositorio sobre multitud de temas que es en la actualidad."³ Broomberg y Chanarin entresacaron imágenes de esta colección dejándose guiar —con mucha libertad— por un texto del filósofo israelí Adi Opir, en el que el poder divino se asocia a la catástrofe⁴ y que fue incorporado a *Holy Bible* a modo de epílogo.

A partir del concepto de catástrofe divina, en cada doble página Broomberg y Chanarin seleccionaron una paráfrasis o una frase —que en *Holy Bible* aparece subrayada en rojo— que les sirvió como punto de anclaje para escoger la imagen correspondiente a dicha doble página.

El resultado es una versión enigmática y visualmente provocadora de los textos sagrados: un facsímil técnicamente impecable de la Biblia del rey Jacobo al que se superponen fotografías en blanco y negro y color de muy distinto carácter, cuyo contenido no siempre es violento ni remite a la idea de conflicto de forma evidente, pero que, en su conjunto, constituyen un compendio ciertamente inquietante.

Holy Bible es, asimismo, una suerte de ejercicio libre inspirado en los collages propagandísticos de Brecht, en el que, sin embargo, el mensaje o la intención última de los autores en cuanto al contenido, si los hay, permanecen difusos, puesto que no siempre son evidentes las relaciones entre los términos subrayados en cada doble página y las fotografías que los "ilustran" y, así, la repetición *ad infinitum* del recurso al collage fotográfico de asociación libre termina por restarle al conjunto parte de su capacidad de sugestión.

6. Joyce Wieland. *True Patriot Love*. National Gallery of Canada, Ottawa, 1971.
25 × 17 cm / 234 p. / Ófset / Bandera de tela encolada a la guarda de la cubierta / Bossa de paper encolada a la guarda de la contracubierta, amb diversos elements solts: entrevista a Joyce Wieland maquetada en format cartell, mapa del Canadà, llibret amb llista d'obres exposades.

6. Joyce Wieland. *True Patriot Love*. National Gallery of Canada, Ottawa, 1971.
25 × 17 cm / 234 pp. / Offset / Bandera de tela encolada a la guarda de la cubierta / Bolsa de papel encolada a la guarda de la contracubierta, con diversos elementos sueltos: entrevista a Joyce Wieland maquetada en formato cartel, mapa de Canadá, libretto con lista de obras expuestas.





El llibre *True Patriot Love* va ser publicat a manera de "catàleg" *sui generis* per a l'exposició del mateix títol que l'artista canadenc Joyce Wieland va presentar en la National Gallery of Canada (Ottawa) el 1971. L'exposició havia sigut concebuda com una visió retrospectiva de la pràctica artística de Wieland, que entre altres formats inclou el cinema, les obres teixides o brodades, els tapissos, el dibuix i la fotografia. El llibre, concebut per l'artista, es va convertir en una més de les peces que formarien part de la mostra. Per elaborar-lo, sobre un volum de botànica dedicat a les flors de l'Àrtic i publicat pel govern canadenc, l'artista va compondre un *collage* amb múltiples elements: "Fragments de textos, tant impresos com manuscrits, apareixen i desapareixen; aquests textos estan en molts idiomes: l'anglès, el francès, la llengua inuit i el gaèlic. Els textos inclouen retalls de premsa, cançons i informació històrica, igual que parts d'un guió cinematogràfic que Wieland havia escrit sobre Tom Thomson (1877-1917). (La pel·lícula *The Far Shore*, realitzada per Wieland el 1976, acabaria sent el resultat final d'aquests fragments de guió.) Entre les fotografies que s'han enganxat a la pàgina amb clips o s'han cosit al llibre hi ha paisatges, petjades de botes sobre la neu, nombroses reproduccions de la pintura *The West Wind*, 1916-1917, de Tom Thomson, i també imatges en què Wieland recrea l'heroica caminada de Laura Secord durant la guerra de 1912..." Per si això fóra poc, al conjunt, s'hi sumen també unes quantes imatges brodades sobre les pàgines mateixes del llibre original.

El libro *True Patriot Love* fue publicado a modo de "catálogo" *sui generis* para la exposición del mismo título que la artista canadiense Joyce Wieland presentó en la National Gallery of Canada (Ottawa) en 1971. La exposición había sido concebida como una visión retrospectiva de la práctica artística de Wieland, que entre otros formatos incluye el cine, las obras tejidas o bordadas, los tapices, el dibujo y la fotografía. El libro, concebido por la artista, se convirtió en una más de las piezas que formarían parte de la muestra. Para realizarlo, sobre un volumen de botánica dedicado a las flores del Ártico y publicado por el gobierno canadiense la artista compuso un *collage* con múltiples elementos: "Fragmentos de textos, tanto impresos como manuscritos, aparecen y desaparecen; estos textos están en muchos idiomas: el inglés, el francés, la lengua inuit y el gaélico. Los textos incluyen recortes de prensa, canciones e información histórica, al igual que partes de un guión cinematográfico que Wieland había escrito sobre Tom Thomson (1877-1917). (La película *The Far Shore*, realizada por Wieland en 1976, terminaría siendo el resultado final de estos fragmentos de guión.) Entre las fotografías que se han enganchado a la página con clips o se han cosido al libro hay paisajes, huellas de botas sobre la nieve, numerosas reproducciones de la pintura *The West Wind*, 1916-1917, de Tom Thomson, y también imágenes en las que Wieland recrea la heroica caminata de Laura Secord durante la guerra de 1912..." Por si esto fuera poco, al conjunto se suman también unas cuantas imágenes bordadas sobre las páginas mismas del libro original.

Una vegada finalitzat, el llibre originalment manipulat per Wieland va ser fotografiat, i la seua reproducció facsímil va constituir la publicació que es va editar per a la mostra. Quant al seu contingut, l'artista va fer només algunes concessions per assimilar-lo al model tradicional d'un catàleg d'exposició: la llista d'obres de la mostra, recollida en fullet enquadernat amb grapes, es presenta en un sobre encolat a la guarda de la contracoberta, en el qual també es troben un mapa en blanc i negre del Canadà i una entrevista de l'historiador de l'art Pierre Théberge a Wieland, maquetada en un insòlit gran format i mantinguda en francès i anglès simultàniament, amb Michael Snow —en aquella època, l'espòs de Wieland— actuant com a traductor.

El conjunt és una publicació en blanc i negre en què ressonen ecos clars de la tradició conceptual del llibre d'artista, que es conjuguen amb altres elements molt característics del treball de Wieland. En *True Patriot Love*, el lector es veu interpel·lat per una mena de veu coral que sembla parlar en diferents llenguatges, tant textuals com gràfics, i amb uns missatges que no sempre són unívocs i clars. El feminisme i l'ecologia —dos dels grans temes que traspassen una gran part de la producció de Wieland— s'entremesclen, en aquest llibre, amb una mena d'amor al Canadà que, lluny d'inscriure's en perspectives nacionalistes, sembla estar basat en vincles atàvics i expressar-se per mitjà d'associacions amb elements naturals com les flors, la neu, el paisatge, etc. "Encara que no és exactament una celebració de l'element nacional, *True Patriot Love* instava els visitants a reconsiderar els termes del seu compromís amb el seu país, i posava en contrast, de forma deliberada, les sensibilitats del Canadà i els Estats Units [país on Wieland havia viscut un temps, però que havia abandonat desencantada pel gir polític que el país havia adoptat]".⁵

7. Henrik Olesen. *Some Faggy Gestures*. JRP Ringier. Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, 2008. 176 p. / 30 × 21 cm. / Offset / Rústica, cosit / Disseny gràfic: Müller & Wesse; Stephan Müller (i Sabrina Tiller) / Texts de Heike Mulder i Henrik Olesen



Una vez finalizado, el libro originalmente manipulado por Wieland fue fotografiado, y su reproducción facsímil constituyó la publicación que se editó para la muestra. En cuanto a su contenido, la artista hizo solamente algunas concesiones para asimilarlo al modelo tradicional de un catálogo de exposición: la lista de obras de la muestra, recogida en folleto encuadernado con grapas, se presenta en un sobre encolado a la guarda de la contracubierta, en el que también se encuentran un mapa en blanco y negro de Canadá y una entrevista del historiador del arte Pierre Théberge a Wieland, maquetada en un insólito gran formato y mantenida en francés e inglés simultáneamente, con Michael Snow —en aquella época, el esposo de Wieland— actuando como traductor.

El conjunto es una publicación en blanco y negro en la que resuenan claros ecos de la tradición conceptual del libro de artista, que se conjugan con otros elementos muy característicos del trabajo de Wieland. En *True Patriot Love*, el lector se ve interpelado por una suerte de voz coral que parece hablar en distintos lenguajes, tanto textuales como gráficos, y cuyos mensajes no siempre son unívocos y claros. El feminismo y la ecología —dos de los grandes temas que atraviesan gran parte de la producción de Wieland— se entremesclan, en este libro, con una suerte de amor hacia Canadá que, lejos de inscribirse en perspectivas nacionalistas, parece estar basado en vínculos atávicos y expresarse por medio de asociaciones con elementos naturales como las flores, la nieve, el paisaje, etc. "Aunque no es exactamente una celebración de lo nacional, *True Patriot Love* instaba a los visitantes a reconsiderar los términos de su compromiso con su país, y ponía en contraste, de forma deliberada, las sensibilidades de Canadá y los Estados Unidos [país donde Wieland había vivido un tiempo, pero que había abandonado desencantada por el giro político que el país había adoptado]".⁵

7. Henrik Olesen. *Some Faggy Gestures*. JRP Ringier. Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, 2008. 176 p. / 30 × 21 cm. / Offset / Rústica, cosido / Diseño gráfico: Müller & Wesse; Stephan Müller (y Sabrina Tiller) / Textos de Heike Mulder y Henrik Olesen





“Els meus projectes”, ha escrit Henrik Olesen, “prenen com a punt de partida les estructures polítiques i socials, i qüestionen com i per a qui s’escriuen les coses.”⁶ En concret, la invisibilització i la criminalització de l’homosexualitat en favor de l’omnipresent subjecte masculí heterosexual al llarg de la història constitueix el tema de fons de moltes de les obres visuals d’Olesen. I també de les seues publicacions, en les quals el contingut gràfic es combina amb material textual i d’arxiu que il·lustra la forma en què la preeminència de tal subjecte ha esborrat o exclòs altres narratives o punts de vista. Comentant el seu llibre *Anthologie de l’amour sublime* (2003),⁷ en què manipula collages de Max Ernst inserint-hi imatges de sexe gai i dibuixos de Tom de Finlàndia, l’artista mateix sintetitza així els seus objectius: “Volia visualitzar el conflicte —que, òbviament, arriba molt més endins que el surrealisme— inherent en observar la història de l’art des del punt de vista d’un home no heterosexual.”⁸

Some Faggy Gestures, que reitera aquesta intenció, és el títol d’una peça de sala i una publicació que es van presentar el 2008, coincidint amb l’exposició *Some Gay-Lesbian Artists and/or Artists Relevant to Homo-Social Culture Born Between c. 1300-1870 / Sex-Museum 2005-2007* en el Migros Museum de Zuric. La mateixa documentació que Olesen ha emprat per a la peça de sala, que consta de set plafons amb abundant material gràfic i textual dedicat a sengles temes —“Pares”, “Masculinitat”, “Dominació”, “Violència”, “Bondage”, “Cossos” i “Amistats masculines”—, compon el gros de la publicació,

“Mis proyectos”, ha escrito Henrik Olesen, “toman como punto de partida las estructuras políticas y sociales, y cuestionan cómo y para quién se escriben las cosas.”⁶ En concreto, la invisibilización y la criminalización de la homosexualidad en favor del omnipresente sujeto masculino heterosexual a lo largo de la historia constituye el tema de fondo de muchas de las obras visuales de Olesen. Y también de sus publicaciones, en las que el contenido gráfico se combina con material textual y de archivo que ilustra la forma en que la preeminencia de tal sujeto ha borrado o excluido otras narrativas o puntos de vista. Comentando su libro *Anthologie de l’amour sublime* (2003),⁷ en el que manipula collages de Max Ernst insertando en ellos imágenes de sexo gay y dibujos de Tom de Finlandia, el propio artista sintetiza así sus objetivos: “Quería visualizar el conflicto —que es obvio que alcanza mucho más allá del surrealismo— inherente cuando la historia del arte se observa desde el punto de vista de un hombre no heterosexual.”⁸

Some Faggy Gestures, que abunda en esta intenció, es el título de una pieza de sala y una publicación que se presentaron en 2008, coincidiendo con la exposición *Some Gay-Lesbian Artists and/or Artists Relevant to Homo-Social Culture Born Between c. 1300-1870 / Sex-Museum 2005-2007* en el Migros Museum de Zúrich. La misma documentación que Olesen ha empleado para la pieza de sala, que consta de siete paneles con abundante material gráfico y textual dedicado a otros tantos temas —“Padres”, “Masculinidad”, “Dominación”, “Violencia”, “Bondage”, “Cuerpos”

acompanyada per un llarg assaig d'Olesen i una introducció de Heike Mulder.

El mètode d'indagació d'Olesen, en *Some Faggy Gestures*, ret homenatge a l'*Atlas Mnemosine* d'Aby Warburg (les imatges del qual es van reunir entre 1924 i 1929) i ahora posa en joc usos de la fotografia que semblen tenir en comú el fragmentari, l'incomplet, l'inconclús. Trossos de fotografies; imatges enquadrades de tal manera que queden, en major o menor mesura, fora de la pàgina; llargues sèries de fotografies de diferents qualitats i gammes cromàtiques, ordenades en alineacions que vacil·len com si s'hagueren desplegat a mà sobre la doble pàgina; notes manuscrites que envolten les fotografies o directament s'hi superposen... Es tracta de recursos gràfics que semblen alinear-se formalment amb la voluntat d'aquesta publicació: desafiar l'estatisme i la solidesa de la narrativa històrica canònica posant en relleu aspectes de la història —en aquest cas, la història de l'art premodern— que han quedat exclosos de la versió oficial i han romàs, per tant, invisibilitzats. "Els meus projectes abasten un territori situat entre l'art i la política, i han examinat la presència de les minories en l'estructura social democràtica: com caracteritza la legislació determinats grups socials i quines són les conseqüències d'aquestes estructures de poder heterosexuales i normalitzadores? M'he centrat en la identitat com a mecanisme d'exclusió en les històries modernes de la cultura i l'art, analitzant, per exemple, la representació de les minories en els arxius d'art dels museus d'art, i investigant la presentació de minories en els mitjans de comunicació. Aquests projectes artístics han constituït una temptativa de posar en qüestió les estructures artísticohistòriques que són subjacents a la institució cultural."⁹

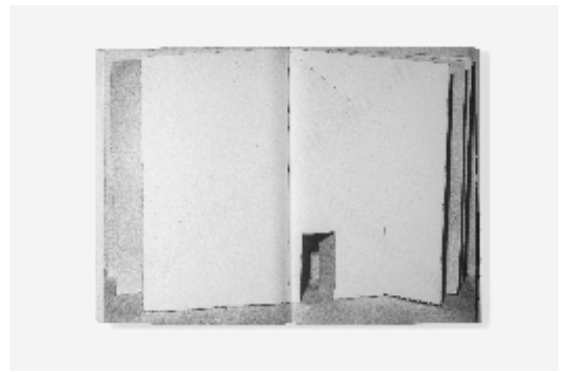
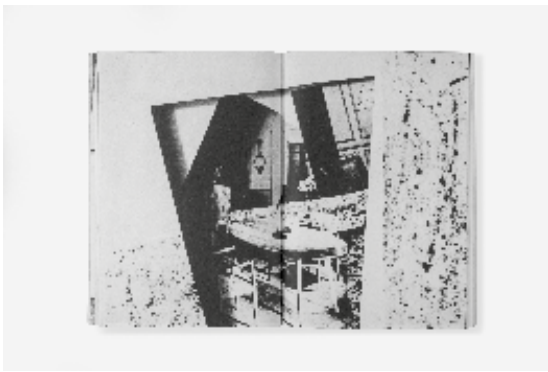
y "Amistades masculinas"—, compone el grueso de la publicación, acompañada por un largo ensayo de Olesen y una introducción de Heike Mulder.

El método de investigación de Olesen, en *Some Faggy Gestures*, rinde homenaje al *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg (cuyas imágenes se reunieron entre 1924 y 1929) y al mismo tiempo pone en juego usos de la fotografía que parecen tener en común lo fragmentario, lo incompleto, lo inconcluso. Trozos de fotografías; imágenes encuadradas de tal modo que quedan, en mayor o menor medida, fuera de la página; largas series de fotografías de diferentes calidades y gamas cromáticas, ordenadas en alineaciones que vacilan como si se hubiesen desplegado a mano sobre la doble página; notas manuscritas que rodean las fotografías o directamente se superponen a ellas... Se trata de recursos gráficos que parecen alinearse formalmente con la voluntad de esta publicación: desafiar el estatismo y la solidez de la narrativa histórica canónica, poniendo de relieve aspectos de la historia —en este caso, la historia del arte premoderno— que han quedado excluidos de la versión oficial y han permanecido, por lo tanto, invisibilizados. "Mis proyectos abarcan un territorio situado entre el arte y la política, y han examinado la presencia de las minorías en la estructura social democrática: ¿cómo caracteriza la legislación a determinados grupos sociales, y cuáles son las consecuencias de estas estructuras de poder heterosexuales y normalizadoras? Me he centrado en la identidad como mecanismo de exclusión en las historias modernas de la cultura y el arte, analizando, por ejemplo, la representación de las minorías en los archivos de arte de los museos de arte, e investigando la presentación de minorías en los medios de comunicación. Estos proyectos artísticos han constituido una tentativa de poner en cuestión las estructuras artístico-históricas que subyacen a la institución cultural."⁹

8. Helen Douglas & Telfer Stokes, *Real Fiction: An Inquiry into the Bookeresque*. Visual Studies Workshop Press, Nova York, 1987.

8. Helen Douglas & Telfer Stokes, *Real Fiction: An Inquiry into the Bookeresque*. Visual Studies Workshop Press, Nueva York, 1987.





Real Fiction: An Inquiry into the Bookeresque és el resultat d'una residència que Helen Douglas i Telfer Stokes van gaudir en el Taller d'Estudis Visuals de Rochester gràcies a una invitació de Joan Lyons. El llibre va sorgir com a exercici d'experimentació mitjançant el qual els autors, que són artistes i editors, es van proposar construir una "ficció" que recrea sobre la doble pàgina, per mitjà de jocs gràfics i fotogràfics, una mena d'espai tridimensional.

Sobre el procés d'elaboració del llibre, Douglas comenta: "*Real Fiction* va ser un retorn conscient a la indagació formal sobre el llibresc i l'ús de maquetes, que havíem començat en els anys setanta. Ara bé, a diferència de llibres anteriors, per a *Real Fiction* no vam fer un guió previ: vam començar a treballar i cada doble pàgina ens anava suggerint la següent. Primer, [construint] maquetes per a cada doble pàgina (de 35 x 21,5 cm), explorant-les des de la perspectiva arquitectònica, amb llums i ombres, a mesura que es van obrint en una seqüència que revela els espais tridimensionals del llibre. Tal com recullen els textos, això dispara l'associació d'idees..."¹⁰

Amb textos intercalats que subratllen un tal procés d'associació conceptual, *Real Fiction* desenvolupa aquesta idea al llarg de les seues pàgines, establint jocs entre la tridimensionalitat "real" de les pàgines d'un llibre i la configuració d'uns espais interiors imaginaris que, com Douglas assenyala, van ser prèviament construïts en maquetes realitzades a partir de retallades de fotografies, i posteriorment fotografiats, al seu torn, per a convertir-se en dobles pàgines. "La fusió de textures emanava del meu interès en la teoria estètica del pintoresc, i el subtítol del llibre, *Una indagació sobre el llibresc*, va sorgir com a joc entorn d'això, entorn de tot allò que tocava al llibre."¹¹

Real Fiction: An Inquiry into the Bookeresque es el resultado de una residencia que Helen Douglas y Telfer Stokes disfrutaron en el Taller de Estudios Visuales de Rochester gracias a una invitación de Joan Lyons. El libro surgió como ejercicio de experimentación mediante el cual los autores, que son artistas y editores, se propusieron construir una "ficción" que recrease sobre la doble página, por medio de juegos gráficos y fotográficos, una suerte de espacio tridimensional.

Sobre el proceso de realización del libro, Douglas comenta: "*Real Fiction* fue un regreso consciente a la investigación formal sobre lo libresco y al uso de maquetas, que habíamos empezado en los años setenta. Sin embargo, a diferencia de libros anteriores, para *Real Fiction* no realizamos un guión previo: empezamos a trabajar y cada doble página nos iba sugiriendo la siguiente. Primero [construimos] maquetas para cada doble página (de 35 x 21,5 cm), explorándolas desde la perspectiva arquitectónica, con luces y sombras, a medida que se van abriendo en una secuencia que desvela los espacios tridimensionales del libro. Tal como recogen los textos, ello dispara la asociación de ideas..."¹⁰

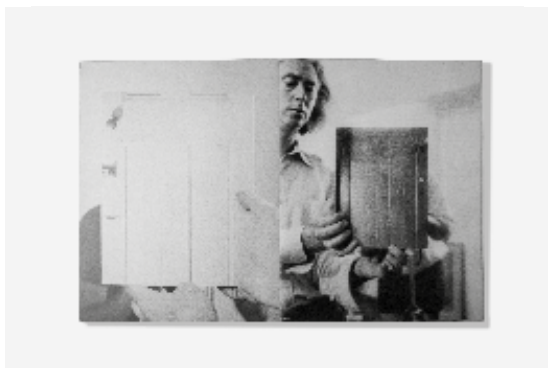
Con textos intercalados que subrayan tal proceso de asociación conceptual, *Real Fiction* desarrolla esta idea a lo largo de sus páginas, estableciendo juegos entre la tridimensionalidad "real" de las páginas de un libro y la configuración de unos espacios interiores imaginarios que, como Douglas señala, fueron previamente contruidos en maquetas realizadas a partir de recortes de fotografías, y posteriormente fotografiados, a su vez, para convertirse en dobles páginas. "La fusión de texturas emanaba de mi interés en la teoría estètica de lo pintoresco, y el subtítulo del libro, *Un estudio de lo libresco*, surgió como juego en torno a esta idea, en torno a todo lo tocante al libro."¹¹

9. Michel Snow. *Cover to Cover*. Nova Scotia College of Art and Design i New York University Press. Halifax i Nova York, 1975.
369 p. / 17,8 × 22,6 cm / Òfset / Rústica / Fotos: Keith Lock i Vince Sharp / Tirada: aprox. 1.000 exemplars



A diferència del llibre de Douglas i Tefler, el contingut i el funcionament de *Cover to Cover*, l'obra mestra de l'artista canadenc Michael Snow en forma de llibre, van ser acuradament pensats i descrits per endavant mitjançant un guió que incloïa quasi tot el contingut que aquesta publicació acabaria tenint. En paraules de Snow: "Totes, o quasi totes les fotografies, van ser planificades prèviament, però també hi van entrar en joc algunes generalitzacions. En planificar aquest treball, vaig decidir fer que les fotografies narraren el trajecte que faig des de casa fins a una galeria d'art on jo recull un exemplar del llibre. Per a fer les fotos, els fotògrafs haurien d'estar situats sempre als meus dos costats (anvers / revers). Se'm veu caminant en un interior, i aleshores agafe el cotxe i conduisc, i al final entre en una galeria per agafar el llibre. Cada escena estava coreografiada, s'havia decidit on havia d'estar jo i quina seria la posició de les dues càmeres en relació amb mi, que era el seu tema..."¹² A l'hora de prendre les fotografies, tanmateix, alguns elements no previstos es van introduir en la narrativa: "No va haver-hi molta improvisació, [però] hi ha interseccions en els grans moviments de les seqüències. Per exemple, en el primer interior hi ha digressions per a presentar la seqüència del disc de vinil i la de la màquina d'escriure amb els crèdits, i el

9. Michel Snow. *Cover to Cover*. Nova Scotia College of Art and Design y New York University Press. Halifax y Nueva York, 1975.
369 p. / 17,8 × 22,6 cm / Offset / Rústica / Fotos: Keith Lock y Vince Sharp / Tirada: aprox. 1.000 ejemplares



A diferencia del libro de Douglas y Tefler, el contenido y el funcionamiento de *Cover to Cover*, la obra maestra del artista canadiense Michael Snow en forma de libro, fue cuidadosamente pensado y descrito de antemano mediante un guión que incluía casi todo el contenido que esta publicación acabaría teniendo. En palabras de Snow: "Todas, o casi todas las fotografías, fueron planeadas previamente, pero también entraron en juego algunas generalizaciones. Al planear este trabajo decidí hacer que las fotografías narrasen el trayecto que realizo desde mi casa hasta una galería de arte en la que recojo un ejemplar del libro. Para hacer las fotos, los fotógrafos tendrían que estar situados siempre a mis dos lados (anverso / reverso). Se me ve caminando en un interior, y entonces cojo el coche y conduzco, y al final entro en una galería para coger el libro. Cada escena estaba coreografiada, se había decidido dónde tenía que estar yo y cuál sería la posición de las dos cámaras en relación conmigo, puesto que yo era su tema..."¹² A la hora de tomar las fotografías, sin embargo, algunos elementos no previstos se introdujeron en la narrativa: "No hubo mucha improvisación, [pero] hay intersecciones en los grandes movimientos de las secuencias. Por ejemplo, en el primer interior hay digresiones para presentar la secuencia del disco de vinilo y la de la máquina de escribir con los

desplaçament cap amunt i cap avall d'una figura vestida. I en la seqüència del cotxe, hi ha el canvi radical d'orientació, quan allò de dalt passa a baix, i a la inversa...¹³

Mitjançant aquest joc de perspectives, Snow construeix la primera capa "narrativa" del llibre: les imatges preses per dos fotògrafs, situats l'un enfront de l'altre, que, des de punts de vista antagònics, van documentant els moviments i els desplaçaments del protagonista, i que a vegades, en fer-ho, es retraten mútuament en segon pla. *Cover to Cover* és, tanmateix, molt més que això. Igual que en les seues obres d'altres formats, en aquest llibre Snow planteja una profunda exploració de qüestions com el funcionament de la percepció, el punt de vista del públic, el desenvolupament d'un procés de treball i el grau d'objectivitat que la imatge fotogràfica pot aconseguir, tot això sense deixar de costat l'humor i la ironia ni sense perdre de vista les convencions que sustenten el funcionament del llibre com a artefacte per a la transmissió de continguts. Al mateix temps, el caràcter seqüencial del llibre, un dels seus senyals d'identitat característics, el vincula estretament al cinema, un dels formats habituals en l'obra de Snow, cosa per la qual *Cover to Cover* constitueix també, per extensió, una exploració de les formes narratives que la fotografia i el llibre comparteixen amb el cinema. El plantejament de Snow estén llaços fins i tot a altres gèneres narratius com la *performance*, ja que *Cover to Cover* documenta la *performance* de Snow, mitjançant la fotografia, en temps real.¹⁴

L'escurçament de la distància entre objecte i subjecte de l'observació, que Hans Haacke iniciava amb la inclusió dels visitants de la *documenta II* en el seu reportatge fotogràfic, arriba fins a l'extrem en *Cover to Cover*, llibre que exigeix la implicació activa de l'observador en la percepció del contingut fins al punt de forçar-lo a moure's físicament o a canviar de posició el llibre a les seues mans per poder seguir el fil narratiu. Els jocs entre espais bidimensionals i tridimensionals de *Real Fiction* troben ressons en la recreació de l'espai d'acció i el moviment que aconsegueixen els desplegable de *Marcel Marceau. Acht Pantomimen*, mentre que, en el número especial de la revista *Poesía* dedicat al *Guernica*, són la literalitat i l'aproximació de focus els elements que reixen a tornar "estranya" la percepció d'una imatge força coneguda. Un efecte d'"estranyament" semblant, encara que en aquest cas amb imatges preses de la premsa, l'intenta *Kriegsfiibel*, de Bertolt Brecht, amb un ús del *collage* que troba ecos en *Holy Bible*. El *collage*, finalment, constitueix també una de les tècniques clàssiques del *scrapbook*, o "quadern de notes", model que serveix d'inspiració tant per a *True Patriot Love* com per a *Some Faggy Gestures*. Cap d'aquests llibres no inventa des de zero un procediment específic per a aconseguir interessants efectes respecte al

créditos, y el desplazamiento hacia arriba y hacia abajo de una figura vestida. Y en la secuencia del coche, está el cambio radical de orientación, cuando lo de arriba pasa a estar abajo, y viceversa...¹³

Mediante este juego de perspectivas, Snow construye la primera capa "narrativa" del libro: las imágenes tomadas por dos fotógrafos, situados uno frente al otro, que desde puntos de vista antagónicos van documentando los movimientos y desplazamientos del protagonista, y que a veces, al hacerlo, se retratan mutuamente en segundo plano. *Cover to Cover* es, sin embargo, mucho más que esto. Al igual que en sus obras de otros formatos, en este libro Snow plantea una profunda exploración de cuestiones como el funcionamiento de la percepción, el punto de vista del público, el desarrollo de un proceso de trabajo y el grado de objetividad que la imagen fotográfica puede alcanzar, todo ello sin dejar de lado el humor y la ironía ni sin perder de vista las convenciones que sustentan el funcionamiento del libro como artefacto para la transmisión de contenidos. Al mismo tiempo el carácter secuencial del libro, una de sus señas de identidad características, lo vincula estrechamente al cine, uno de los formatos habituales en la obra de Snow, por lo que *Cover to Cover* constituye también, por extensión, una exploración de las formas narrativas que la fotografía y el libro comparten con el cine. El planteamiento de Snow tiende lazos incluso hacia otros géneros narrativos como la *performance*, puesto que *Cover to Cover* documenta la *performance* de Snow, mediante la fotografía, en tiempo real.¹⁴ El acortamiento de la distancia entre objeto y sujeto de la observación, que Hans Haacke iniciaba con la inclusión de los visitantes de la *documenta II* en su reportaje fotográfico, llega hasta el extremo en *Cover to Cover*, libro que exige la implicación activa del observador en la percepción del contenido hasta el punto de forzarlo a moverse físicamente o cambiar de posición el libro en sus manos para poder seguir el hilo narrativo. Los juegos entre espacios bidimensionales y tridimensionales de *Real Fiction* encuentran ecos en la recreación del espacio de acción y el movimiento que logran los desplegables de *Marcel Marceau. Acht Pantomimen*, en tanto que, en el número especial de la revista *Poesía* dedicado al *Guernica*, son la literalidad y la aproximación de foco los elementos que consiguen volver "extraña" la percepción de una imagen harto conocida. Un efecto de "extrañamiento" semejante, aunque en este caso con imágenes tomadas de la prensa, busca *Kriegsfiibel*, de Bertolt Brecht, cuyo uso del *collage* encuentra ecos en *Holy Bible*. El *collage*, por último, constituye también una de las técnicas clásicas del *scrapbook*, o "cuaderno de notas", modelo que sirve de inspiración tanto para *True Patriot Love* como para *Some Faggy Gestures*. Ninguno de estos libros inventa desde cero un procedimiento específico para conseguir interesantes efectos en cuanto al

punt de vista mitjançant la seua manera d'usar la fotografia. Tots empen recursos ja coneguts amb anterioritat i, tot i això, la radicalitat i l'originalitat amb què ho fan aconseguix jocs de perspectiva que, indubtablement, resulten tan nous i tan productius que acaba per esdevenir impossible separar, en tots, la resolució gràfica del contingut.

punto de vista mediante su forma de usar la fotografía. Todos ellos emplean recursos ya conocidos con anterioridad, y sin embargo la radicalidad y originalidad con que lo hacen consigue juegos de perspectiva que, indubtablemente, resultan tan novedosos y tan productivos que acaba por resultar imposible separar, en todos ellos, la resolución gráfica del contenido.

NOTES

- 1 Fernando Samaniego, "La revista *Poesía* publica todo el *Guernica* en 532 fragmentos". *El País*, Madrid, 29 d'octubre de 1993.
- 2 *Ibid.*
- 3 "vernacular photographs, objects, artefacts, curiosities, and ephemera. Founded in 1991, the archive began as a collection of photographs relating to war and conflict but has since expanded its remit to become the vast and thematically diverse repository it is today", Archive of Modern Conflict, <https://archiveofmodernconflict.com/about-us/>
- 4 "Des del mateix principi, pràcticament totes les seues aparicions van ser catastròfiques... La catàstrofe és el seu mètode d'operacions i el seu principal instrument de govern." ["Right from the start, almost every appearance he made was catastrophic... Catastrophe is his means of operation, and his central instrument of governance."] Adi Ophir, "Divine Violence", epíleg a *Holy Bible*.
- 5 *Ibid.*
- 6 "My projects take their point of departure in social and political structures and question how and for whom things are written", Henrik Olesen, 2002, citat en <https://www.porksaladpress.org/index.php?n=main.olesen>
- 7 Henrik Olesen, *Anthologie de l'amour sublime*. Hannover: Sprengel Museum Hannover, 2003. Amb un text de Gabriele Sand.
- 8 "I wanted to visualize the conflict — one that obviously goes much deeper than just Surrealism — inherent in looking at art history from the position of a non-heterosexual male", Henrik Olesen, 2009.
- 9 "My projects have ranged over an area between art and politics, and have examined the representation of minorities within the democratic societal structure: how does legislation characterize certain social groupings and what are the consequences of these heterosexual, normalizing power structures? I have focused on identity as a mechanism of exclusion in modern histories of culture and art and for example I have analysed the representation of minorities in the archiving of art in the museums of art, and investigated the presentation of minorities in the media. These art projects have been an attempt to question the art-historical structures within the institution of culture". Henrik Olesen, 2002, *op. cit.*



(Segueix)

NOTAS

- 1 Fernando Samaniego, "La revista *Poesía* publica todo el *Guernica* en 532 fragmentos". *El País*, Madrid, 29 de octubre de 1993.
- 2 *Ibid.*
- 3 ["vernacular photographs, objects, artefacts, curiosities, and ephemera. Founded in 1991, the archive began as a collection of photographs relating to war and conflict but has since expanded its remit to become the vast and thematically diverse repository it is today."] Archive of Modern Conflict, <https://archiveofmodernconflict.com/about-us/>
- 4 "Desde el principio, casi cada una de sus apariciones fue catastrófica... La catástrofe es Su método de operaciones, y Su instrumento de gobernanación principal." ["Right from the start, almost every appearance he made was catastrophic... Catastrophe is his means of operation, and his central instrument of governance."] Adi Ophir, "Divine Violence", epílogo a *Holy Bible*.
- 5 *Ibid.*
- 6 "My projects take their point of departure in social and political structures and question how and for whom things are written", Henrik Olesen, 2002, citat en <https://www.porksaladpress.org/index.php?n=main.olesen>
- 7 Henrik Olesen, *Anthologie de l'amour sublime*. Hannover: Sprengel Museum Hannover, 2003. Con un texto de Gabriele Sand.
- 8 "I wanted to visualize the conflict — one that obviously goes much deeper than just Surrealism — inherent in looking at art history from the position of a non-heterosexual male." Henrik Olesen, 2009.
- 9 "My projects have ranged over an area between art and politics, and have examined the representation of minorities within the democratic societal structure: how does legislation characterize certain social groupings and what are the consequences of these heterosexual, normalizing power structures? I have focused on identity as a mechanism of exclusion in modern histories of culture and art and for example I have analysed the representation of minorities in the archiving of art in the museums of art, and investigated the presentation of minorities in the media. These art projects have been an attempt to question the art-historical structures within the institution of culture." Henrik Olesen, 2002, *op. cit.*



(Sigue)

- 10 "Real Fiction was a self-conscious return to the formal enquiry into bookness and the use of sets that we had begun in the 70s. However unlike the earlier books *Real Fiction* was not scripted in advance: we began, one spread suggesting the next. First with the page sets (14" x 8.5"), exploring them architecturally with light and shadow as they open in sequence revealing the three dimensional book spaces. As the text says this triggers an association of ideas: leading to the garages and sheds the capsules of obsessions and the building sequence making the room interior. All these pages were made with sets: one leading to the next. Some sets used stage set flats, made with photographs gathered from the textile town Hawick. The room interior was physically made as a model with photographic cut outs for the builders doing the work. Telfer got immersed in this part: I would be in and out of the studio with Laurie our son, and discuss. With this room folded back into the book, more interiors culled photographically from books were introduced as photographic sets, building outwards from the centre to the grotto, giving textural fusion of inside with outside. This textural fusion evolved out of my interest in Picturesque aesthetic theory and the subtitle *An Inquiry into the Bookeresque* became a play on this, as that pertaining to the book. On the invitation of Joan Lyons and Visual Studies Workshop Press, *Real Fiction* was printed in Rochester under their residency program. Brad Freeman was the accomplished artist/printer who printed this book. This link with presses in the US led to greater Exchange with artist printers and artist book makers in the US for us both."]. Helen Douglas, correu electrònic a l'autora, juny de 2019.
- 11 "This textural fusion evolved out of my interest in Picturesque aesthetic theory and
- the subtitle *An Inquiry into the Bookeresque* became a play on this, as that pertaining to the book." Douglas, *ibid*.
- 12 "Yes, every photo or almost every photo was planned, but some generalizations were involved. In planning the work, I decided to make the photos narrate my trip from my home to a gallery where I pick up the book. All photos were to be taken with the photographers always at each side of me (recto/verso). I am seen walking in an interior, then I drive a vehicle and, finally, I walk in a gallery to pick up the book. Each 'scene' was choreographed, deciding where I should be and the positions of the two cameras in relation to me, the subject." Michael Snow, correu electrònic a l'autora, juny de 2019.
- 13 "There was little improvisation. There are many intercessions in the big movements of sequences. For example, in the first interior section there are digressions into the LP presentation and typewriter sequence with the credits and there is the panning up/down of a clothed figure. In the second or driving sequence there is the radical shifting of orientation as the top becomes bottom and bottom becomes top." Michael Snow, *ibid*.
- 14 Aquesta i altres ramificacions de *Cover to Cover* són detalladament analitzades per Jon Evans en el seu excel·lent text "Uncovering Michael Snow's *Cover to Cover*", en *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*. Vol. 33, núm. 2 (setembre de 2014), p. 243-266.
- 10 "Real Fiction was a self-conscious return to the formal enquiry into bookness and the use of sets that we had begun in the 70s. However unlike the earlier books *Real Fiction* was not scripted in advance: we began, one spread suggesting the next. First with the page sets (14" x 8.5"), exploring them architecturally with light and shadow as they open in sequence revealing the three dimensional book spaces. As the text says this triggers an association of ideas: leading to the garages and sheds the capsules of obsessions and the building sequence making the room interior. All these pages were made with sets: one leading to the next. Some sets used stage set flats, made with photographs gathered from the textile town Hawick. The room interior was physically made as a model with photographic cut outs for the builders doing the work. Telfer got immersed in this part: I would be in and out of the studio with Laurie our son, and discuss. With this room folded back into the book, more interiors culled photographically from books were introduced as photographic sets, building outwards from the centre to the grotto, giving textural fusion of inside with outside. This textural fusion evolved out of my interest in Picturesque aesthetic theory and the subtitle *An Inquiry into the Bookeresque* became a play on this, as that pertaining to the book. On the invitation of Joan Lyons and Visual Studies Workshop Press, *Real Fiction* was printed in Rochester under their residency program. Brad Freeman was the accomplished artist/printer who printed this book. This link with presses in the US led to greater Exchange with artist printers and artist book makers in the US for us both." Helen Douglas, correu electrònic a la autora, juny de 2019.
- 11 "This textural fusion evolved out of my interest in Picturesque aesthetic theory and the subtitle *An Inquiry*
- into the *Bookeresque* became a play on this, as that pertaining to the book." Douglas, *ibid*.
- 12 "Yes, every photo or almost every photo was planned, but some generalizations were involved. In planning the work, I decided to make the photos narrate my trip from my home to a gallery where I pick up the book. All photos were to be taken with the photographers always at each side of me (recto/verso). I am seen walking in an interior, then I drive a vehicle and, finally, I walk in a gallery to pick up the book. Each 'scene' was choreographed, deciding where I should be and the positions of the two cameras in relation to me, the subject.] Michael Snow, correu electrònic a la autora, juny de 2019.
- 13 "There was little improvisation. There are many intercessions in the big movements of sequences. For example, in the first interior section there are digressions into the LP presentation and typewriter sequence with the credits and there is the panning up/down of a clothed figure. In the second or driving sequence there is the radical shifting of orientation as the top becomes bottom and bottom becomes top." Michael Snow, *ibid*.
- 14 Esta y otras ramificaciones de *Cover to Cover* son detalladamente analizadas por Jon Evans en su excelente texto "Uncovering Michael Snow's *Cover to Cover*", en *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*. Vol. 33, n.º 2 (septiembre de 2014), pp. 243-266.

Horacio Fernández

Doctor en Història de l'Art i especialista en fotografia contemporània

Els millors fotollibres són llibres d'artista

VAL

Durant el passat segle l'espai de la fotografia no ha sigut la sala d'exposicions ni el museu, sinó un material corrent i econòmic que es pot produir i transportar sense dificultat. Té al darrere una llarga història cultural que

comença en el món occidental en el Renaixement amb la invenció de la impremta. Aquest espai és el paper imprès.

En les arts gràfiques es poden incloure fotografies al costat de text després d'un procés resolt a la fi de segle XIX i generalitzat arreu del món en els anys vint del segle passat. Fins aleshores no existeix un procediment amb el qual tipografia i fotografia s'imprimisquen juntes sobre paper en els mateixos cilindres d'una rotativa. A partir d'aquell moment, es produeix la revolució de la cultura de masses, desplegada en els periòdics i les revistes il·lustrades, on quasi tot allò que ocorre és reproduït en forma de foto.

Les fotos viuen en el paper imprès. En les imprentes es multipliquen sense límit en forma de targetes postals, cartells, revistes, catàlegs, fotonovels... També, en forma de llibres de fotografies, en què el text és la imatge, que ja s'anomenen fotollibres en un manual de la Bauhaus de 1925.

En qualsevol d'aquestes formes la fotografia supera les fronteres del molt restringit món de l'art, en què aparentment cap tot, però al final només val allò que té preu. Les fotos són múltiples, es poden replicar tant com es desitge mentre se'n pague el dret de reproducció.

Llevat d'algunes excepcions, la fotografia no té preu i, en conseqüència, s'exposa poc, es col·lecciona menys i s'estudia encara menys en el món de l'art. És a dir, té poca importància en les galeries i sales de subhastes, els afeccionats i els museus, i l'acadèmia. Només una minúscula part de les fotografies s'aprecia de manera semblant als altres objectes considerats obres d'art.

En l'actualitat aquesta situació es manté en les variacions del fotogràfic en l'oceà de les xarxes. La quantitat de les fotografies és innombrable i com-

Los mejores fotolibros son libros de artista

CAS

Durante el pasado siglo el espacio de la fotografía no ha sido la sala de exposiciones ni el museo, sino un material corriente y económico que se puede producir y transportar sin dificultad. Tiene detrás una

larga historia cultural que empieza en el mundo occidental en el Renacimiento con la invención de la imprenta. Este espacio es el papel impreso.

En las artes gráficas se pueden incluir fotografías junto a texto tras un proceso resuelto a finales de siglo XIX y generalizado en todo el mundo en los años veinte del siglo pasado. Hasta entonces no existe un procedimiento en el que tipografía y fotografía se impriman juntos sobre papel en los mismos cilindros de una rotativa. A partir de ese momento, se produce la revolución de la cultura de masas, desplegada en los periódicos y las revistas ilustradas, donde casi todo lo que ocurre es reproducido en forma de foto.

Las fotos viven en el papel impreso. En las imprentas se multiplican sin límite en forma de tarjetas postales, carteles, revistas, catálogos, fotonovelas... También, en forma de libros de fotografías, en los que el texto es la imagen, que ya se llaman *fotolibros* en un manual de la Bauhaus de 1925.

En cualquiera de estas formas la fotografía supera las fronteras del muy restringido mundo del arte, en el que aparentemente cabe todo, pero al final solo vale lo que tiene precio. Las fotos son múltiples, se pueden replicar todo lo que desee mientras se pague el derecho de reproducción.

Salvo algunas excepciones, la fotografía no tiene precio y, en consecuencia, se expone poco, colecciona menos y estudia todavía menos en el mundo del arte. Es decir, tiene poca importancia en las galerías y salas de subastas, los aficionados y los museos, y la academia. Solo una minúscula parte de las fotografías se aprecia de manera semejante a los demás objetos considerados obras de arte.

En la actualidad esta situación se mantiene en las variaciones de lo fotográfico en el océano de las redes. La cantidad de las fotografías es

pon un conjunt desmesurat sense amo. Són un bé comú que s'experimenta a qualsevol hora i en qualsevol lloc connectat al laberint en una infinitat de reproduccions de tota mena, forma o combinació.

Amb fotografies es construeix la memòria. Són imatges que registren fets que poden ser anècdotes, relats i, exagerant una mica, fins i tot la mateixa història. Serveixen per a narrar-la i enaltir-la en la propaganda, però també per a criticar-la en les publicacions de protesta.

Les fotografies conserven un poc, i tantes vegades a penes res, de tot allò que es perd i que s'hauria esborrat completament si no fóra per les pàl·lides ombres que les fotos solen ser. Encara que siguin tan poc vertaderes com la resta de les imatges, segurament són les mentides que més s'acosten a la veritat o almenys al plausible.

Quasi totes les fotos són documents, és a dir, testimonis i proves. Com la majoria dels documents, han de ser acarats amb altres documents per construir el relat objectiu de la situació mostrada. Cadascuna és un "instant de veritat", com deia Hannah Arendt. "A falta de la veritat, es trobaran sovint instants de veritat, i aquests instants són de fet tot allò de què disposem per a posar ordre en aquest caos". Igual que les altres fotografies, presenta indicis fragmentaris d'un succés. Pot semblar poc, però és de valor inestimable.

Tot i això, la majoria de les fotografies poden posseir valor documental o potser serveixen per a alguna cosa, però ningú no els para atenció i no resisteixen el pas del temps. Els documents fotogràfics no arriben a ser més que mera informació algunes vegades.

Hi ha autors que aconsegueixen imatges que reixen a anar més enllà de la memòria dels fets. El valor afegit per la curiositat o la creativitat de la mirada d'aqueixos autors o per altres causes més relacionades amb la recepció del públic fa que aquestes imatges ocupen amb justícia un lloc decisiu en la història de l'art del segle XX.

Una part d'aquestes imatges són tan auto-suficients com els quadres. Fragments que no necessiten ser completats. En canvi, les altres funcionen com a conjunts, no són peces individuals. En formes en seqüència com les fotonovel·les, els fototextos o els fotollibres, les imatges estan unides entre si igual que en les pel·lícules. Són pel·lícules immòbils o "curtmetratges amb imatges fixes", en paraules de Chris Marker. En síntesi, històries contades a través d'imatges i text impreses en paper i encuadernades en forma de llibre.

La unitat és difícil de trobar i fixar-la en una imatge és molt complicat. La fotografia no s'avé bé amb el món de les idees platòniques. Les coses particulars es poden fotografiar, les aparenques queden perfectament en les fotos, però les generalitzacions no hi ixen mai.

En canvi, la diversitat és característica del joc fotogràfic. Unitat de diversitats és una bona descripció dels fotollibres, compostos per imat-

innumerable y compone un conjunto desmesurado que carece de dueño. Son un bien común que se experimenta a cualquier hora y en cualquier lugar conectado al laberinto en un sinnúmero de reproducciones de todo tipo, forma o combinación.

Con fotografías se construye la memoria. Son imágenes que registran hechos que pueden ser anécdotas, relatos y, exagerando un poco, hasta la misma historia. Sirven para narrarla y enaltecerla en la propaganda, pero también para criticarla en las publicaciones de protesta.

Las fotografías conservan un poco, apenas nada tantas veces, de todo lo que se pierde y se habría borrado completamente de no ser por las pálidas sombras que las fotos suelen ser. Aunque sean tan poco verdaderas como el resto de las imágenes, seguramente son las mentiras que más se acercan a lo verdadero o al menos a lo plausible.

Casi todas las fotos son documentos, es decir, evidencias, testimonios y pruebas. Como la mayoría de los documentos, tienen que ser cotejados con otros documentos para construir el relato objetivo de la situación mostrada. Cada una es un "instante de verdad", como decía Hannah Arendt. "A falta de la verdad, se encontrarán a menudo *instantes de verdad*, y estos instantes son de hecho todo lo que disponemos para poner orden en este caos". Al igual que las demás fotografías, presenta indicios fragmentarios de un suceso. Puede parecer poco, pero es de valor inestimable.

No obstante, la mayoría de las fotografías pueden poseer valor documental o quizás sirven para algo, pero nadie les presta atención y no resisten el paso del tiempo. Los documentos fotográficos solo logran ser más que mera información en algunas ocasiones.

Hay autores que consiguen imágenes que logran ir más allá de la memoria de los hechos. El valor añadido por la curiosidad o creatividad de la mirada de esos autores o por otras causas más relacionadas con la recepción del público hace que estas imágenes ocupen con justicia un lugar decisivo en la historia del arte del siglo XX.

Una parte de estas imágenes son tan auto-suficientes como los cuadros. Fragmentos que no necesitan ser completados. En cambio, las demás funcionan como conjuntos, no son piezas individuales. En formas en secuencia como las fotonovel·les, los fototextos o los fotollibros, las imágenes están unidas entre sí igual que en las películas. Son películas inmóviles o "cortometrajes con imágenes fijas", en palabras de Chris Marker. En síntesis, historias contadas a través de imágenes y texto impresas en papel y encuadernadas en forma de libro.

La unidad es difícil de encontrar y fijarla en una imagen es muy complicado. La fotografía se lleva mal con el mundo de las ideas platónicas. Lo particular se puede fotografiar, las apariencias quedan perfectamente en las fotos, pero las generalizaciones nunca salen.

ges diferents amb diferents significats que, ordenades de la manera adequada, formen conjunts coherents amb significats comuns, conceptes abstractes inclosos.

En els millors fotollibres, el conjunt és més que les seues parts. L'aritmètica potser funciona en el mercat, però la resta és massa complexa per a arreglar-se amb quatre regles. En els fotollibres —i els altres llibres— és el lector qui fa el compte final.

A vegades els fotollibres són llibres d'autoria tan específica com els millors llibres d'artista. Fotollibres d'autor per complet, tant en fotografia com en text, seqüència, il·lustracions i disseny.

El llibre és un dels millors invents. Són màquines senzilles on cap tot el que hi ha, fins i tot l'univers il·limitat del que no existeix, ni existirà, més que en els llibres.

La fotografia és un altre invent afortunat. Espills amb memòria que preserven qualitats vives i visibles. No és tot el que hi ha, però sí més que bastant.

El fotollibre també és una innovació que, al peu de la lletra, és el que el seu nom indica, llibres escrits amb fotos. En altres paraules, llibres en què el text és la imatge, on les fotos són signes llegibles.

Encara que més recent que el llibre i la fotografia, el fotollibre continua la llarga història d'una classe especial de publicacions. "Cómo pudieron / unirse / en tu papel / tantas bellezas / tantas expediciones / infinitas?", es pregunta Pablo Neruda en un poema d'*Odas elementales*, una "història d'aquest temps" en forma de lloances de coses tan senzilles i precioses com "el llibre d'estampes".

Els fotollibres són exactament això, llibres d'estampes mecàniques produïdes per la llum, una combinació de l'art i la tècnica. La màgia del "món dels miracles" dels fotollibres s'esdevé quan s'uneix la mirada amb les màquines de fer fotos i les impremtes.

El poeta Stéphane Mallarmé assegura que "tot existeix per a acabar en un llibre". Borges utilitza la seua afirmació en un article de 1951 que acaba definint el món com un "llibre incessant [que] és l'única cosa que hi ha al món: és, millor dit, el món."

També glossa Mallarmé l'assagista Susan Sontag, que escriu que "avui tot existeix per a culminar en una fotografia", un axioma que continua sent vàlid.

Quan es reuneixen aquestes frases sobre els llibres, la fotografia i el món, tot el que existeix pot convertir-se en fotografia i en llibre. O en les dues alhora.

Aquesta síntesi es produeix des de fa més o menys un segle en els fotollibres, uns llibres compostos bàsicament de fotografies que tenen un valor afegit: els fotollibres són les millors obres dels fotògrafs.

Els fotògrafs són professionals de la mirada. El seu ofici és mirar i el seu propòsit, presentar al públic allò que han vist. Editar-ho en llibres errants i diccionaris del vent, fer parlar allò que s'ha contemplat en llibres d'estampes pures en forma de fotollibres.

En cambio, la diversidad es característica del juego fotográfico. Unidad de diversidades es una buena descripción de los fotolibros, compuestos por imágenes distintas con diferentes significados que, ordenadas de la manera adecuada, forman conjuntos coherentes con significados comunes, conceptos abstractos incluidos.

En los mejores fotolibros, el conjunto es más que sus partes. La aritmética quizá funciona en el mercado, pero lo demás es demasiado complejo para arreglarse con cuatro reglas. En los fotolibros —y los demás libros— es el lector quien hace la cuenta final.

En ocasiones los fotolibros son libros de autoría tan específica como los mejores libros de artista. Fotolibros de autor por completo, tanto en fotografía como en texto, secuencia, ilustraciones y diseño.

El libro es uno de los mejores inventos. Son máquinas sencillas en las que cabe todo lo que hay, incluso el universo ilimitado de lo que no existe, ni existirá, más que en los libros.

La fotografía es otro invento afortunado. Espejos con memoria que preservan cualidades vivas y visibles. No es todo lo que hay, pero sí más que bastante.

El fotolibro también es una innovación que, al pie de la letra, es lo que su nombre indica, libros escritos con fotos. En otras palabras, libros en los que el texto es la imagen, donde las fotos son signos legibles.

Aunque más reciente que el libro y la fotografía, el fotolibro continúa la larga historia de una clase especial de publicaciones. "¿Cómo pudieron / unirse / en tu papel / tantas bellezas / tantas expediciones / infinitas?", se pregunta Pablo Neruda en un poema de *Odas elementales*, una "historia de este tiempo" en forma de alabanzas de cosas tan sencillas y preciosas como "el libro de estampas".

Los fotolibros son exactamente esto, libros de estampas mecánicas producidas por la luz, una combinación del arte y la técnica. La magia del "mundo de los milagros" de los fotolibros sucede cuando se une la mirada con las máquinas de hacer fotos y las imprentas.

El poeta Stéphane Mallarmé asegura que "todo existe para acabar en un libro". Borges utiliza su afirmación en un artículo de 1951 que termina definiendo el mundo como un "libro incessante [que] es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo."

También glosa a Mallarmé la ensayista Susan Sontag, quien escribe que "hoy todo existe para culminar en una fotografía", un axioma que sigue siendo válido.

Cuando se reúnen estas frases sobre los libros, la fotografía y el mundo, todo lo que existe puede convertirse en fotografía y en libro. O en las dos al mismo tiempo.

Esta síntesis se produce desde hace más o menos un siglo en los fotolibros, unos libros compostos básicamente de fotografías que tienen un

Parafraçant Borges, les fotografies són “versícles o paraules o lletres” d’uns textos complexos anomenats fotollibres que se solen guardar a les biblioteques.

Les fotos, interpretant Susan Sontag ara, també són citacions que cobren sentit quan formen part de llibres compostos per citacions, com, per exemple, el *Llibre dels passatges* de Walter Benjamin.

I les fotografies sempre són objectes trobats, triats entre el desordre de l’experiència pels fotògrafs d’una manera semblant a com Marcel Duchamp triava els seus *ready-mades*, que creen, en ser presentades o publicades, nous significats i lectures.

Amb tot això, no és tan estrany que d’un temps ençà els fotollibres també comencen a atresorar-se en aquells espais abans considerats sagrats anomenats museus, els temples on les obres d’art reben el culte que es mereixen per la seua raresa, fama i preu.

El concepte d’obra d’art està en un procés de contínua redefinició, quasi sempre inclusiva, gens minimalista. En compte de menys és més, la quantitat importa i molt, i cada vegada en major mesura. En el difús món de l’art, un conjunt sempre creixent d’objectes són candidats a ser acceptats com a obres d’art, incloent-hi alguns que no fa tant de temps només eren considerats documentació, context i informació sobre les obres d’art “vertaderes”. La fotografia, per exemple, que és document per si mateixa, ha aconseguit una recepció inesperada gràcies a aquesta curiosa porta falsa.

D’altra banda, l’obra principal de la majoria dels fotògrafs reconeguts té forma de fotollibre. Tot i això, la institució art (museu, mercat, acadèmia) no presta prou atenció als fotollibres. És possible que la situació estiga canviant, que es valoren els fotollibres i que siguin acceptats en l’espai de les obres d’art com si foren (com a vegades són) obres d’art.

De mèrits, no els en falten. A les biblioteques ja comença a saber-se. Els millors fotollibres són llibres d’artista. Les biblioteques són l’espai adequat tant per als llibres d’artista com per als fotollibres: els millors museus possibles.

valor afegit: los fotolibros son las mejores obras de los fotógrafos.

Los fotógrafos son profesionales de la mirada. Su oficio es mirar y su propósito, presentar al público lo que han visto. Editarlo en libros errantes y diccionarios del viento, hacer hablar lo contemplado en libros de estampas puras en forma de fotolibros.

Parafraçant a Borges, las fotografías son “versículos o palabras o letras” de unos textos complejos llamados fotolibros que se suelen guardar en las bibliotecas.

Las fotos, interpretando a Susan Sontag ahora, también son citas que cobran sentido cuando forman parte de libros compuestos por citas, como por ejemplo el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin.

Y las fotografías siempre son objetos encontrados, escogidos entre el desorden de la experiencia por los fotógrafos de manera semejante a como Marcel Duchamp elegía sus *ready-mades*, creando, al ser presentados o publicados, nuevos significados y lecturas.

Con todo esto, no es tan raro que de un tiempo a esta parte los fotolibros también empiecen a atesorarse en esos espacios antes considerados sagrados llamados museos, los templos donde las obras de arte reciben el culto que se merecen por su rareza, fama y precio.

El concepto de obra de arte está en un proceso de continua redefinición, casi siempre inclusiva, nada minimalista. En lugar de menos es más, el número importa y mucho, y cada vez en mayor medida. En el difuso mundo del arte, un conjunto siempre creciente de objetos son candidatos a ser aceptados como obras de arte, incluidos algunos que no hace tanto tiempo solo eran considerados documentación, contexto e información sobre las obras de arte “verdaderas”. La fotografía, por ejemplo, que es documento por sí misma, ha conseguido una recepción inesperada gracias a esta curiosa puerta falsa.

Por otra parte, la obra principal de la mayoría de los fotógrafos reconocidos tiene forma de fotolibro. Sin embargo, la institución arte (museo, mercado, academia) no presta suficiente atención a los fotolibros. Es posible que la situación esté cambiando, se valoren los fotolibros y sean aceptados en el espacio de las obras de arte como si fueran (como a veces son) obras de arte.

Méritos, no les faltan. En las bibliotecas ya empieza a saberse. Los mejores fotolibros son libros de artista. Las bibliotecas son el espacio adecuado tanto para los libros de artista como para los fotolibros, los mejores museos posibles.

*"Això era una vegada que
va nèixer un llibre d'artista"*
Conversa amb Felipe
Ehrenberg

VAL

Ens trobem a Mèxic, a la casa que habita Ehrenberg de manera provisional, des de fa uns mesos, que va tornar a la seua ciutat natal, després de viure uns quants anys a São Paulo. A l'entrada hi ha un jardinet.

Avui fa fred. Crepita la llenya al foc de la llar i circulen entre els mobles dos gatets mestissos, el Chiste, pèl-roig, i la Cheché, blanca i sedosa, amb taquetes negres. La casa és repleta de coses interessants. Conviuen les artesanies mexicanes amb les brasileres. De les parets pengen grans quadres i petits dibuixos. Veiem que coexisteixen temes molt diferents que cobren sentit en el caràcter vital que subjau en Felipe.

Des de la cuina se senten els sorolls que fa Lourdes Hernández Fuentes, amb qui Felipe ja és casat trenta anys; llicenciada en Lletres Hispàniques i reconeguda gastrònoma. És una exigent còmplice, una dona adorable, amb el somriure a flor de pell, que apuntala i comparteix aqueixa gran vitalitat. Sempre tenen convidats a taula. Lourdes cuina, assaja, comparteix, s'il·lusiona. Mentrestant, Felipe ens ofereix als qui arribem allí tot aquest entorn que és el resum d'ell. El que en aquest moment toca. La seua passió actual. Per moments, es diuen alguna cosa afectuosa en brasiler.

Per a mi, Felipe és algú com de la meua família més pròxima. Un gran amic en qui confie. Ens asseiem a parlar dels anys passats, quan ell va retornar a Mèxic el 1974, després de viure a Anglaterra; parlem també del seu projecte Beau Geste Press i de *Schmuck* i de quan jo vaig arribar a Mèxic el 1976, que va ser quan ens vam conèixer. Decidim centrar la nostra xarrada en el llibre d'artista.

Felipe Ehrenberg: Què et sembla si en la nostra xarrada ens dirigim als qui estan emergint aquests dies, a artistes que s'interessen pels llibres d'artista? Amb tota probabilitat ignoren com ha sorgit aquest bell i delicat gènere. O, millor dit, desconeixen els motius pels quals ha sorgit això que avui

*"Érase una vez que nació
un libro de artista"*
Conversación con Felipe
Ehrenberg

CAS

Estamos en México en la casa que habita Ehrenberg de manera provisional, desde hace unos meses en que regresó a su ciudad natal, después de vivir años en São Paulo. En la entrada hay un pequeño jardín. Hoy hace

frío. Crepita la leña en el fuego de la chimenea y circulan entre los muebles dos gatitos mestizos, el Chiste, pelirrojo y la Cheché, blanca y sedosa con manchitas negras. La casa está repleta de cosas interesantes. Conviven las artesanías mexicanas con las brasileñas. De las paredes cuelgan grandes cuadros y pequeños dibujos. Vemos que coexisten temas muy distintos que cobran sentido en el carácter vital que subyace en Felipe.

Desde la cocina se escuchan los ruidos que hace Lourdes Hernández Fuentes, con quien Felipe lleva casado treinta años; licenciada en letras hispánicas y reconocida gastrónoma. Es una exigente cómplice, una mujer adorable, con la sonrisa a flor de piel, que apuntala y comparte esa gran vitalidad. Siempre tienen invitados alrededor de su mesa. Lourdes cocina, ensaya, comparte, se ilusiona. Mientras Felipe nos ofrece a quienes llegamos allí todo ese entorno que es el resumen de él. Lo que en este momento toca. Su pasión actual. Por momentos, se dicen alguna cosa cariñosa en brasileño.

Para mí, Felipe es alguien como de mi familia cercana. Un gran amigo en quien confío. Nos sentamos a hablar de los años pasados, cuando él regresó a México en 1974, tras vivir en Inglaterra; hablamos también de su proyecto Beau Geste Press y *Schmuck* y de cuando yo llegué a México en 1976, que fue cuando nos conocimos. Decidimos centrar nuestra charla en el libro de artista.

Felipe Ehrenberg: ¿Qué te parece si en nuestra charla nos dirigimos a quienes están emergiendo por estos días, a artistas que se interesan en los libros de artista. Con toda probabilidad ignoran cómo surgió este bello y delicado género. O, mejor dicho, desconocen los motivos por los cuales surgió

ja és un gènere. Perquè ja és una cosa legitimada per les acadèmies del món sencer. Tant és així que ha sigut convertit en un altre producte artístic de consum ostentós... No ho creus? Tal vegada jo puc brindar-los algunes pautes a seguir, rutes diferents del que sembla que ja és una tendència globalitzada al voltant dels llibres d'artista. Segurament coneixes la fira que organitza la Codex Foundation, fundada a San Francisco pels meus amics Peter i Susan Koch,¹ veritat? Una de les de més èxit. Vaig ser convidat especial en la primeríssima edició, el 2005. Encara guardo el PowerPoint que vaig fer per a l'ocasió. Per a morir-se de riure. Codex ha crescut tant, de manera exponencial, que no podria jo llogar-li un espai ni poc ni gens...

Angustias Freijo: Sí, clar. És un esdeveniment amb molt de prestigi. A Alemanya també n'hi ha alguns de molt importants. Però quan dius que el gènere del llibre d'artista ja es va afirmar com una de tantes tendències, a què et refereixes?

F.E.: Doncs, mira, en els seus inicis cap a la primera dels anys setanta i fins quasi al final dels vuitanta va ser una espècie d'aneguet lleig, una ínfima aberració entre tantes que anaven sorgint en l'època del conceptualisme. La època —diguem-ho no tan de passada— va durar uns vuit o quinze anys i, segons la meua manera de veure, marca la transició entre el modernisme i el que els alemanys i francesos van anomenar postmodernisme. Va ser una etapa de molts vaivens i reacomodacions. I, clar, va sorgir gent pròxima als artistes que va buscar formes de comercialitzar la nostra producció. I ben bé que recorde un tal Jack Wendler, que al principi dels anys setanta va obrir a Londres la primera galeria d'art conceptual...²

A.F.: Te'n recordes d'alguna exposició?

F.E.: La veritat, no. Però em va impressionar el seu esforç per traure diners a una cosa que fins i tot es declarava antimercat. Jo ja vivia a Devon. Jack deu haver sigut un tipus amb mitjans, més o menys jove, que es va fixar en un grup molt destacat. Es deien Art & Language.

A.F.: Ah, clar. Fa un any i mig al MACBA en vaig veure una important exposició, amb moltes peces històriques. Moltes vitrines. Molta part teòrica.

F.E.: Sense cap dubte els integrants d'Art & Language van destacar com una de les grans fites teòriques del moment. Això va ser a Anglaterra, a Europa. Però, com aplicar les seues ponderacions a la meua mexicana realitat? Impossible! El cas és que a l'Amèrica llatina (i per favor, transcriviu l'adjectiu *llatí* com a tal, en minúscules) no podem assumir que propostes teòriques sorgides al Regne Unit o a França siguin aplicables a les nostres realitats. Cada

esto que hoy ya es un género. Porque ya es algo legitimado por las academias del mundo entero. Tanto así que ha sido convertido en otro producto artístico de consumo conspicuo... ¿no crees? Tal vez yo pueda brindarles algunas pautas a seguir, rutas diferentes a lo que parece que ya es una tendencia globalizada en torno a los libros de artista. Seguramente conoces la feria que organiza la Codex Foundation, fundada en San Francisco por mis amigos Peter y Susan Koch,¹ ¿verdad? Una de las más exitosas. Fui invitado especial en su primerísima edición, en el 2005. Todavía guardo el PowerPoint que hice para la ocasión. Para morir-se de la risa. Codex ha crecido tanto, de manera exponencial, que ni por asomo podría yo rentarle un espacio...

Angustias Freijo: Sí, claro. Es un evento con mucho prestigio. En Alemania también hay algunos muy importantes. Pero cuando dices que el género del libro de artista ya se afirmó como una de tantas tendencias, ¿a qué te refieres?

F.E.: Pues mira, en sus inicios hacia principios de los años setenta y hasta casi al final de los ochenta fue una suerte de patito feo, una ínfima aberración entre tantes que iban surgiendo en la época del conceptualismo. La época —dicho sea no tan de paso— duró unos ocho o quince años y, a mi manera de ver, marca la transición entre el modernismo y lo que los alemanes y franceses llamaron postmodernismo. Fue una etapa de muchos vaivens y reacomodos. Y, claro, surgió gente cercana a los artistas que buscó maneras de comercializar nuestra producción. Bien que recuerdo a un tal Jack Wendler que a principios de los años setenta abrió en Londres la primera galería de arte conceptual...²

A.F.: ¿Te acuerdas de alguna exposición?

F.E.: La verdad, no. Pero me impresionó su esfuerzo por sacarle dinero a algo que incluso se declaraba antimercado. Yo ya vivía en Devon. Jack debe haber sido un tipo con medios, más o menos joven, que se fijó en un grupo muy destacado. Se llamaban Art & Language.

A.F.: Ah, claro. Hace un año y medio en el MACBA vi una importante exposición, con muchas piezas históricas. Muchas vitrinas. Mucha parte teórica.

F.E.: Sin lugar a dudas los integrantes de Art & Language destacaron como uno de los grandes parteaguas teóricos del momento. Eso fue en Inglaterra, en Europa. Pero, ¿cómo aplicar sus ponderaciones a mi mexicana realidad? ¡Imposible! El caso es que en la América latina (y, por favor, transcribir el adjetivo *latino* como tal, en minúsculas) no podemos asumir que propuestas teóricas surgidas en el Reino Unido o en Francia sean aplicables a nuestras realidades. Cada país y cada cultura tiene

país i cada cultura té realitats i imaginaris propis, realitats diferents, ni pitjors ni millors. Simplement diferents. Primer de tot, les arts de cada cultura responen —o han de respondre— al seu propi imaginari, a la realitat que va parir i envolta l'artista. Això que les arts són "universals", com insisteixen els teòrics i historiadors d'Occident, no és més que un mite. Se serveixen d'això per a legitimar-se i imposar-nos els seus criteris. No és el mateix el corrent conceptualista que va sorgir a l'Argentina en els anys setanta, amb Tucumán Arde, o a Montevideo, amb Clemente Padín i Jorge Caraballo; al Brasil, amb Paulo Bruscky, que el conceptualisme que va sorgir per aquells temps a Alemanya i Anglaterra, o a Txecoslovàquia i Hongria, que estaven enclaustrats pel teló d'acer. El conceptualisme anglès, per exemple, sorgeix en l'època de postguerra, de creixent prosperitat. El conceptualisme combatiu, críptic, feroç, satíric i perillós dels països de l'Amèrica llatina sorgeix sota règims militars, en l'auge de la guerra freda, sota la bota de governs militars o de règims omnívors com el PRI de Mèxic. Em sembla molt important emfatitzar aquest element de perill i precarietat. Aquells artistes al nostre continent que van enfrontar múltiples perills van demostrar com es respon al moment que viuen els artistes al país en què viuen. Doncs bé, allà em tens, a Anglaterra amb dos fillets de quatre i cinc anys de edat, sense ingrés fix i molt ansiós per contactar, connectar i dialogar. Em vaig acostar als més semblants anglesos i els llatinoamericans, que quasi sense excepció eren exiliats a Europa com jo...

[Se sent el pas d'un avió]

... Però bé, és una història ja coneguda: clar i ras, em vaig comprar un ciclostil o mimeògraf perquè a Mèxic era perillós tenir una màquina d'aquelles i a Anglaterra, no.

A.F.: Clar, va ser el 1968. Quan va ocórrer la matança de Tlatelolco. Un altre tema més al qual han tirat terra damunt. Un altre tema pendent i sense aclarir!

F.E.: El vaig comprar a Anglaterra perquè allà...

A.F.: No existia aquell precedent, aquell mitjà de reproducció no es veia com a subversiu.

F.E.: Així és. De manera que vaig començar a publicar una revista que vaig anomenar *DT*. Vol dir 'document trimestral', però també vol dir '*delirium tremens*'. [Riu] La meua intenció era recollir, buscar els mexicans i els llatinoamericans presents aleshores a Londres per a sol·licitar-los un fragment del que estaven fent en aquells moments. Venia el meu *DT* —i un parell d'estranyes publicacions, *Cantata Dominical* i una altra que vaig anomenar simplement *Ehrenberg*— a

realidades e imaginarios propios, realidades diferentes, ni peores ni mejores. Simplemente diferentes. Antes que nada, las artes de cada cultura responden —o deben responder— a su propio imaginario, a la realidad que parió y rodea al artista. Eso de que las artes son "universales", como insisten los teóricos e historiadores de Occidente, no es más que un mito. Se sirven de esto para legitimarse e imponer sus criterios. No es lo mismo la corriente conceptualista que surgió en Argentina en los años setenta, con Tucumán Arde, o en Montevideo con Clemente Padín y Jorge Caraballo, en Brasil con Paulo Bruscky, al conceptualismo que surgió por esos tiempos en Alemania e Inglaterra, o en Checoslovaquia y Hungría, que estaban enclaustrados por la cortina de hierro. El conceptualismo inglés, por ejemplo, surge en la época de posguerra, de creciente prosperidad. El conceptualismo combativo, críptico, feroz, satírico y peligroso de los países de la América latina surge bajo regímenes militares, en el auge de la guerra fría, bajo la bota de gobiernos militares o de regímenes omnívoros como el PRI de México. Me parece muy importante enfatizar este elemento de peligro y precariedad. Aquellos artistas en nuestro continente que enfrentaron múltiples peligros demostraron cómo se responde al momento que viven los artistas en el país en que viven.

Pues bien, ahí me tienes, en Inglaterra con dos pequeños hijos de cuatro y cinco años de edad, sin un ingreso fijo y muy ansioso por contactar, conectar y dialogar. Me acerqué a mis pares ingleses y los latinoamericanos, que casi sin excepción eran exiliados en Europa como yo...

[Se escucha el paso de un avión]

... Pero, bueno, es una historia ya conocida: me compré un mimeógrafo simple y llanamente porque en México era peligroso tener una máquina de esas y en Inglaterra, no.

A.F.: Claro, fue en 1968. Cuando ocurrió la matanza de Tlatelolco. Otro tema más al que le han echado tierra por encima. ¡Otro tema pendiente y sin aclarar!

F.E.: Lo compré en Inglaterra porque ahí...

A.F.: No existía ese precedente, ese medio de reproducción no se veía como subversivo.

F.E.: Así es. De modo que comencé a publicar una revista que llame *DT*. Quiere decir documento trimestral, pero también quiere decir *delirium tremens*. [Se ríe] Mi intención era recoger, buscar a los mexicanos y latinoamericanos presentes en esos días en Londres para solicitarles un fragmento de lo que estaban haciendo en esos momentos. Vendía mi *DT* —y un par de extrañas publicaciones, *Cantata Dominical* y otra que llamé simplemente *Ehrenberg*— en Londres, a la

Londres, a l'eixida del metro, a l'entrada dels cinemes, en inauguracions d'art...

A.F.: Al carrer?

F.E.: Sí.

A.F.: Per quant els venies?

F.E.: No me'n recorde: 80 penics (per aquells temps el Regne Unit encara no s'havia canviat al sistema decimal). La nostra circumstància a Londres no sols era econòmicament precària: vaig notar que els meus fills, que són morenets, estaven patint assetjament escolar. De manera que ens vam traslladar a Devon i vam compartir el lloguer amb diversos amics més. [Tus] Se'm va acudir usar el meu ciclostil per a publicar els col·legues afins. Així va ser que vaig fundar l'editorial mimeogràfica Beau Geste Press. Érem una comunitat d'impresors. Vam començar a distribuir allò que ja teníem, el meu *Documento Trimestral i Ehrenberg* i, bé, ens vam abocar en cos i ànima a organitzar l'avui llegendària FLUXShoe, que era un projecte de David Mayor...³

A.F.: Aquest número teu i de Stuart Reid i Barry McCallion, el tinc en la meua biblioteca.

F.E.: La proximitat amb Fluxus ens va permetre entrar en contacte amb moltíssima més gent. Gent com nosaltres: poetes, escriptors i artistes plàstics, desafiadors de l'estatus. Va ser quan el poeta Ulises Carrión, que vivia a Amsterdam, però es trobava de visita a Londres, topa amb les nostres publicacions. Va escriure a David Mayor, el nostre col·lega, i la resta és història...

A.F.: Es va associar amb vosaltres?

F.E.: Més aviat vam ser còmplices.

A.F.: I què me'n dius, d'Ulises?

F.E.: Bé, ell i jo ens coneixíem des de Mèxic. Però mira, ací hi ha les cartes. [Tus] De manera que el vaig invitar a visitar-nos a Devon, on vam decidir publicar el seu bellíssim llibre *Argumentos*. Va ser finançat per la seua amiga Tania Erlj, una antropòloga que treballava a Londres. Va costar la tremenda suma de 26 lliures!!! [Riu]

A.F.: En conserves algun exemplar?

F.E.: Són tots ja... als museus.

A.F.: I com recordes, així en la distància, aquell primer exemplar?

F.E.: Bé, el d'Ulises no va ser el nostre primer llibre. Però tots els llibres que produïem van ser fets a mà. Amb instruments i tècniques molt artesanals. Resultat d'experiències acumulades. Sempre he sigut un estampador entusiasta. Des de molt jove. Però en la situació en què em trobava a Londres, sense taller ni instruments ni diners... Pensa que hi arribem pelats i descamisats. Em va semblar lògic recórrer al ciclostil.

A.F.: Era una manera de gravar i va ser un encert.

F.E.: Sí, i tant. Sobretot si usem la paraula gra-

salida del Tube, en la entrada de los cines, en inauguraciones de arte...

A.F.: ¿En la calle?

F.E.: Sí.

A.F.: ¿En cuánto los vendías?

F.E.: No me acuerdo, podían ser 80 peniques (por ese entonces el Reino Unido aún no se había mudado al sistema decimal). Nuestra circunstancia en Londres no solo era económicamente precaria: percibí que mis hijos, que son morenitos, estaban sufriendo *bullying* en su escuela. Así que nos mudamos a Devon y compartimos la renta con varios amigos más. [Tose] Se me ocurrió usar mi mimeógrafo para publicar a colegas afines. Así fue que fundé la editorial mimeográfica Beau Geste Press. Éramos una comunidad de impresores. Empezamos a distribuir lo que ya teníamos, mi *Documento Trimestral y Ehrenberg* y, bueno, nos abocamos en cuerpo y alma a organizar la hoy legendaria FLUXShoe, que era un proyecto de David Mayor...³

A.F.: Ese número tuyo y de Stuart Reid y Barry McCallion lo tengo en mi biblioteca.

F.E.: La proximidad con Fluxus nos permitió entrar en contacto con muchísima gente más. Gente como nosotros: poetas, escritores y artistas plásticos, retadores del estatus. Fue cuando el poeta Ulises Carrión, que vivía en Ámsterdam pero se encontraba de visita en Londres, se topó con nuestras publicaciones. Él le escribió a David Mayor, nuestro col·lega, y lo demás es historia...

A.F.: ¿Se asoció con ustedes?

F.E.: Más bien fuimos cómplices.

A.F.: Y ¿qué me dices de Ulises?

F.E.: Bueno, él y yo nos conocíamos desde México. Pero mira, ahí están las cartas. [Tose] De modo que lo invité a visitarnos en Devon, donde decidimos publicar su bellissimo libro, *Argumentos*. Fue financiado por su amiga Tania Erlj, una antropóloga que trabajaba en Londres. Costó la tremenda suma de ¡26 libras!!! [Se ríe]

A.F.: ¿Conservas algún ejemplar?

F.E.: Están todos ya... en los museos.

A.F.: ¿Y cómo recuerdas, así en la distancia, ese primer ejemplar?

F.E.: Bueno, el de Ulises no fue nuestro primer libro. Pero todos los libros que producíamos fueron hechos a mano. Con herramientas y técnicas muy artesanales. Resultado de experiencias acumuladas. Siempre fui un estampador entusiasta. Desde muy joven. Pero en la situación en la que me encontraba en Londres, sin taller ni herramientas ni dinero... Piensa que llegamos con una mano delante y otra atrás. Me pareció lógico recurrir a la mimeografía.

A.F.: Era una manera de grabar y fue un acierto.

F.E.: Sí, por supuesto. Sobre todo si usamos la

var: els estergits es poden gravar. Potser no ho saps, però eren fets amb cera de Campeche, una mena de seda sintètica, molt fina, coberta de cera. Així doncs, vaig aprendre...

[Se sent passar un altre avió]

... a gravar en els estergits imatges molt delicades, amb agulles i bolígrafs secs i... bé. Ara que he estat furgant pels meus soterranis i arxius m'he topat amb una bona col·lecció d'aquells gravats. I els muntava en el seu paspartú, molt ben presentadets, per vendre'ls a l'eixida de cinemes, entrada de galeries, en fi... Això d'eixir al carrer (perquè també vaig dibuixar amb clarió a les voreres) és boníssim per a relacionar-te amb gent, no amb —ho dic entre cometes— "amants de l'art", sinó amb gent normal...

A.F.: Amb ciutadans del carrer de tot pelatge.

F.E.: Amb persones de carn i os, atrafegades en les anades i tornades, sí! I això et permet tastar de manera immediata, directa, quina pot agradar o no a desconeguts. I això, carai, et va afectant, incideix en allò que un fa.

A.F.: També té a veure amb això que deies, que el pensament no és una cosa universal. Va ser la teua manera d'entendre el pensament anglès, però des del pensament mexicà. Pot ser molt interessant aquest exercici.

F.E.: Vaja! Recorde que en aquells dies un metge, molt bon col·leccionista, em va diagnosticar una síndrome anomenada Asperger, que, segons que vaig entendre, és una cosa que es manifesta en diferents graus, des dels símptomes més lleugers fins a l'alienació absoluta; vull pensar que si ho patisc —jo diria que ho gaudisc— ha de ser més o menys tènue. Els qui el tenen perceben els senyals del món que els envolta com qualsevol persona, però no arriben a conclusions considerades lògiques. La meua és una altra: em condueix a conclusions molt diferents; un enllaça dades de maneres totalment inesperades per a altres. No ho sé...

A.F.: Ho entenc. L'il·lògic és a vegades la quotidianitat en certes vides.

F.E.: Òbviament, observava la vida a Anglaterra i en treia conclusions, diguem-ne, no òbvies. M'agradava freqüentar àmbits marginals, com aquell que va organitzar diverses vegades Gustav Metzger,⁴ mestre tan admirat...

A.F.: Jueu polonès. Creador de l'art autodestructiu.

F.E.: Destruction in Art Symposium és el simposi de la destrucció en l'art... I, doncs, no sols arribava a conclusions que no els venien al cap a la major part dels participants i, de sobte, doncs, vaig començar a ser notat pels col·legues anglesos.

A.F.: Clar. Com ara qui?

palabra *grabar*: los esténciles se pueden grabar. Quizás no lo sepas, pero eran hechos con cera de Campeche. una suerte de seda sintética, muy fina, cubierta de cera. Así pues, aprendí...

[Se escucha pasar otro avión]

... a grabar en los esténciles imágenes muy delicadas, con alfileres y bolígrafos secos y... bueno. Ahora que he estado hurgando en mis bodegas y archivos me topé con una buena colección de aquellos grabados. Y los montaba en su marialuisa, muy bien presentaditos, para venderlos a la salida de cines, entrada de galerías, en fin... Esto de salir a la calle (porque también dibujé con gises en las banquetas) es buenísimo para relacionarte con gente, no con —lo digo entre comillas— "amantes del arte", sino con gente normal...

A.F.: Con ciudadanos variopintos de a pie.

F.E.: ¡Con personas de carne y hueso, atareadas en su ir y venir, sí! Es lo que te permite catar de manera inmediata, directa, lo que le puede o no gustar a desconocidos. Y eso, caray, te va afectando, incide en lo que uno hace.

A.F.: También tiene que ver con lo que decías, que el pensamiento no es algo universal. Fue tu forma de entender el pensamiento inglés pero desde el pensamiento mexicano. Puede ser muy interesante ese ejercicio.

F.E.: ¡Vaya! Recuerdo que por aquel entonces un médico, muy buen coleccionista, me diagnosticó un síndrome llamado Asperger, que, según entendí, es algo que se manifiesta a diferentes grados, desde los síntomas más ligeros hasta la enajenación absoluta; quiero pensar que si lo padezco —yo diría que lo gozo— ha de ser más o menos tenue. Quienes lo tienen perciben las señales del mundo que les rodea como cualquier persona, pero no llegan a conclusiones consideradas lógicas. La mía es otra: me conduce a conclusiones muy diferentes; uno enlaza datos de maneras totalmente inesperadas por otros. No sé...

A.F.: Entiendo. Lo ilógico es a veces algo cotidiano en ciertas vidas.

F.E.: Obviamente, observaba la vida en Inglaterra y sacaba conclusiones, digamos, no obvias. Me gustaba frecuentar ámbitos marginales, como aquel que organizó en varias ocasiones Gustav Metzger,⁴ maestro tan admirado...

A.F.: Judío polaco. Creador del arte autodestructivo.

F.E.: Destruction in Art Symposium, el simposio de la destrucción en el arte... Y pues, no solo llegaba a conclusiones que no se le ocurrían a la mayoría de los participantes y de repente, pues, empecé a ser notado por los colegas ingleses.

A.F.: Claro, ¿cómo quiénes?

F.E.: Com el *performador* Stuart Brisley, que menjava i vomitava; com Joe Tillson; com Richard Hamilton, que va dir: "Escolta, escolta. Aquest cabró no està tan boig".

A.F.: I vas tractar Richard Hamilton?

F.E.: Doncs va ser Richard qui em va demanar la transcripció de la cinta magnetofònica que havia enregistrat enfront de la Tate en un incident que va aparèixer recollit en diaris i revistes.⁵ Hamilton volia aqueix enregistrament per a publicar-lo en *Studio Internacional*. Hi va eixir en el número de març del '73. Succeeix que Hamilton ja s'havia interessat en les meues propostes quan va veure les targetes postals intervingudes que feia aleshores...

A.F.: Art de correu?

F.E.: En aquell moment encara no: les feia, però no les enviava. Eren postals intervingudes que vaig mostrar a Angela Flowers i ella es va avenir a incloure-les a última hora en una exposició de postals que va presentar en la seua galeria (que continua operant, avui gestionada pel fill). Richard, que també tenia postals en la mostra, les va veure i, doncs... en va parlar per telèfon i així van encadenant-se les coses, no? Poc després, enviava les meues primeres postals a Mèxic. En vaig enviar dues-centes al II Saló Independent que se celebrava a Mèxic. Pobre com estava, el cost dels segells era una bicoca comparat amb quant m'hauria costat enviar una pintura de la mateixa mida... embalar-la, assegurar-la, pagar el noli, pagar la fiança duanera... [Riu] Saps? Jo crec que això de les finances de l'artista és l'autèntic origen de l'art conceptual. [Torna a riure] Per cert, parlant de coincidències i paral·lelismes, jo no vaig tenir notícia de Ray Johnson sinó moltíssim temps després. Se li atribueix ser l'inventor del gènere. Prova que el que fan artistes "perifèrics", per molt innovadors que siguin, sempre passarà desapercibut. Certament, en aquell temps alternava amb artistes i gent interessada en l'art, però qui em donava menjar era gent que no sabia absolutament res de l'art, la que comprava les meues mimeografies i altres ocurrències en la via pública.

[Es queda en silenci un moment]

Ara que ho pense, no deuen faltar anglesos avui que tinguen un dels meus mimeogrades penjats de la paret de sa casa... o els seus néts, no?

A.F.: Tornem al llibre d'artista i la diferència que deies de...

F.E.: Bé, aleshores distribuïem les nostres publicacions que encara no es deien llibres d'artista— en llibreries de vell o que tenien espai per a llibres fora de sèrie, llibreries petites. Va ser en una d'aquelles llibreries que Ulises Carrión va veure allò que estàvem

F.E.: Como el *performador* Stuart Brisley, que comía y vomitaba; como Joe Tillson, como Richard Hamilton, que dijo: "Oye, oye. Este cabrón no está tan loco".

A.F.: ¿Y trataste a Richard Hamilton?

F.E.: Pues fue Richard quien me pidió la transcripción de la cinta magnetofónica que grabé frente a la Tate en un incidente que apareció reportado en diarios y revistas.⁵ Hamilton quería esa grabación para publicarla en *Studio Internacional*, salió en el número de marzo del '73. Sucede que Hamilton ya se había interesado en mis propuestas cuando vio las tarjetas postales intervenidas que hacía entonces...

A.F.: ¿Arte correo?

F.E.: En ese entonces aún no, las hacía pero no las mandaba. Eran postales intervenidas que le mostré a Angela Flowers y ella tuvo a bien incluirlas a última hora en una expo de postales que presentó en su galería (que sigue operando, hoy manejada por el hijo). Richard, que también tenía postales en la muestra, las vio y pues... me habló por teléfono y así se van eslabonando las cadenas, ¿no? Poco después, enviaba mis primeras postales a México. Mandé 200 al II Salón Independiente que se celebraba en México. Pobre como estaba, el costo de los timbres era una bicoca comparado con lo que me hubiera costado enviar una pintura del mismo tamaño... embalarla, asegurarla, pagar el flete, pagar la fianza aduanal... [Ríe] ¿Sabes? Yo creo que eso de las finanzas del artista es el verdadero origen del arte conceptual [Vuelve a reír] Por cierto, hablando de coincidencias y paralelismos, yo no supe de Ray Johnson sino muchísimo tiempo después. Se le atribuye ser el inventor del género. Prueba de que lo que hacen artistas "periféricos", por muy innovadores que sean, siempre pasará desapercibido.

Ciertamente, en ese tiempo alternaba con artistas y gente interesada en el arte, pero quien me daba de comer era gente que no sabía absolutamente nada del arte, la que compraba mis mimeografías y otras ocurrències en la vía pública.

[Se queda en silencio un momento]

Ahora que lo pienso, no faltarán ingleses hoy que tengan uno de mis mimeogrades colgados de su pared... o sus nietos, ¿no?

A.F.: Volvamos al libro de artista y la diferencia que decías de...

F.E.: Bueno, en aquel entonces distribuíamos nuestras publicaciones —que todavía no se llamaban libros de artista— en librerías de usados o que tenían espacio para libros fuera de serie, librerías pequeñas. Fue en una de esas que Ulises Carrión vio lo que

publicant en la Beau Geste Press i em va buscar per carta, a través de David Mayor. Els nostres eren realment llibres rústics... Com t'ho diré...?

A.F.: Artesanals?

F.E.: Precisament. I guaita com d'útils em van resultar els meus coneixements de les artesanies de la meua terra. Afegeix a això que vaig créixer en una fusteria, la de don Gonzalo Hernández, un gran mestre fuster que em va ensenyar a esmolar puntaco-rents, a usar la garlopa, a llegir les vetes de la fusta... i que després vaig ser aprenent d'impressors catalans, d'anarquistes que s'havien refugiat a Mèxic... amb la capacitat d'aprendre que té un xiquet!

A.F.: Quants anys devies tenir?

F.E.: Nou, deu, onze.

A.F.: En les vacances?

F.E.: En les vacances senceresetes...

A.F.: Què feies amb els diners que guanyaves?

F.E.: No me'n recorde, no me'n recorde.

A.F.: [Rialles] Quina meravella!

F.E.: Oi que sí? Perquè va ser aquesta combinació de coneixements primerencs la que ens va permetre fer llibres a mà, amb tècniques i instruments tan modests com el ciclostil.

A.F.: Va ser això la diferència? La del llibre d'artista, no?

F.E.: I tant! Del que es tracta és que el mateix autor fique les mans i se les taque de tinta i de cola, per arribar a les entranyes d'aquell moble, aquell receptacle, aquell aparador, aquella plataforma que anomenem "llibre". Elimines l'externalització, la intermediació. Les idees germinen i donen fruit tenint-ho tot a la mà, suports, materials, eines. No existeix aquesta possibilitat de desenvolupar una idea quan entregues el teu producte creatiu a intermediaris. Avui dia, diria que Photoshop i la resta de programes per a publicar són elements externalitzadors. Ulises n'és un exemple perfecte: tenir-ho absolutament tot a la mà, tot allò que es requereix per a poder produir el va extasiar fins al deliri. En bona mesura, va ser la manualitat la que li va permetre abandonar l'àmbit restrictiu de "la literatura" per endinsar-se en tot allò que va seguir la publicació dels seus primers cinc llibres en BGP. En una de les seues primeres visites a Devon, asseguts a la cuina, va exclamar que se li havia acudit de fer un llibre... "De seguida ja és tard", li vaig dir. "Què et pareix si el fem ara mateix? Au?". "Com?", em diu. I ens tanquem al taller fins a l'endemà. És un llibret enginyós, simple: *Líneas*.

A.F.: Clar. Era un laboratori. El llibre com a espai de creació.

F.E.: Era un laboratori. Quan les circumstàn-

estábamos publicando en la Beau Geste Press y me buscó por carta, a través de David Mayor. ¡Los nuestros eran realmente libros rústicos... Cómo te diré...?

A.F.: ¿Artesanales?

F.E.: Precisamente. Y fíjate cómo me fueron útiles mis conocimientos de las artesanías de mi tierra. Añádele a eso que crecí en una carpintería, la de don Gonzalo Hernández, un gran maestro carpintero que me enseñó a afilar formones, a usar la garlopa, a leer las vetas de la madera... y que luego fui aprendiz de impresores catalanes, de anarquistas que se habían refugiado en México... ¡con la capacidad de aprender que tiene un niño!

A.F.: ¿Cuántos años tendrías?

F.E.: Nueve, diez, once.

A.F.: ¿En las vacaciones?

F.E.: En las vacaciones enteritas...

A.F.: ¿Qué hacías con el dinero que ganabas?

F.E.: No me acuerdo, no me acuerdo.

A.F.: [Risas] ¡Que maravilla!

F.E.: ¿Verdad que sí? Pues fue esa combinación de conocimientos tempranos la que nos permitió hacer libros a mano, con técnicas y herramientas tan modestas como el mimeógrafo.

A.F.: ¿Fue esa la diferencia? La del libro de artista, ¿no?

F.E.: Por supuesto. De lo que se trata es que el propio autor meta y se manche las manos de tinta y de cola, para llegar a la entrañas de ese mueble, ese receptáculo, ese aparador, esa plataforma que llamamos "libro". Eliminas la tercerización, la intermediación. Las ideas germinan y dan fruto teniendo todo a la mano, soportes, materiales, herramientas. No existe esta posibilidad de desarrollar una idea cuando le entregas tu producto creativo a intermediarios. Hoy día, diría que Photoshop y demás programas para publicar son elementos tercerizantes. Ulises es un ejemplo perfecto: tener absolutamente todo a la mano, todo lo requerido para poder producir, lo extasió hasta el delirio. En buena medida, fue la manualidad lo que le permitió abandonar el ámbito restrictivo de "la literatura" para de ahí incursionar en todo lo que siguió la publicación de sus primeros cinco libros en BGP. En una de sus primeras visitas a Devon, sentados en la cocina, exclamó que se le había ocurrido hacer un libro... "Pa'luego es tarde", le dije. "¿Qué te parece y lo hacemos ahorita mismo? ¿Quieres?". "¿Cómo?", me dice. Y nos encerramos en el taller hasta el día siguiente. Es un librito ingenioso, simple: *Líneas*.

A.F.: Claro, era un laboratorio. El libro como espacio de creación.

F.E.: Era un laboratorio. Cuando las cir-

cies em van obligar a tornar a Mèxic, tots vam fer plans per a continuar al tall en la feina. David i els altres van publicar algunes coses més, però em va ser impossible continuar amb la BGP a Mèxic.

A.F.: Per què?

F.E.: Primer, perquè vam tornar els meus dos xiquets i jo, sense la mare. Em vaig establir en una ciutat molt menuda pròxima a Xalapa, la capital de Veracruz. Hauria volgut encarregar-me de l'editorial de la universitat. Allò que vaig poder aconseguir va ser una cosa que he evitat tota la meua vida: un lloc de mestre en la seua escola d'arts plàstiques. Però els acadèmics no van aguantar les meues opinions aspergerianes ("l'art és només una excusa") i, com que vaig simpatitzar amb l'incipient moviment sindical dels mestres que bullia en la universitat, vaig perdre la feina. Per coincidència i per gran sort meua per a mi, la meua expulsió va coincidir amb la beca de la Guggenheim que vaig rebre. La vaig utilitzar per a construir-me un estudi amb cara i ulls, allà a Xico. Ja després, va començar el viacrucis per a guanyar-me el pa. Anades i tornades de casa a la ciutat de Mèxic, per buscar compradors. Vaig presentar diverses exposicions d'obra, diguem-ne, normal...

A.F.: Què anomenes normal?

F.E.: Bé, encara que vaig continuar conceptualitzant, les circumstàncies exigien obra material, tangible. De fet, m'agrada molt crear objectes. Vaig tractar de concretar l'abstracte. La meua primera exposició es va dir *Zapata hoy*. Inclouïa assemblatges, obres objecte i, sobre paper, les meues anamorfies al voltant de la figura del gran cabdill del Sud. Per a sorpresa meua, va ser una bomba mediàtica. Encara que no vaig vendre res, va fer un bon rebombori. Encara buscant la subsistència, vaig presentar l'esbós d'una idea a Manuel de la Cera, descanse en pau. Era director del Departament de Promoció Cultural de la Secretaria d'Educació Pública. Li vaig proposar un taller de feina editorial amb ciclostil (*El editor con huaraches*⁶). M'encarregaria de capacitar el personal per a impartir-lo. Com que aleshores ja vivia de ple el moviment grupal que havíem iniciat el 1976, hi vaig poder incorporar diversos col·legues...

A.F.: És en l'any que ens vam conèixer nosaltres.

F.E.: Sí. [Tus] Redéu, les meues medicacions! [Pausa]

Doncs el meu grup va anar creixent. Vam arribar a ser 26 instructors. Al grup, li vaig posar el nom de Taller de Comunicació Haltos2Ornos amb un "2" enmig: H2O.

A.F.: Alts forns no és aquella enorme empresa d'acer a Monclova?

F.E.: Sí, em va fer l'efecte d'un bon nom perquè ningú l'oblidaria... [Riu] Van ser quasi

cunstances me obligaron volver a México hicimos todos planes para seguirle dando a la faena. David y los demás publicaron algunas cosas más, pero me fue imposible seguir con la BGP en México.

A.F.: ¿Por qué?

F.E.: Primero porque regresamos, mis dos niños y yo, sin su mamá. Me establecí en una pequeñísima ciudad cercana a Xalapa, la capital de Veracruz. Hubiera querido encargarme de la editorial de la universidad. Lo que logré conseguir fue algo que he evitado toda mi vida: un puesto de maestro en su escuela de artes plásticas. Pero los académicos no aguantaron mis opiniones aspergianas ("el arte es solo una excusa") y como simpatice con el incipiente movimiento sindical de los maestros que hervía en la universidad, perdí mi trabajo. Por coincidencia y para mi gran suerte, mi expulsión coincidió con la beca de la Guggenheim que recibí. La usé para construirme un estudio hecho y derecho, allá en Xico. Ya después empezó el *vía crucis* para ganarme el pan. Un ir y venir de casa a la ciudad de México, para buscar compradores. Presenté varias exposiciones de, digamos, obra normal...

A.F.: ¿A qué llamas normal?

F.E.: Bueno, aunque seguí conceptualizando, las circunstancias exigían obra material, tangible. De hecho, me gusta mucho crear objetos. Traté de concretar lo abstracto. Mi primer gran expo se llamó *Zapata hoy*. Incluía ensamblajes, obra-objetos y, sobre papel, mis anamorfias en torno a la figura del gran caudillo del Sur. Para mi sorpresa, fue una bomba mediática. Aunque no vendí nada removié mucho las aguas. Todavía buscando la subsistencia, le presenté el esbozo de una idea a Manuel de la Cera, que en paz descanse. Era director del Departamento de Promoción Cultural de la Secretaría de Educación Pública. Le propuse un taller de labor editorial con mimeógrafo (*El editor con huaraches*⁶). Me encargaría de capacitar al personal para impartirlo. Como para entonces ya vivía de pleno el movimiento grupal que habíamos iniciado en el 1976, pude incorporar a varios colegas...

A.F.: Es en el año que nos conocimos nosotros.

F.E.: Sí. [Tose] ¡Frijoles, mis medicaciones! [Pausa]

Pues mi grupo fue creciendo. Llegamos a ser 26 instructores. Al grupo le puse el nombre de Taller de comunicación Haltos2Ornos con un "2" en medio: H2O.

A.F.: ¿Altos hornos no es aquella enorme empresa acerera en Monclova?

F.E.: Sí, se me hizo buen nombre pues nadie lo olvidaría... [Ríe] Fueron casi diez años

deu anys els que vam passar ensenyant a mig món arreu del país: mestres rurals (Ayotzinapa, entre elles), cases de cultura, escoles secundàries, salons de capítol municipals, presons i fins i tot l'exèrcit.

A.F.: Què feia exactament H2O?

F.E.: Els ensenyàvem a ser editors amb el ciclostil. I on no hi havia ciclostil, ensenyàvem a construir-lo de fusta. D'això, en vaig dir pinotxo. Aleshores quasi totes les escoles rurals tenien el seu ciclostil. Però recorde que l'Escola Normal Rural de Mactumactzá, a Chiapas no en tenia cap. Perquè allí es van construir ni més ni menys que 60 pinotxos. I a falta de tinta, sutge i crema Nivea, que no asseca gens bé, però aconsegueix assecar-se. Per a la pantalla vam usar *negligés* de seda sintètica, vam construir premses encuadernadores i caixes de llum per a gravar els dissenys. Tota una microindústria editorial que...

A.F.: Any 1976, 1977, 1978?

F.E.: Sí, just per aquells anys. De fet, va ser el 1979 que vaig portar aquest projecte a Nicaragua. [Tus] El pare poeta, Ernesto Cardenal, acabava de ser nomenat secretari de Cultura. Vaig capacitar instructors i vaig tornar a Mèxic. Va ser interessant perquè la nit anterior al meu vol... Tu te'n recordes, de Carlos Mejía Godoy i los de Palacagüina, el grup musical? [Canta: "Són tus perjúmenes, mujer, los que me sulibellan"]

A.F.: Sí, i tant que sí!

F.E.: Doncs, t'explique que ens havíem conegut a Mèxic i, aleshores, em van convidar a una festa on vaig conèixer el pilot que em portaria a casa en allò que anomenen vols *lecheros*. Parada a El Salvador, sense poder baixar de la nau, quasi una hora en una calor infernal. Alguns passatgers en van baixar; altres van pujar amb caixes de cartó, pollastres i... Bé. En arribar a Mèxic, vam baixar caminant. Els avions *nicas* (nicaragüencs) no tenien hangar propi i s'estacionaven fins allà i els posaven escaletes per a baixar, i d'ací, doncs, a caminar sobre l'asfalt fins a entrar en l'edifici. Ja estem tots arribant a l'edifici quan, a la nostra esquena, hi ha un "BUUUM!!!", "MUUOCC!!!": una explosió a l'avió.

A.F.: D'on acabaves de baixar?

F.E.: Puta! Tots ens van llançar a terra i van arribar soldats corrent i ens van fotre cap a dins.

A.F.: I l'equipatge?

F.E.: Ja te'n pots oblidar. No sé què va passar amb l'equipatge ni me'n recorde. Estava jo, tres dies després, al meu despaxet de la SEP, quan em van anunciar la visita d'un senyor jove, ros, amb jaqueta esportiva i corbata i pantalons grisos. Venia, em va dir, a fer-me unes preguntes respecte al vol i l'explosió.

los que pasamos enseñándole a medio mundo en todo el país: maestros rurales (Ayotzinapa, entre ellas), casas de cultura, escuelas secundarias, salones de cabildo municipales, cárceles, hasta en el ejército.

A.F.: ¿Qué hacía exactamente H2O?

F.E.: Les enseñábamos a ser editores con el mimeógrafo. Y donde no había mimeógrafo enseñábamos a construirlo de madera. A eso le llamé Pinocho. Entonces casi todas las escuelas rurales tenían su mimeógrafo. Pero recuerdo que la Escuela Normal Rural de Mactumactzá, en Chiapas no contaba con uno. Pues allí se construyeron nada menos que sesenta pinochos. Y a falta de tinta, hollín y crema nivea que no seca muy bien, pero alcanza a secarse. Para la pantalla usamos *negligés* de seda sintética, construimos prensas encuadernadoras y cajas de luz para grabar los diseños. Toda una microindustria editorial que...

A.F.: ¿Años 1976, 1977, 1978?

F.E.: Sí, justo por esos años. De hecho, fue en 1979 cuando llevé este proyecto a Nicaragua. [Tose] El padre poeta, Ernesto Cardenal, acababa de ser nombrado secretario de Cultura. Capacité instructores y volví a México. Fue interesante porque la noche anterior a mi vuelo... ¿Tú te acuerdas de Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina, el grupo musical? [Canta: "Son tus perjúmenes, mujer, los que me sulibellan."]

A.F.: Sí, por supuesto que sí.

F.E.: Pues te cuento que nos habíamos conocido en México y, pues, me invitaron a una fiesta donde conocí al piloto que me llevaría a casa en lo que llaman vuelos lecheros. Parada en El Salvador, sin poder bajar de la nave, casi una hora en un calor infernal. Pasajeros bajaron, otros subieron con cajas de cartón, pollos y, bueno. Al llegar a México nos bajamos caminando. Los aviones *nicas* (nicaragüenses) no tenían hangar propio y se estacionaban hasta allá y les ponían escaletas para bajar y de ahí pues, a caminar sobre el asfalto hasta entrar en el edificio. Ya estamos todos llegando al edificio cuando, a nuestras espaldas un ¡¡¡BUUUM!!! ¡¡¡MUUOCC!!!, una explosión en el avión.

A.F.: ¿Del que te acababas de bajar?

F.E.: ¡Putá! Todos nos tiramos al piso y llegaron soldados corriendo y nos arreararon para adentro.

A.F.: ¿Y el equipaje?

F.E.: Olvídate. No sé qué le paso al equipaje ni me acuerdo. Estaba yo, tres días después, en mi despachito de la SEP, cuando me anunciaron la visita de un señor joven, rubio, de blazer y corbata y pantalones grises. Venía, me dijo, a hacerme unas preguntas respecto al vuelo y la explosión. Anotaba

- Ho anotava tot en la seua llibreteta. —Mestre Ehrenberg: vostè venia assegut al seient tal. Qui eren els seus veïns? Em va explicar que l'explosió havia sigut causada per una "bomba d'altura" que no va funcionar com caldria. "Vosaltres us heu salvat de miracle..."
- A.F.: Per l'error de la bomba.
F.E.: Exacte.
- A.F.: I van descobrir qui l'havia posada?
E. F.: Què vols que en sàpiga jo? Ni m'ho preguntes! Em va agrair el testimoniatge. "Si recorda qualsevol altra cosa, doncs..."
- A.F.: Hi havia revolució a El Salvador?
F.E.: Doncs, clar! No te'n recordes? Una guerra civil, com el que ara tenim a Mèxic. Ja se n'anava i li vaig preguntar a l'agent secret: "Diga. Què se n'ha fet del capità i la cap d'auxiliars de vol? El tipus se'm va quedar mirant molt seriós, va tornar a asseure's i va traure la llibreteta, ara sí, molt seriós: "Vostè, què sap d'ells?". "Estan bé?", li vaig preguntar. "Res de greu", em va respondre. "Ella ha patit exco-riacions a l'esquena i ell té un genoll danyat i tallades les cames". "Com és això?", li vaig preguntar. "És que estaven, com ho dic, forn-icant al bany: això els va salvar". [Rialles]
- A.F.: Què em dius?!!
F.E.: [Rialles] Sensacional, eh?
- A.F.: Al final no m'has dit això de Beau Geste a Mèxic.
F.E.: Asseu-te ací, que ara t'ho conte... Com que érem a Devon, ho fèiem tot per correu. A Anglaterra arriba a l'endemà.
- A.F.: Mantenies correspondència amb els Estats Units, amb Mèxic?
F.E.: Amb Europa sencera i fins amb l'Uruguai, el Brasil; amb Mèxic, molt poc. Amb quins col·legues? A quina llibreria anàvem a vendre les nostres ocurrències? Alguna vegada vaig enviar les nostres publicacions a Vicente Rojo i a don Luis Vicens, descanse en pau. Luis va ser el qui va portar el Gabo (Gabriel García Márquez) a Mèxic. Però la nostra nomen-clatura no s'havia d'interessar en les nostres curiositats. Ni pensar-ho ni somniar-ho.
- A.F.: Escolta. I en Beau Geste us alimentàveu econòmicament de les subscripcions, bàsicament?
F.E.: Clar, d'això i de les vendes directes.
- A.F.: Però no podies continuar amb les subscripcions internacionals?
F.E.: Impossible!! La ineficàcia del nostre sistema postal és proverbial; si a la capital les cartes tardaven a arribar fins a quinze dies, imagina quant podia tardar el correu per a arribar a Xico o per a eixir-ne. No cal ni pensar-ho!
- A.F.: Sí, tres mesos per a arribar.
F.E.: En canvi, en tornar a casa vaig aconseguir provocar tot un moviment de llibres d'artista arreu del país.
- A.F.: Però va ser un impuls més aviat didàctic, ¿no?
F.E.: La gent aprenia a fer-ne i, més impor-
- todo en su libretita. "Maestro Ehrenberg: usted venía sentado en el asiento tal. ¿Quiénes eran sus vecinos? Me explicó que la explosión había sido causada por una "bomba de altura" que no funcionó como debía. Ustedes se salvaron de milagro..."
- A.F.: Por el error de la bomba.
F.E.: Exacto.
- A.F.: ¿Y descubrieron quién la puso?
F.E.: ¿Qué voy a saber? Ni me preguntes Me agradeció por mi testimonio. "Si recuerda cualquier otra cosa, pues..."
- A.F.: ¿Había revolución en El Salvador?
F.E.: Pues claro ¿no te acuerdas? Una guerra civil, como lo que ahora tenemos en México. Ya que se iba le pregunté al agente secreto: "dígame. ¿Qué hubo del capitán y la sobrecargo? El tipo se me quedó viendo muy serio, volvió a sentarse y sacó su libretita, ahora sí, muy serio: "¿Usted, qué sabe de ellos?". "¿Están bien?", le pregunté. "Nada grave", me respondió. "Ella sufrió escoriaciones en la espalda y él tiene una rodilla dañada y cortadas en las piernas". "¿Y eso?", le pregunté. "Es que estaban, como lo digo, fornicando en el baño: eso les salvó". [Risas]
- A.F.: ¡¡¿Qué me dices?!!
F.E.: [Risas] Sensacional, ¿eh?
- A.F.: Al final no me has dicho lo de Beau Geste en México.
F.E.: Siéntate aquí, ahora te cuento... Como estábamos en Devon, todo lo hacíamos por correo. En Inglaterra llega de un día al otro.
- A.F.: ¿Mantenías correspondencia con Estados Unidos, con México?
F.E.: Con toda Europa y hasta con Uruguay, Brasil, con México muy poco. ¿Con qué colegas? ¿En qué librería íbamos a vender nuestras ocurrencias? Alguna vez les mandé nuestras publicaciones a Vicente Rojo y a don Luis Vicens, que en paz descanse. Luis fue el que trajo al Gabo (Gabriel Garcia Marquez) a México. Pero nuestra nomenclatura no se iba a interesar en nuestras curiosidades. Ni por asomo.
- A.F.: Oye, ¿y en Beau Geste os alimentabais económicamente de las suscripciones, básicamente?
F.E.: Claro. De eso y de las ventas directas.
- A.F.: Pero ¿no podías seguir con las suscripciones internacionales?
F.E.: ¡¡Imposible!! La ineficacia de nuestro sistema postal es proverbial; si en la capital demoraban las cartas en llegar hasta quince días, imagínate cuánto podría tardar el correo para llegar o salir de Xico. Olvídalo.
- A.F.: Sí, tres meses para que llegara.
F.E.: En cambio, a mi vuelta a casa logré provocar todo un movimiento de libros de artista por todo el país.
- A.F.: Pero fue un impulso más bien didáctico, ¿no?
F.E.: La gente aprendía a hacerlos y, más

tant, a agrupar-se per a publicar-ne. Una vegada que comprenien el concepte, alçaven el vol amb els seus llibres. Hi ha una col·lecció gegantesca d'aquests llibres al MUAC. Tots fets amb ciclostil. Són de poesia, dibuixos, xafarderies, qualsevol cosa que els vinguera al cap. Tot produït per gent que ni tan sols es creien artistes. Són llibres, són publicacions totalment diferents del que avui es produeix, diguem, a l'Escola d'Art del Chicago Art Institute o a l'UCLA, on tenen a la mà tots els mitjans i eines, accés als millors papers, sense àcid. És una altra cosa. Una cosa més semblant al que impulsava, per exemple, William Morris en l'Anglaterra del final del segle XIX. Morris, per cert, va tenir molta influència a Catalunya.⁷

És precisament la precarietat allò que dóna un encant molt especial a una publicació, la cosa que li dóna una vibració molt particular. Avui tu fiques un llibre sencer dissenyat en el teu ordinador en una màquina i te'l trau empastat. Jo tinc una col·lecció de llibres fets a mà per artistes. Però el 80% dels llibres que es diuen "d'artistes" ja no són fets a mà pels artistes. L'únic que fan aquests artistes és dissenyar-los. M'explique? O dissenyen una cosa enginyosa amb l'enginyeria de paper. Tot això és vàlid, però...

A.F.: Però és una altra cosa: no és llibre d'artista.

F.E.: No és llibre d'artista. Definitivament, no ho és.

A.F.: És una feina editorial.

F.E.: Exacte, és una tasca editorial i pot ser molt bona, però...

A.F.: I de disseny, que té el seu món meravellós. Però és un altre món.

F.E.: Un altre univers conceptual. En les seues més purs orígens el llibre d'artistes va arribar a tals graus que va haver-hi qui anomenara "llibre d'artista" una pedra que haguera sigut coberta de bicromat de sodi per a revelar en la seua pell una foto, textos. Això és un llibre d'artista!! Ho és perquè jo el vaig fer i jo el vaig declarar així. Clar, podria veure's com a conceptualisme a ultrança, però també com un dels excessos maravillosos del conceptualisme. Avui veig llibres dissenyats i impresos en l'ordinador, amb luxosos empastaments externalitzats.

A.F.: I quin és el futur que augures al llibre d'artista?

F.E.: Tot. No hi ha límits. Continua havent-hi artistes que confeccionen els seus llibres a mà i són bellíssims.

A.F.: Clar. Així és l'editorial del meu amic, Pepe, que es diu La Más Bella. Publicuen una revista que de sobte és un davantal que tenen escrits a les butxaques o són coses, com ara una caps de no sé què...

F.E.: Són ocurrencies lúdiques, doncs.

importante, a agruparse para publicar. Una vez que comprendían el concepto, despe-gaban con sus libros. Hay una colección gigantesca de esos libros en el MUAC. Todos hechos con mimeografía. Son de poesía, dibujos, chismes, lo que se les ocurriera. Todo producido por gente que ni siquiera se creían artistas. Son libros, son publicaciones total-mente diferentes a lo que hoy se produce, digamos, en la escuela de arte del Chicago Art Institute, o en UCLA, donde tienen a la mano todos los medios y herramientas, acce-so a los mejores papeles, sin ácido. Es otra cosa. Algo más parecido a lo que impulsaba a, por ejemplo, William Morris, en la Inglaterra de finales del siglo XIX. Morris, por cierto, tuvo mucha influencia en Cataluña.⁷

Es precisamente la precariedad lo que le da un encanto muy especial a una publicación, lo que le da una vibración muy particular. Hoy, tú metes un libro entero diseñado en tu ordenador en una máquina y te lo saca empastado. Yo tengo una colección de libros hechos a mano por artistas. Pero el 80 % de los libros que se dicen "de artistas" ya no son hechos a mano por los artistas. Lo único que hacen estos artistas es diseñarlos. ¿Me expli-co? O diseñan algo ingenioso con la ingenie-ría de papel. Todo eso es válido pero...

A.F.: Pero es otra cosa, no es libro de artista.

F.E.: No es libro de artista. Definitivament, no es.

A.F.: Es una faena editorial.

F.E.: Exacto, es una labor editorial y puede ser muy buena, pero...

A.F.: Y de diseño, que tiene su mundo maravillo-so. Pero es otro mundo.

F.E.: Otro universo conceptual. En sus más puros orígenes el libro de artistas llegó a tales grados que hubo quien llamara "libro de artista" a una piedra que hubiera sido cubierta de bicromato de sodio para revelar en su piel una foto, textos. ¡¡Eso es un libro de artista!! Lo es porque yo lo hice y yo lo declararé así. Claro, podría verse como conceptualismo a ultranza, pero también como uno de los excesos maravillosos del conceptualismo. Hoy veo libros diseñados e impresos en la compu, con lujosos empas-tados tercerizados.

A.F.: ¿Y cuál es el futuro que le auguras al libro de artista?

F.E.: Todo. No hay límites. Sigue habiendo artistas que confeccionan sus libros a mano y son bellísimos.

A.F.: Claro. Así es la editorial de mi amigo, Pepe, que se llama La Más Bella. Publican una revista que de repente es un delantal que tienen en los bolsillos escritos o son cosas, pues una caja de no sé qué...

F.E.: Son ocurrencias lúdicas, pues.

A.F.: Tarden a fer-ho bastant perquè hi posen moltes cosetes. És una mica com quan Bartolomé va fer un text poètic, que ara va un cartonet, ara un tros de tela.

F.E.: Exacte.

A.F.: Els poses moltes cosetes i tarden a fer la capseta, i tot el concepte.

F.E.: La part bonica d'això està en el fet que els continguts canvien d'acord amb la forma que vulgues donar a la teua publicació. Posa tu que conceps un text o una il·lustració, però que de sobte et ve al cap fer una mica d'enginyeria de paper, plecs per a amagar part del teu text o per a obligar a qui el tinga entre les mans a desdoblegar-lo, a estirar —jo què sé? Aleshores canvia la teua idea original, s'enriqueix. Mira només els meravellosos 'llibres animats' o *pop-ups* que feia l'artista alemany Lothar Meggendorfer⁸ també a la fi del segle XIX i que, després, cap als anys vuitanta i noranta van tenir tant d'èxit comercial gràcies a l'editorial Norma, de Colòmbia. Són màgics: tu els obris i ixen figures de gent i i castells i mil coses més. Crec que ací tinc a la mà el meu *Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis*, que tu coneixes bé.

A.F.: Clar. El vaig tenir exposat a la galeria l'any passat.

F.E.: Doncs, aquest llibre va canviar i va acabar sent completament diferent del que volia fer. Tantes coses se'm van acudir precisament durant la seua factura als tallers de Nexus Press! Quan vas obrint-lo, per exemple, té una cosa feta amb aerografia, amb esprai, no és aerografia, és esprai de llanda. Aquest és un llibre totalment d'artista: el vaig fer tot, fins a l'empastament: les lletres de la portada, la impressió en la màquina, la selecció de colors. Això atorga una obra a un objecte creat amb les mans. Ara mateix en aquests moments de cap de les maneres no renegue de les experiències conceptuals, però no pots deixar de banda les coses fetes a mà: un bon dibuix, una bona estampa. D'ací a poc no quedarà res fet a mà.

A.F.: Paco Calvo deia que en un futur hi haurà a les vitrines dels museus les llistes de la compra de qualsevol. Serà una manera que els antropòlegs entenguen com vivíem.

F.E.: L'art no ha sigut mai antropologia.

A.F.: Però pot servir a l'antropologia per a estudiar un moment, com les pintures rupestres. De les poques coses que queden escrites a mà. Hi haurà un moment que desapareixeran.

F.E.: És extrema la seua visió: l'art ha de compartir-se immediatament. I les nostres obres no poden quedar-se limitades a un circuit de galeries, no haurien d'encarir-se gradualment per a quedar finalment en poder d'algun col·leccionista. A mi m'agrada

A.F.: Tardan en hacerlo bastante porque le ponen muchas cositas. Es un poco como cuando Bartolomé hizo un texto poético, que de repente va un cartoncito, un trozo de tela.

F.E.: Exacto.

A.F.: Les pones muchas cositas y tarden en hacer la cajita, y todo el concepto.

F.E.: Lo bello de esto estriba en que los contenidos cambian de acuerdo a la forma que le quieras dar a tu publicación. Pon tú que concibes un texto o una ilustración, pero que de repente se te ocurre hacer algo de ingeniería de papel, dobleces para esconder parte de tu texto o para exigirle a quien lo tenga entre las manos a desdoblar, a jalar, qué sé yo. Entonces cambia tu idea original, se enriquece. Ve nada más los maravillosos 'libros animados' o *pop-ups* que hacía el artista alemán Lothar Meggendorfer⁸ también a finales del siglo XIX y que luego, hacia los años ochenta y noventa tuvieron tanto éxito comercial gracias a la Editorial Norma, de Colombia. Son mágicos: tú los abres y salen figuras de gente y castillos y mil cosas más. Creo que aquí tengo a la mano mi *Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis*, que tú conoces bien.

A.F.: Claro. Lo tuve expuesto en la galería el año pasado.

F.E.: Pues ese libro cambió y terminó siendo completamente diferente a lo que quería hacer. Tantas cosas se me ocurrieron precisamente durante su factura en los talleres de Nexus Press. Cuando lo vas abriendo, por ejemplo, tiene una cosa hecha con aerografía, con spray, no es aerografía, es spray de lata. Ese es un libro totalmente de artista lo hice todo hasta el empaste: las letras de la portada, la impresión yo en la máquina, la selección de colores. Eso le otorga una obra, a un objeto creado con las manos. Ahorita en estos momentos bajo ningún motivo reniego de las experiencias conceptuales, pero no puedes dejar de lado lo hecho a mano, un buen dibujo, una buena estampa. Dentro de poco no va a quedar nada hecho a mano.

A.F.: Paco Calvo decía que en un futuro estarán en las vitrinas de los museos las listas de la compra de cualquiera. Será una forma para que los antropólogos entiendan como vivíamos.

F.E.: El arte nunca ha sido antropología.

A.F.: Pero puede servir a la antropología para estudiar un momento, como las pinturas rupestres. De las pocas cosas que queden escritas a mano. Habrá un momento que desaparecerán.

F.E.: Es extrema su visión: el arte tiene que compartirse de inmediato. Y nuestras obras no pueden quedarse limitadas a un circuito de galerías, no deberían ser encarecidas paulatinamente para finalmente quedar en manos de algún coleccionista. A mí me gus-

fer edicions per abaratir les meues obres.
A.F.: Clar. Fer-les assequibles a un nombre més gran.

F.E.: I aquella va ser una de les condicions de fonament en la meua editorial...

[Era el 5 de gener. El dia de Reis. Vam acabar la nostra entrevista amb el colofó democràtic de l'art per al nombre més gran possible. Però allò que no us he dit és que aquesta entrevista havia començat el dia 24 de desembre, dotze dies abans. Era la vesprada de la vigília de Nadal i estàvem a la sala d'espera de l'Institut Nacional de Cardiologia de la ciutat de Mèxic]

F.E.: [En veu alta] Bona nit de Nadal!
[Veus de fons]: Bon Nadal!

A.F.: Acabem de felicitar-nos i d'expressar els millors desitjos...

F.E.: Mira'ns! És 24 de desembre i ens trobem en aquest claustre, un dels búnquers de l'Institut Nacional de Cancerologia. Açò està abarrotat de pacients. Mira només aquell enorme televisor, allà a la part alta de la paret! Els pacients veiem això totes les vesprades! Un dels programes més fastigosos que haja vist mai, fins i tot en la televisió mexicana. És de ... crec que la senyora es diu Brozo... No, Laura Bozzo. Xafarderies, baralles entre parelles, esposes enganyoses, marits amb un segon front, confrontacions... Les seues convocades criden, s'estiren els cabells, es foten galtades. Quina cridòria tan vulgar! Què hi farem... Però els pacients ens portem bé, xarrem, comparem notes i ens fem la il·lusió que no som una simple xifra. Però ho som. Mira el meu carnet, jo sóc el pacient número 000153069... Fins ara no m'ha atès mai un mateix metge més de dues vegades. Som xifres...

A.F.: Sí, carai... Escolta... I aquell rellotge allà...

F.E.: Ah, no en faces cas. Marca les 2.55 des de la primera vegada que vaig venir. [Riu] Per dir veritat, aquesta institució mèdica realment em sorprèn. Des dels guàrdies apostats pertot arreu fins al personal darrere de les finestretes, els netejadors, infermeres, els tècnics radiòlegs que atenen sis vegades més pacients per hora del que està estipulat! Tots són delicats, atents, compassius sense ser condescendents... Bé, fins i tot els centenars de venedors que pul·lulen fora, enfront d'aquests hospitals, són gent de bé. Has vist aquell a qui compra la barra d'amarant tots els dies? És Salatiel. La seua família fabrica dolços tradicionals des de fa diverses generacions. Cuinen en paelles de coure de quasi un segle d'edat. Xarrem cada vegada que isc a fumar... [Rialles]
[Megafonia que crida "Philipp Christiaan, bega aigua"]

ta hacer ediciones para abaratar mis obras.
A.F.: Claro. Hacerlas assequibles a un número mayor.

F.E.: Y esa fue una de las condiciones de fundamento en mi editorial...

[Era el 5 de enero. El día de Reyes. Terminamos nuestra entrevista con el colofón democrático del arte para el mayor número posible. Pero lo que no les dije es que esta entrevista comenzó el día 24 de diciembre, doce días antes. Era la tarde de noche buena y estábamos en la sala de espera del Instituto Nacional de Cardiología de la ciudad de México]

F.E.: [En voz alta] ¡Buena nochebuena!
[Voces de fondo]: ¡Feliz Navidad!

A.F.: Acabamos de felicitarlos y deseárnoslas...

F.E.: ¡Míranos! Es 24 de diciembre y estamos en este claustro, uno de los búnkeres del Instituto Nacional de Cancerología. Esto está abarrotado de pacientes. ¡Mira nomás ese enorme televisor, ahí en lo alto de la pared! ¡Los pacientes vemos esto todas las tardes! Uno de los programas más asquerosos que haya jamás visto, incluso en la televisión mexicana. Es de... creo que la doña se llama Brozo... No, Laura Bozzo. Chismes, peleas entre parejas, esposas traicioneras, maridos con segundo frente, confrontaciones... Sus convocadas gritan, se jalan las greñas, se agarran a bofetadas. ¡Qué gritería tan vulgar! Qué le vamos a hacer... Pero los pacientes nos llevamos bien, platicamos, comparamos notas y nos hacemos la ilusión de que no somos un simple número. Pero lo somos. Mira mi carnet, yo soy el paciente número 000153069... Hasta ahora nunca me ha atendido un mismo médico más de dos veces. Somos números...

A.F.: Sí, caray... Oye... y ese reloj allà...

F.E.: Ah, no le hagas caso. Marca las 2:55 desde la primera vez que vine. [Ríe] La verdad sea dicha, esta institución médica realmente me sorprende. Desde los guardias apostados en todos lados hasta el personal detrás de las ventanillas, los afanadores, enfermeras, ¡los técnicos radiólogos que atienden seis veces más pacientes por hora que lo estipulado! Todos son delicados, atentos, compassivos sin ser condescendientes... Bueno, hasta los cientos de vendedores que pululan afuera, frente a estos hospitales, son gente de bien. ¿Viste al que le compro mi barra de amaranto todos los días? Es Salatiel. Su familia fabrica dulces tradicionales desde hace varias generaciones. Cocinan en pailas de cobre de casi un siglo de edad. Platicamos cada vez que salgo a fumar... [Risas]
[Megafonía llamando a "Philipp Christiaan: beba agua"]

F.E.: Ja! Aquest sóc jo!! Només em bec aquest litre d'aigua i em toca entrar al búnquer. No, si et ho pots dir... He socialitzat la vida sencera de manera totalment horitzontal. Aquest estrany ambient és bon exemple. La setmana passada em va reconèixer un guatemalenc. És pintor. Es diu Edelberto. Vam descobrir molts amics comuns guatemalencs: els ja morts Otto Raúl González, el gran Carlos Illescas, Tito Monterroso. A qui ell no coneixia, però jo sí, per fortuna, va ser Mario Monteforte Toledo... Poeta, pensador, esgrimidor, alguna vegada va ser candidat a la presidència del seu país. Total: coincidim en aquest búnquer Edelberto Torres i jo, i tots dos estem sent atesos gràcies a l'Assegurança Popular. [Beu aigua]. Calculàvem Lourdes i jo, l'altre dia, quant hauríem gastat en el sistema privat de medicina... Ja hauríem passat del mig milió de pesos! Amb això ací no he gastat ni mil pesos. I és que aquest tipus de vida que faig la fan milions de persones... [Veü per megafonia] ... una realitat que desconeixen els col·leccionistes, els propietaris de galeries...

A.F.: [Riu] No em digues això.

F.E.: El seu món és completament distint del meu. És un món en què quasi tots llueixen roba de negre en les seues cerimònies rituals, on igual pul·lulen acadèmics que es diuen d'esquerra i pixavins que van a veure i fer-se veure en totes les inauguracions en què puguen ser fotografiats per eixir en la secció de societats, *groupies* arximaquillades que es presenten com a curadores d'art, curadors cul-tibats que es presenten com a genis, teòrics graduats d'universitats privades i artistes emergents cortesans, els uns vestits a la moda, els altres, disfressats d'artistes, perseguint arribar a Art Basel. Bé, per a què seguir? És la "cultósfera", com l'anomenava Roger Díaz de Cosío. Et confesse que no sé moure'm en aqueix àmbit. Jo em faig més amb els meus veïns, no importa en quin lloc del món, Tlacopac, Tlalpan, Islington, el Bowery, Clyst Hydon, Xico, San Jerónimo, Tepito, Portales... [Pausa]... Largo de Batata, Brooklyn (*sic*), i ara la modesta Colonia Nápoles... Els meus compradors són i han sigut quasi sempre els meus veïns, les nostres amistats, gent que m'és pròxima. [Veü per megafonia]: "Philipp Christiaan"

A.F.: No t'han cridat?

F.E.: Sí, espera'm. Ara torne.

A la sala d'espera hi ha persones de diferents característiques, però tots humils. Fins i tot hi ha un reclús acompanyat de dos policies que l'escorten per rebre el seu tractament de radioteràpia. Hi ha incursions a cada estona de gent que fa tasca social i porten entrepanets per a obsequiar

F.E.: ¡Ya! ¡Ese soy yo!! Nomás me bebo este litro de agua y me toca entrar al búnker. No, si te digo... He socializado la vida entera de manera totalmente horizontal. Este extraño ambiente es buen ejemplo. La semana pasada me reconoció un guatemalteco. Es pintor. Se llama Edelberto. Descubrimos muchos amigos comunes guatemaltecos: los ya fallecidos Otto Raúl González, el gran Carlos Illescas, Tito Monterroso. Al que no conocía él, pero yo sí, por fortuna, fue a Mario Monteforte Toledo... Poeta, pensador, esgrimista, alguna vez fue candidato a la presidencia de su país. Total, coincidimos en este búnker Edelberto Torres y yo y ambos estamos siendo atendidos gracias al Seguro Popular. [Bebe agua] Calculábamos Lourdes y yo, el otro día, cuánto hubiéramos gastado en el sistema privado de medicina... ¡Ya hubiéramos rebasado el medio millón de pesos! Con esto aquí no he gastado ni mil pesos. Y es que este tipo de vida que llevo la llevamos millones de personas... [Voz por megafonia] ... una realidad que desconocen los coleccionistas, los dueños de galerías...

A.F.: [Ríe] No me digas eso.

F.E.: Su mundo es completamente distinto al mío. Es un mundo en el que casi todos lucen ropa de negro en sus ceremonias rituales, donde igual pululan académicos que se dicen de izquierda y mirreyes que van a ver y dejarse ver en cuanta inauguración puedan ser fotografiados para salir en la sección de sociales, *grupis* archimaquilladas que se presentan como curadoras, curadores culiapietados que se presentan como genios, teóricos egresados de universidades privadas y artistas emergentes cortesanos, unos vestidos a la moda, otros disfrazados de artistas, persiguiendo llegar a Art Basel. Bueno, para qué le sigo, es la "cultósfera", como la llamaba Roger Díaz de Cosío. Te confieso que no sé moverme en ese ámbito. Yo más bien me llevo con mis vecinos, no importa en qué lugar del mundo, Tlacopac, Tlalpan, Islington, el Bowery, Clyst Hydon, Xico, San Jerónimo, Tepito, Portales... [Pausa]... Largo de Batata, Brooklyn (*sic*), y ahora la modesta Colonia Nápoles... Mis compradores son y han sido casi siempre mis vecinos, nuestras amistades, gente que me es pròxima. [Voz por megafonia]: "Philipp Christiaan"

A.F.: ¿No te llamaron?

F.E.: Sí, espérame. Ahorita vuelvo.

En la sala de espera hay personas de diferentes características, pero todos humildes. Incluso hay un recluso acompañado de dos policías que le escoltan para recibir su tratamiento de radioterapia. Hay incursiones a cada rato de gente que hace labor social y llevan pequeños bocadillos

a tothom. Vaig tenir la temptació de tastar-ne un. Són uns panets que a Mèxic anomenen *teleras*. Allí, entre tots, Felipe és un líder. Tots l'admiren, i ell els tracta tots de tu a tu: les infermeres, els policies, els pacients i el *sursum corda*. Un home com ell s'envaneix de ser pròxim al poble. Aprèn de les realitats. Una de les experiències més emotives que recorde va ser quan va arribar a Madrid per a la seua exposició a la meua galeria i, ensenyant-me les obres més recents, que havia decidit portar sota el braç, em va parlar de la inspiració que havia motivat que fera aquelles obres: *Sis finestres a ma Casa/Mèxic-amb ira i tristesa*. Amb la veu trencada, emocionat i indignat, em va parlar de la matança dels estudiants. I em va contar que, tornat a Anglaterra, quan crea el *pinotxo*, en molts d'aquells tallers hi havia persones amb qui va establir una estreta amistat de anys. Algun d'ells és pare d'algun dels estudiants desapareguts. Ell se sent pròxim a aqueix poble injustament tractat. Realment, ell ha decidit sempre formar part del poble.

Aquell vespre vam celebrar la nit de Nadal a sa casa. Als seus néts, els va posar en l'arbre una caixa d'eines a cadascun (xiqueta i xiquet). Havia triat personalment les eines amb les quals havien de començar a aprendre a treballar amb les mans. Mentre jugava amb ells a tallar una fusta i clavar uns claus, els altres beviem i menjàvem menges preparades per Lourdes. Ell, mentrestant, s'evadia una mica de l'episodi de salut que estava esdevenint-se en la seua vida.

para obsequiar a todo el mundo. Tuve la tentación de probar uno. Son pequeños panecitos que en México llaman *teleras*. Allí entre todos Felipe es un líder. Todos le admiran, y él trata a todos al tú por tú: a las enfermeras, a los policías, a los pacientes y al *sursum corda*. Un hombre como él se precia de ser cercano al pueblo. Aprende de las realidades. Una de las experiencias más emotivas que recuerdo fue cuando llegué a Madrid para su exposición en mi galería y, enseñándome las obras más recientes, que había decidido traerse bajo el brazo, me habló de la inspiración que había motivado que hiciera esas obras: *Seis ventanas a mi Casa/México-con ira y tristeza*. Con la voz quebrada, emocionado e indignado me habló de la matanza de los estudiantes. Y me contó como en su regreso de Inglaterra, cuando crea el *pinocho*, en muchos de esos talleres había personas con quien estableció una estrecha amistad de años. Alguno de ellos es el padre de alguno de los estudiantes desaparecidos. Él se siente cercano a ese pueblo injustamente tratado. Realmente, él siempre decidió formar parte del pueblo.

Esa noche, celebramos la noche buena en su casa. A sus nietos les puso en el árbol una caja de herramientas a cada uno (niña y niño). Había elegido personalmente las herramientas con las que debían empezar a aprender a trabajar con las manos. Mientras jugaba con ellos a cortar una madera y clavar unos clavos, los demás bebíamos y comíamos los manjares preparados por Lourdes. Él, mientras, se evadía un poco del episodio de salud que estaba aconteciendo en su vida.

NOTES

- | | |
|--|--|
| <p>1 http://www.codexfoundation.org/about/the-foundation</p> <p>2 https://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Wendler</p> <p>3 http://www.artcornwall.org/interview_fluxshoe_stuart%20reid_felipe_ehrenberg2.htm</p> <p>4 https://en.wikipedia.org/wiki/Gustav_Metzger</p> <p>5 A Date with fate at the Tate. https://nuevomuseo.wordpress.com/exhibiciones/pasado/museum-ad-nauseam/transcripcion-date-with-fate-at-the-tate-felipe-ehrenberg/</p> | <p>6 https://books.google.com.mx/books/about/Mexico.html?id=I0ODjgEACAAJ&redir_esc=y</p> <p>7 Lily Litvak. <i>España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo</i>. http://www.lamalatesta.net/product_info.php/products_id/2843</p> <p>8 https://en.wikipedia.org/wiki/Lothar_Meggendorfer</p> |
|--|--|

NOTAS

- | | |
|--|--|
| <p>1 http://www.codexfoundation.org/about/the-foundation</p> <p>2 https://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Wendler</p> <p>3 http://www.artcornwall.org/interview_fluxshoe_stuart%20reid_felipe_ehrenberg2.htm</p> <p>4 https://en.wikipedia.org/wiki/Gustav_Metzger</p> <p>5 A Date with fate at the Tate. https://nuevomuseo.wordpress.com/exhibiciones/pasado/museum-ad-nauseam/transcripcion-dóna't-with-fate-at-the-tate-felipe-ehrenberg/</p> | <p>6 https://books.google.com.mx/books/about/Mexico.html?id=I0ODjgEACAAJ&redir_esc=y</p> <p>7 Lily Litvak. <i>España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo</i>. http://www.lamalatesta.net/product_info.php/products_id/2843</p> <p>8 https://en.wikipedia.org/wiki/Lothar_Meggendorfer</p> |
|--|--|

Dins i fora del prestatge. La lectura de l'expandit des dels llibres d'artista

VAL

Hi ha llibres i també hi ha artistes —i això a pesar que totes dues nocions, especialment la segona, es troben subjectes a una permanent reformulació. Així mateix, hi ha artistes de llibre —ineludibles en manuals

i fecunds en el cabal de monografies que susciten—, igual que també hi ha artistes despullats de llibres i quasi pròxims a l'oblit, atès que romanen orfes d'una mínima o actualitzada bibliografia. Al costat d'aquests, hi ha artistes que, per propi desig i expressa voluntat, manquen de llibres —i que, fins i tot, arriben a eludir la materialització de treballs pròpiament artístics—, artistes que, sense pertànyer al grup d'artistes conceptuals, entren dins de la categoria, teoritzada per Jean-Yves Jouannais, d'autors i autores sense obra.¹ De manera paral·lela, també topem amb artistes que, exercint com a tals, manquen de llibres en el sentit que resulten plenament àgrafs en el pla assagístic o divulgador.

Per si tot això fóra poc, podem trobar llibres que versen sobre artistes —com, per exemple, els catàlegs expositius o els manuals d'art copiosament il·lustrats— i amb artistes que versen sobre llibres, és a dir, amb artistes que es valen de llibres per a dur a terme, si no la seua producció, sí almenys una part d'aquesta. Curiosament, aquest últim cas, el dels qui utilitzen el llibre des d'un plantejament artístic i des de premisses subjectes a una determinada poètica, comporta que hàgem d'efectuar —si considerem la formulació gramatical realitzada— una plural constatació semàntica, atès que de manera implícita aquesta formulació activa un ús preposicional dispar i connotatiu. Un ús que suposa reconèixer no sols que es pot treballar sobre o amb un llibre i, fins i tot, contra aquest —intervenint, per exemple, un volum ja existent o manipulant-lo textualment—, sinó també que és possible elaborar una obra artística des de la mateixa noció de llibre o segons aquesta, és a dir, generant una proposta textual que es trobe projectada i circumscrita als

Dentro y fuera del estante. La lectura de lo expandido desde los libros de artista

CAS

Hay libros y también hay artistas —y ello a pesar de que ambas nociones, en especial la segunda, se hallan sujetas a una permanente reformulación. Asimismo, hay artistas de libro —ineludibles en manuales y

fecundos en el caudal de monografías que suscitan—, al igual que también hay artistas despojados de libros y casi cercanos al olvido, dado que permanecen huérfanos de una mínima o actualizada bibliografía. Junto a estos, hay artistas que, por propio deseo y expresa voluntad, carecen de libros —y que, incluso, llegan a eludir la materialización de trabajos propiamente artísticos—, artistas que, sin pertenecer al grupo de artistas conceptuales, entran dentro de la categoría, teorizada por Jean-Yves Jouannais, de autores y autoras sin obra.¹ De manera paralela, también tropezamos con artistas que, ejerciendo como tales, carecen de libros en el sentido de que resultan plenamente ágrafos a nivel ensayístico o divulgador.

Por si todo ello fuera poco, podemos encontrarnos con libros que versan sobre artistas —como, por ejemplo, los catálogos expositivos o los manuales de arte copiosamente ilustrados— y con artistas que versan sobre libros, es decir, con artistas que se valen de libros para llevar a cabo si no su producción, sí al menos una parte de la misma. Curiosamente, este último caso, el de quienes utilizan el libro desde un planteamiento artístico y bajo premisas sujetas a una determinada poética, conlleva que debamos efectuar —si consideramos la formulación gramatical realitzada— una plural constatación semàntica, dado que de manera implícita dicha formulació activa un uso preposicional dispar y connotativo. Un uso que supone reconocer no solo que se puede trabajar sobre o con un libro e, incluso, contra el mismo —interviniendo, por ejemplo, un volumen ya existente o manipulándolo textualmente—, sino también que es posible elaborar una obra artística desde o según la propia noción de libro, es decir, generando una propuesta textual que se halle pro-

paràmetres objectuals i/o conceptuals determinats pel llibre.

En relació amb això, cal fer una primera puntualització. Encara que tots els llibres d'artista, tal com succeeix amb qualsevol obra d'art i amb altres fenòmens socials, siguen susceptibles de ser analitzats, almenys des de la perspectiva que ens atorga la semiòtica, com a textos —com a propostes de significació i mecanismes significants—, s'ha d'apuntar que aquests divergeixen en sentit estricte dels habitualment considerats com a textos d'artista. Sobre aquest tema, convé recordar que aquest tipus de producció discursiva desplega un ampli ventall de diversitat taxonòmica i textual —que abasta, entre altres manifestacions, des de manifestos, diaris i epistolaris fins a manuals tècnics i entrevistes, passant per articles, assajos o conferències—, una producció que fa que els mateixos responguen en el seu dir especulatiu a un accentuat caràcter reflexiu i/o autoreflexiu de naturalesa i intencionalitat estètiques.

Contràriament, els llibres d'artista es destinen a explorar i aprofundir l'espai del llibre entès com a material o suport de recerca i desenvolupament plàstics, un espai autònom que un interessant assaig de Javier Maderuelo categoritza sota la denominació d'"art imprès", noció en què el llibre d'artista queda integrada, ja que aquest resta inclòs dins d'un conjunt de manifestacions que, d'una banda, agrupa "peces que han sigut impreses en qualsevol dels seus procediments i materials, no sols amb una impremta convencional i no sols sobre paper" i que, d'una altra, reuneix obres "que, fins i tot no sent impreses, tenen una estreta relació amb els treballs d'impremta o amb la reproductibilitat".²

La delimitació efectuada comporta que el discurs del llibre d'artista, abandonant registres bàsicament assagístics, se supedita a un llenguatge que respon en la seua formulació i execució a una problemàtica artística. Si tenim en compte aquesta apreciació, i atès que en ocasions precedents ja hem plantejat una aproximació analítica als textos d'artista, desitgem utilitzar les presents línies per a incidir en una qüestió que, en funció d'allò que s'ha apuntat, quedava lògicament al marge del que aleshores s'havia desenvolupat: ens referim a la mateixa noció de llibre d'artista.³ A través d'aquesta exploració la nostra reflexió anirà dirigida ara no tant a plantejar la possibilitat d'elaborar una teoria de l'art prenent com a punt de partida els texts d'artista —fet que tàcitament susciten aquests, ja que actuen en qualitat d'aportació conceptual que anul·la la tradicional dicotomia establerta entre teoria i pràctica o entre fer i pensar—, com estudiar la viabilitat d'examinar el sentit d'una producció —la determinada pel llibre d'artista— com a producció d'un renovat sentit. Un sentit que, des de la fi de la dècada de 1950 i el començament de la de 1960, actuarà com a referent dominant a l'hora de prendre

yectada y circunscrita a los parámetros objetuales y/o conceptuales determinados por el libro.

En relación con ello, cabe efectuar una primera puntualización. Aunque todos los libros de artista, tal como sucede con cualquier obra de arte y con otros fenómenos sociales, sean susceptibles de ser analizados, al menos desde la perspectiva que nos otorga la semiótica, como textos —como propuestas de significación y mecanismos significantes—, se ha de apuntar que los mismos divergen en sentido estricto de los habitualmente considerados como textos de artista. Al respecto, conviene recordar que este tipo de producción discursiva despliega un amplio abanico de diversidad taxonómica y textual —que abarca, entre otras manifestaciones, desde manifiestos, diarios y epistolarios hasta manuales técnicos y entrevistas, pasando por artículos, ensayos o conferencias—, una producción que hace que los mismos respondan en su decir especulativo a un acentuado carácter reflexivo y/o autorreflexivo de naturaleza e intencionalidad estéticas.

Por el contrario, los libros de artista se destinan a explorar y profundizar el espacio del libro entendido como material o soporte de investigación y desarrollo plásticos, un espacio autónomo que un interesante ensayo de Javier Maderuelo categoriza bajo la denominación de "arte impreso", noción en la que el libro de artista queda integrada, puesto que el mismo permanece incluido dentro de un conjunto de manifestaciones que, por un lado, agrupa "piezas que han sido impresas en cualquiera de sus procedimientos y materiales, no solo con una imprenta convencional y no solo sobre papel" y que, por otro, reúne obras "que, aun no siendo impresas, tienen una estrecha relación con los trabajos de imprenta o con la reproductibilidad".²

La delimitación efectuada trae consigo que el discurso del libro de artista, abandonando registros básicamente ensayísticos, se supedita a un lenguaje que responde en su formulación y ejecución a una problemática artística. Si tenemos en cuenta esta apreciación, y dado que en ocasiones precedentes ya hemos planteado una aproximación analítica a los textos de artista, deseamos utilizar las presentes líneas para incidir en una cuestión que, en función de lo apuntado, quedaba lógicamente al margen de lo entonces desarrollado: nos referimos a la propia noción de libro de artista.³ A través de esta exploración nuestra reflexión va a ir dirigida ahora no tanto a plantear la posibilidad de elaborar una teoría del arte tomando como punto de partida los textos de artista —hecho que tácitamente suscitan los mismos, puesto que actúan como aportación conceptual que anula la tradicional dicotomía establecida entre teoría y práctica o entre hacer y pensar—, como a estudiar la viabilidad de examinar el sentido de una producción —la determinada por el libro de artista— en tanto que producción de un renovado sentido. Un sentido que,

l'art contemporani com a teorització i praxi de l'expandit i, per tant, com a expansió d'un discurs d'hibridacions que, malgrat la seua actualment més que moderada i institucionalitzada radicalitat, es mostra poc inclinat a un saber i a un fer de la unificació i de l'especificitat.

Aquesta expansió que un primerenc i extens article de Germano Celant de 1971, dedicat precisament a la contextualització del llibre artista —i el suport argumentatiu inicial del qual se situava en les referències a Marshall McLuhan i Herbert Marcuse i en les seues aportacions sobre la contraposició entre mitjans calents i freds, així com en la consideració d'aquests mateixos com a "missatges per dret propi" i "sense una dependència respecte del subjectiu"—, permetia introduir al crític italià la noció de "fusió de diferents mitjans" com a motor i idea "característica de les recerques artístiques desenvolupades entorn de 1960".⁴ Una fusió —o, millor encara, una invitació a la confusió— que, des de la perspectiva dels nostres dies, ens possibilita elucubrar no tant sobre un discurs de l'interdisciplinari, com sobre el transdisciplinari, és a dir, no tant sobre el fet de proposar superposicions disciplinàries, com de dissolució d'especificitats. Una cosa que, tal com ja va albirar Celant en aquell recorregut històric per la dècada de 1960 al qual acabem de referir-nos, recollirà el determinant influx de John Cage i el seu llibre *Silence*, editat el 1961, un volum que "va servir perquè cada tipus de llenguatge s'alliberara de la seua categoria i es convertira" —i és el que en aquests moments ens interessa destacar— "en una acció vital en què tot era possible".⁵

D'aquesta manera, i amb independència de la càrrega políticocial i del valor que per a la cultura juvenil i l'art d'aquells anys va representar l'obertura a aquell tot de les coses possibles i cap a la possibilitat del tot —pensem, en l'àmbit artístic, en exemples de procedència disciplinària tan diversa com els d'Allan Kaprow, La Monte Young, Esther Ferrer, Robert Flynt, Piero Manzoni, Alison Knowles o Merce Cunningham—, allò que podem definir com a pulsio mixtural que protagonitza el llibre d'artista i que actua com a mostra representativa del paradigma de l'art de la segona meitat del segle XX, es fonamenta en una doble tradició. D'una banda, la que es relaciona amb la hibridofília existent en algunes de les avantguardes històriques i amb la consegüent convulsió objectual introduïda a través del *collage*, el *ready-made*, el *merz* i l'*objet trouvé*, convulsió que, com que corre paral·lela al desenvolupament cinematogràfic i a la consolidació del seu llenguatge, es connecta amb el concepte de muntatge —una connexió que, farcida d'interdependències, imbricacions i encaivalcaments, mereixeria un estudi específic. D'altra banda, i juntament amb aquest primer punt d'ancoratge, també trobem una segona tradició: aquella que deriva dels desenvolupaments anartístics i heteròclits empresos

desde finales de la década de 1950 y comienzos de los años 1960, actuará como referente dominante a la hora de tomar el arte contemporáneo como teorización y praxis de lo expandido y, por tanto, como expansión de un discurso de hibridaciones que, a pesar de su actualmente más que comedia e institucionalizada radicalidad, se muestra reacio a un saber y a un hacer de la unificación y de la especificidad.

Esta expansión que un temprano y extenso artículo de Germano Celant de 1971, dedicado precisamente a la contextualización del libro artista —y cuyo apoyo argumentativo inicial se ubicaba en las referencias a Marshall McLuhan y Herbert Marcuse y en sus aportaciones sobre la contraposición entre medios calientes y fríos, así como en la consideración de los mismos como "mensajes por derecho propio" y "sin una dependencia respecto de lo subjetivo"—, permitía introducir al crítico italiano la noción de "fusión de distintos medios", en tanto que motor e idea "característica de las investigaciones artísticas desarrolladas en torno a 1960".⁴ Una fusión —o, mejor aún, una invitación a la confusión— que, desde la perspectiva de nuestros días, nos posibilita elucubrar no tanto sobre un discurso de lo interdisciplinar, como de lo transdisciplinar, es decir, no tanto sobre un hacer de superposiciones disciplinares, como de disolución de especificidades. Algo que, como ya vislumbró Celant en ese recorrido histórico por la década de 1960 al que acabamos de aludir, recogerá el determinante influjo de John Cage y su libro *Silence*, editado en 1961, un volumen que "sirvió para que cada tipo de lenguaje se liberara de su categoría y se convirtiera" —y es lo que en estos momentos nos interesa destacar— "en una acción vital en la que todo era posible".⁵

De este modo, y con independencia de la carga político-social y del valor que para la cultura juvenil y el arte de aquellos años supuso la apertura a ese todo de lo posible y hacia la posibilidad del todo —pensemos, a nivel artístico, en ejemplos de procedencia disciplinar tan diversa como los de Allan Kaprow, La Monte Young, Esther Ferrer, Robert Flynt, Piero Manzoni, Alison Knowles o Merce Cunningham—, lo que podemos definir como pulsio mixtural que protagoniza el libro de artista y que actúa como muestra representativa del paradigma del arte de la segunda mitad del siglo XX, se asienta en una doble tradición. Por un lado, la que se relaciona con la hibridofília existente en algunas de las vanguardias históricas y con la consiguiente convulsió objectual introducida a través del *collage*, el *ready-made*, el *merz* y el *objet trouvé*, convulsió que, corriendo paralela al desarrollo cinematográfico y a la consolidación de su lenguaje, se conecta con el concepto de montaje —una conexión que, plagada de interdependències, imbricacions y solapamientos, merecería un estudio específic. Por otro lado, y junto a este primer punto de anclaje, también nos encontramos con

en dècades posteriors entorn de pràctiques —a l'origen esmunyedisses i desestabilitzadores— com les que respiren l'atmosfera Fluxus, les que s'aclimaten als ecosistemes processuals i situacionistes o les que habiten la biosfera performativa, conceptual o instal·ladora.

A causa d'això, la nostra consideració de l'expansió com a element substancial de l'art de l'últim mig segle reprèn conceptualment el caràcter semàntic introduït per Rosalind Krauss quan s'ocupa, en un dels seus textos més influents i coneguts, de la noció de camp expandit, noció que, aplicada al principi a l'àmbit escultòric —encara que també puga ser traslladable, segons que apunta la mateixa autora, al fet pictòric—, permet reconsiderar el perifèric i fronterer gràcies a “una demostració extraordinària d'elasticitat” i “allargament d'un terme”. Com a conseqüència d'aquest fet, l'expandit obrirà la porta a la problematització de confrontacions categorials i antagonismes disciplinaris, atès que la idea encunyada i la terra de ningú en què se situa —“convertint-se en pura negativitat” i “combinació d'exclusions”— convida a altres possibilitats d'estructuració i emplaçament categorials, invitació que, encara més, resulta plenament pertinent quan es constata que bastants artistes es poden trobar ocupant de manera contínua i erràtica i “successivament diferents llocs del camp expandit”.⁶

Aquest punt de partida que vinculem a la noció d'expansió i que Rosalind Krauss circumscriu en l'article que acabem d'esmentar a una etapa concreta i a “un moment específic en la història recent de l'art” que l'autora nord-americana connecta —com a “esdeveniment històric” i “estructura determinant”— amb el discurs postmodernista i amb unes “condicions lògiques” que van més enllà dels considerats supòsits moderns, fa necessari que hàgem de fer dues matisacions.

La primera es refereix a la l'aclariment terminològic mateix que requereix la idea d'expansió aplicada a l'àmbit artístic, qüestió que cobra una especial rellevància si tenim en compte l'aportació de Mario Perniola i el sentit diferenciat que aquest autor atorga a aquesta. Un sentit que, relacionat amb el “gir *fringe*” operat en els actuals dominis artístics, comporta una transformació que “mostra que per sota del «món de l'art» institucionalitzat i canonitzat pels crítics i historiadors de l'art” existeix de manera paral·lela un “aspecte subversiu [i] *límitrof*” que, sense desitjar cap legitimació —atès que això en representaria la institucionalització i la desactivació discursives—, està suscitant un vertader “canvi epistemològic”. Aquest canvi va dirigit no tant al fet que allò que pot ser considerat com a “marginal [i] fins i tot estrany al món de l'art” hi penetra dins les fronteres, sinó a “desplaçar, dislocar [i] transformar allò que s'estableix” com a artístic.⁷

D'aquesta manera, l'aposta de Perniola va encaminada a l'establiment d'un fer que es trobe

una segunda tradició: aquella que deriva de los desarrollos anartísticos y heteróclitos emprendidos en décadas posteriores en torno a prácticas —en su origen escurridizas y desestabilizadoras— como las que respiran la atmósfera Fluxus, las que se aclimatan a los ecosistemas procesuales y situacionistas o las que habitan la biosfera performativa, conceptual o instaladora.

Debido a ello, nuestra consideración de la expansión como elemento sustancial del arte del último medio siglo retoma conceptualmente el carácter semántico introducido por Rosalind Krauss al ocuparse, en uno de sus más influyentes y conocidos textos, de la noción de campo expandido, noción que, aplicada en un principio al ámbito escultórico —aunque también pueda ser trasladable, según apunta la propia autora, al hecho pictórico—, permite reconsiderar lo periférico y fronterizo gracias a “una demostración extraordinaria de elasticidad” y “alargamiento de un término”. Como consecuencia de este hecho, lo expandido va a abrir la puerta a la problematización de confrontaciones categoriales y antagonismos disciplinares, dado que la idea acuñada y la tierra de nadie en la que se ubica —“convirtiéndose en pura negatividad” y “combinación de exclusiones”— invita a otras posibilidades de estructuración y emplazamiento categoriales, invitación que, si cabe, resulta plenamente pertinente cuando se constata que bastantes artistas se pueden encontrar ocupando de manera continua y errática y “sucesivamente diferentes lugares del campo expandido”.⁶

Este punto de partida que vinculamos a la noción de expansión y que Rosalind Krauss circunscribe en el artículo que acabamos de mencionar a una etapa concreta y a “un momento específico en la historia reciente del arte” que la autora norteamericana conecta —en tanto que “acontecimiento histórico” y “estructura determinante”— con el discurso posmodernista y con unas “condiciones lógicas” que van más allá de los considerados supuestos modernos, hace necesario que debamos efectuar dos matisaciones.

La primera se refiere a la propia clarificación terminológica que requiere la idea de expansión aplicada al ámbito artístico, cuestión que cobra una especial relevancia si tenemos en cuenta la aportación de Mario Perniola y el sentido diferenciado que este autor otorga a la misma. Un sentido que, relacionado con el “giro *fringe*” operado en los actuales dominios artísticos, conlleva una transformación que “muestra que, por debajo del «mundo del arte» institucionalizado y canonizado por los críticos e historiadores del arte” existe de forma paralela un “aspecto subversivo [y] *límitrofe*” que, sin desear legitimación alguna —dado que ello supondría su institucionalización y desactivación discursivas—, está suscitando un verdadero “cambio epistemológico”. Dicho cambio va dirigido no tanto a que lo que puede

no sols aliè a l'“artisticitat” —entesa com a reconeixement essencialista—, sinó també a l'“artificiació” —concebuda com a resposta assimiladora de la institució art davant qualsevol producció pretesament *outsider* i marginal. El qüestionament de totes dues posicions⁸ —pròximes, al seu torn, al concepte d'“artealització” que Alain Roger aplica de manera específica a l'àmbit del gènere del paisatge i a la definició d'aquest com a conversió cultural d'un territori en constructe artístic—⁹ intenta fugir de la lògica absorbent del mercat, de la moda i del món de l'administrat, dirigint-se —amb una desitjada radicalitat de nou encuny— cap a una revulsiva “artistització”. Curiosament, aquest procés —que, de manera paradoxal no es troba exempt, des de la nostra perspectiva, d'una herència romàntica tardana sustentada en un retorn idealista a nocions com les de “meravella, estupor [i] embadaliment”— apel·la, en la seua cerca de preteses obres que puguen ser considerades com a inclassificables i irrecognoscibles, a l'anhel d'una recuperació que recolza en l'“emocionant, excitant i seductor [d']allò que per si sol no aconsegueix manifestar-se com a tal, o que ho és per raons que no tenen res a veure amb el que fins ara s'entenia per art”.¹⁰

Tot i això, i al marge de la concreta semanticitat *fringe* atorgada per Perniola al terme, la nostra utilització de l'expandit i la seua aplicació a l'àmbit del llibre d'artista no es basa tant ni en les possibilitats formals i tècniques que aquest protagonitza ni, en menor mesura, en el caràcter antiartístic que puga articular i que, en veritat, no posseeix; sinó en el sentit contaminat i promiscu que la seua pràctica concita.¹¹ Una pràctica hibridada i contra-disciplinària, superposada i contaminadora, que, com ja hem deixat col·legir, actua, malgrat tot, com a mostra institucionalitzada i, per tant, acadèmica d'una avantguarda assumida històricament pel mercat com a transgressió oficialitzada.

Aquesta oficialització, que quedarà instaurada com a paradigma epistemològic en l'art de la segona meitat del segle XX a través de l'herència de Marcel Duchamp, anirà acompanyada d'una evident incertesa i d'una progressiva incredulitat que, referides a la pèrdua de fe en l'artístic i en els seus taumatúrgics poders, de cap manera no es mostraran alienes a un paral·lel agnosticisme estètic. El sentit d'aquesta herència que compendia l'aportació duchampiana podria, des d'una perspectiva històrica dilatada, eixamplar-se encara més i veure's poblada per altres noms. De fet, cal recordar que la sociòloga de l'art Nathalie Heinich ampliarà aquesta genealogia des de l'urinari “presentat per Duchamp-*el-precursor* el 1917”, fins al “dibuix esborrat de Rauschenberg de 1953, la pantalla de paper travessada de Murakami e 1955 [i] l'exposició del buit de Klein el 1958”.¹²

Ara bé, amb independència de còm de restrictiu o expansiu siga aquest dissolvent i corrosiu llegat patrimonial, el paradigma generat compor-

ser considerado como “marginal [e] incluso ajeno al mundo del arte” penetre dentro de sus fronteras, sino a “desplazar, dislocar [y] transformar lo establecido” como artístico.⁷

De este modo, la apuesta de Perniola va encaminada al establecimiento de un hacer que se halle no solo ajeno a la “artisticidad” —entendida como reconocimiento esencialista—, sino también a la “artificación” —concebida como respuesta asimiladora de la institución arte ante cualquier producción pretendidamente *outsider* y marginal. El cuestionamiento de ambas posiciones⁸ —cercanas, a su vez, al concepto de “artealización” que Alain Roger aplica de forma específica al ámbito del género del paisaje y a la definición de este como conversión cultural de un territorio en constructo artístico—⁹ intenta escapar a la lógica absorbente del mercado, de la moda y del mundo de lo administrado, dirigiéndose —con una deseada radicalidad de nuevo cuño— hacia una revulsiva “artistización”. Curiosamente, este proceso —que, de manera paradójica no se halla exento, desde nuestra perspectiva, de una herencia tardorromántica sustentada en un retorno idealista a nociones como las de “maravilla, estupor [y] embeleso”— apela, en su búsqueda de pretendidas obras que puedan ser consideradas como inclassificables e irreconocibles, al anhelo de una recuperación apoyada en lo “emocionante, excitante y seductor [de] lo que por sí solo no logra manifestarse como tal, o que lo es por razones que nada tienen que ver con lo que hasta ahora se entendía por arte”.¹⁰

Sin embargo, y al margen de la concreta semantividad *fringe* otorgada por Perniola al término, nuestra utilización de lo expandido y su aplicación al ámbito del libro de artista no se basa tanto ni en las posibilidades formales y técnicas que el mismo protagoniza ni, en menor medida, en el carácter antiartístico que pueda articular y que, en verdad, no posee; sino en el sentido contaminado y promiscuo que su práctica concita.¹¹ Una pràctica hibridada y contradisciplinar, superpuesta y contaminadora, que como ya hemos dejado colegir actúa, a pesar de todo, como muestra institucionalizada y, por consiguiente, académica de una vanguardia asumida històricament pel mercat com a transgressió oficialitzada.

Dicha oficialización, que quedará instaurada como paradigma epistemológico en el arte de la segunda mitad del siglo XX a través de la herencia de Marcel Duchamp, irá acompañada de una evidente incertidumbre y de una progresiva incredulidad que, concernientes a la pérdida de fe en lo artístico y en sus taumatúrgicos poderes, en modo alguno se mostrarán ajenas a un paralelo agnosticismo estético. El sentido de esta herencia que epitomiza la aportación duchampiana podría, desde una perspectiva històrica dilatada, ensancharse todavía más y verse poblada por otros nombres. De hecho, cabe recordar que la

tarà que des d'un estricte plantejament ontològic allò que concebem com a artístic quede articulad en tres nivells: com a producte legitimat des de la contextualització institucional, com a experiència i actitud i, finalment, com a acte, objecte o concepte desessencialitzat. La conjunció d'aquests fenòmens, precisament, serà la que ens permeta introduir aqueixa segona matisació a la qual adés apel·làvem i en la qual sustentem el nostre discurs.

La hibridació a què hem fet referència eludeix l'afirmació i/o la defensa d'una pluralitat tova, una pluralitat que actua —igual que succeeix amb nocions dotades de tant de predicament corporatiu com les d'eclecticisme, jove o emergent— com a correlat acrític d'una tolerància paternalista que s'adequa a la diversitat —en veritat, monocolor— d'un indiferenciat i unitari mercat. I és que el mercat, cal no oblidar-lo, basant-se en una contradictòria mobilitat que s'estableix per mitjà d'un concepte banal de l'elecció, s'assenta en el respecte, sempre fidel, a una oferta del permanent: la del consum de la novetat. Es pot afirmar, per tant, que l'expandit eludeix el discurs sobredimensionat del plural —com a possibilitat de nova substitució i de recanvi de l'ídicent—, ja que, en escapolir-se no sols de l'acceptació disciplinària sinó també de la dels seus esquers inter- o multidisciplinaris, se submergeix a l'interior d'un fer i un dir desterritorialitzats.

En funció d'aquest discurs en què el llibre d'artista es resol —i, resolent-se, es dissol i es problematitza de nou com a tal—, desitgem plantejar una última qüestió que, articulada des de diversos vessants estretament relacionats, pot formular-se de la següent manera: quin punt de partida presuposa —o, si es prefereix—, quin espai de parla concita la hibridació quan ens hi enfrontem des del llibre d'artista?

Fins i tot amb el risc de resultar reiteratius, tornem a insistir en el fet que el nostre supòsit inicial situa el llibre d'artista dins d'una pràctica i un saber del transdisciplinari i del polièdric que, per això mateix, no afecta tan sols una manera de fer i produir, sinó una manera de pensar l'artístic. Al seu torn, aquesta manera de concebre l'artístic s'ajusta a una determinada situació i contextualització històriques que fa que el llibre d'artista es configure com a proposta que s'inscriu dins d'un marc de desplaçaments i contaminacions discursives. Amb tot, i malgrat la mobilitat i l'obertura d'aquests encavalcaments, considerem que aquests responen inevitablement a una estructura que es troba determinada per tres paràmetres. El primer és el que es troba imbricat amb la transversalitat —idea que és interpellada des de la pràctica de l'ídicent i desbordat. El segon és el que recull la interdependència amb els processos i els procediments d'elaboració editorial —terme que ha de ser pres en el seu sentit més versàtil i aperejudicial. Finalment, i com a últim paràmetre, convé ressenyar una tercera referència que vin-

sociòloga del arte Nathalie Heinich ampliarà esta genealogía desde el urinario "presentado por Duchamp-el-precursor en 1917", hasta "el dibujo borrado de Rauschenberg de 1953, la pantalla de papel atravesada de Murakami en 1955 [y] la exposición del vacío de Klein en 1958".¹²

Ahora bien, con independencia de lo restrictivo o expansivo de este disolvente y corrosivo legado patrimonial, el paradigma generado supondrá que desde un estricto planteamiento ontológico aquello que concebimos como artístico quede articulado en tres niveles: como producto legitimado desde la contextualización institucional, como experiencia y actitud y, por último, como acto, objeto o concepto desesencializado. La conjunción de estos fenómenos, precisamente, va a ser la que nos permita introducir esa segunda matización a la que anteriormente apelábamos y en la que sustentamos nuestro discurso.

La hibridación a la que hemos hecho referencia elude la afirmación y/o la defensa de una pluralidad blanda, una pluralidad que actúa —al igual que sucede con nociones dotadas de tanto predicamento corporativo como las de eclecticismo, joven o emergente— como correlato acrítico de una tolerancia paternalista que se adecua a la diversidad —en verdad monocorde— de un indiferenciado y unitario mercado. Y es que el mercado, no hay que olvidarlo, basándose en una contradictoria movilidad que se establece por medio de un concepto banal de la elección, se asienta en el respeto, siempre fiel, a una oferta de lo permanente: la del consumo de la novedad. Se puede afirmar, por consiguiente, que lo expandido elude el discurso sobredimensionado de lo plural —en tanto que posibilidad de novedosa sustitución y de recambio de lo ídicent—, puesto que, al escabullirse no solo de la aceptación disciplinar, sino también de la de sus señuelos inter o multidisciplinares, se sumerge en el interior de un hacer y un decir desterritorializados.

En función de este discurso en el que el libro de artista se resuelve —y, resolviéndose, se disuelve y se problematiza de nuevo como tal—, deseamos plantear una última cuestión que, articulada desde diversas vertientes estrechamente relacionadas, puede formularse de la siguiente manera: ¿qué punto de partida presupone o, si se prefiere, qué espacio de habla concita la hibridación cuando nos enfrentamos a la misma desde el libro de artista?

Aun a riesgo de resultar reiterativos, volvemos a insistir en el hecho de que nuestro supuesto inicial sitúa al libro de artista dentro de una pràctica i un saber de lo transdisciplinari i de lo polièdric que, por ello mismo, no afecta tan solo a un modo de hacer y producir, sino a una forma de pensar lo artístic. A su vez, esta forma de concebir lo artístic se ajusta a una determinada situación y contextualización històriques que hace que el libro de artista se configure como propuesta que se inscribe dentro de un marco de desplazamientos

culem amb els conceptes de possibilitat i succeir —nocions que no hem de confondre ni amb el caràcter possible ni amb el factible del succeir.

Si partim dels esmentats eixos, es pot apuntar que el llibre d'artista, com a objecte-llibre i/o volum imprès, actua com a proposta transversal que, més enllà de la referència guntenbergiana, concita múltiples articulacions i fractures. D'una banda, articulacions que vertebrin àmbits que deambulen entre la imatge i la poesia experimental, entre l'icònic i la paraula, entre l'objecte i el procés. I, d'una altra, fractures conceptuals que comprenen anòmals formats, materials heteròclits i procediments que poden resultar insòlits i inusuals. Ara bé, en paral·lel a aquesta desbordada convergència d'heterogeneïtats i d'espais mancats d'espai propi, una realitat queda compartida: aquella que deriva de la constatació d'un fer expandit. Un fer que, com acabem d'assenyalar, ens convida —o, almenys desitjaria convidar-nos— no tant al territori del possible ni al del factible, com al de la possibilitat i al del succeir.

Mentre que el possible pot remetre al plural i a l'afirmació —sempre llisa i buida de relleu— que el llibre d'artista conjuga en la seua formulació un pluralisme que bàsicament se circumscriu a l'element formal, la possibilitat genera una obertura semàntica diferent, atès que posseeix una textura discursiva dotada de majors ressonàncies. Si el possible convida a l'univers d'allò que pot realitzar-se —aqueix univers que és domini del factible i de la transformació, d'allò que pot executar-se i ser dut a terme—, la possibilitat, contràriament, ens precipita al món que fa possible que el possible pugui tenir lloc. El que hi pertoca és, en aquest sentit, l'àmbit del que podem definir com a dicibilitat —territori que concerneix la capacitat de dir—, un àmbit que, al seu torn, és el de la indeterminació, és a dir, el de l'espai que s'estén per la realitat prèvia a la construcció de la mateixa realitat. Un espai, en definitiva, que en remetre'ns a la disponibilitat i, al seu torn, a la disponibilitat per al succeir, s'aferme en una idea que, en part, parafraseja allò que va apuntar Jacques Derrida en la seua reflexió sobre el possible i l'impossible. En aquesta reflexió el pensador francès no contraposava totes dues nocions, sinó que les imbricava i superposava quan plantejava que l'impossible, entès com a im-possible, no ha de ser pres com l'oposat al possible, sinó com la seua condició necessària, és a dir, com el seu requisit i també com la seua oportunitat.¹³

Tot i això, convé no precipitar-se i, abans d'avançar amb la idea del succeir, retornar al diàleg del possible amb la possibilitat. En conceptualitzar la disponibilitat com a oportunitat i disposició per al possible, el fet mateix del possible topa i fricciona amb la possibilitat, i es connecta amb aquesta i se'n desconnecta. Juntament amb això, l'actuar del possible, la paradoxal especificitat del no específic que la seua escriptura

y contaminaciones discursivas. Sin embargo, y a pesar de la movilidad y apertura de estos solapamientos, consideramos que los mismos responden inevitablemente a una estructura que se encuentra determinada por tres parámetros. El primero es el que se halla imbricado con la transversalidad —idea que es interpelada desde la práctica de lo híbrido y desbordado. El segundo es el que recoge la interdependencia con los procesos y procedimientos de elaboración editorial —término que tiene que ser tomado en su sentido más versátil y desprejuiciado. Finalmente, y como último parámetro, conviene reseñar una tercera referencia que vinculamos con los conceptos de posibilidad y suceder —nociones que no debemos confundir ni con lo posible ni con lo factible del suceder.

Si partimos de los mencionados ejes, se puede apuntar que el libro de artista, en tanto que objeto-libro y/o volumen impreso, actúa como propuesta transversal que, más allá de la alusión guntenbergiana, concita múltiples articulaciones y fracturas. Por una parte, articulaciones que vertebran ámbitos que deambulan entre la imagen y la poesía experimental, entre lo icónico y la palabra, entre el objeto y el proceso. Y, por otra, fracturas conceptuales que comprenden anómalos formatos, materiales heteróclitos y procedimientos que pueden resultar insólitos e inusuales. Ahora bien, en paralelo a esta desbordada convergencia de heterogeneidades y de espacios carentes de espacio propio, una realidad queda compartida: aquella que deriva de la constatación de un hacer expandido. Un hacer que, como acabamos de señalar, nos invita —o, al menos desearía invitarnos— no tanto al territorio de lo posible ni al de lo factible, como al de la posibilidad y al del suceder.

Mientras que lo posible puede remitir a lo plural y a la afirmación —siempre lisa y vacía de relieve— de que el libro de artista conjuga en su formulación un pluralismo que básicamente se circunscribe a lo formal, la posibilidad genera una apertura semántica diferente, dado que posee una textura discursiva dotada de mayores resonancias. Si lo posible invita al universo de aquello que puede realizarse —ese universo que es dominio de lo factible y de la transformación, de aquello que puede ejecutarse y ser llevado a cabo—, la posibilidad, por el contrario, nos precipita en el mundo que hace posible que lo posible pueda tener lugar. El suyo es, en este sentido, el ámbito de lo que podemos definir como dicibilidad —territorio que concierne a la capacidad de decir—, un ámbito que, a su vez, es el de la indeterminación, o sea, el del espacio que se extiende por la realidad previa a la construcción de la propia realidad. Un espacio, en definitiva, que al remitirnos a la disponibilidad y, a su vez, a la disponibilidad para el suceder, se asienta en una idea que, en parte, parafrasea lo apuntado por Jacques Derrida en su reflexión sobre lo posible

planteja i que, en un permanent intercanvi de posicions, el llibre d'artista acull, ens empeny —a través del fer del mestissatge i de l'entrecruament— cap al discurs de la porositat, és a dir, cap a la parla d'allò que interfereix i que és interferit. Allò que, destinat a mostrar en cada volum i obra realitzades facetes concretes del possible, remet a aqueix model de fusió disciplinària que, desenvolupat durant les dècades finals del segle XX, privilegia el valor de l'efimer i de l'experiència, pel fet d'estendre, com recull la citada Heinich, "l'obra més enllà de l'objecte" i fer "porosa la frontera entre l'objecte (o conjunt d'objectes) proposat per l'artista i el context en què es mostra".¹⁴

Ara bé, si el possible del llibre d'artista esdevé "pol d'atracció. Res més ni res menys" —per utilitzar les paraules finals amb les quals Catherine Millet conclou la seua anàlisi de la situació artística contemporània —¹⁵, es deu a dos fenòmens. En primer lloc —i aquest és el sentit que atorga la fundadora d'*Art Press* al concepte—, perquè l'art actua com a punt d'atracció, donat el mateix públic que mobilitza —ni que siga en el pla turístic— i la focalització i el prestigi que l'activitat artística encara continua protagonitzant en relació amb un altre tipus d'activitats com el disseny, la fotografia documental o la moda. No obstant això —i aquesta segona qüestió és la que desitgem remarcar en el present context—, si ens apropem d'aquesta expressió és perquè la riquesa semàntica que la idea de pol condensa en la seua relació amb la pràctica del llibre d'artista, deriva del fet que la mateixa permet atraure cap al seu impossible centre el dir de l'expansiu i de la translació, un dir, amb el qual desitgem finalitzar, i a través del qual la pròpia performativitat que la lectura comporta, transforma el seu transcurs en possibilitat i, més en concret, en possibilitat per al succeir.¹⁶

Sobre aquest tema, cal apuntar que el succeir s'ha d'entendre com allò que ens esdevé i que ens transcorre, però que, tanmateix, se situa més enllà del nostre propi fer, és a dir, al marge no sols de successos i actes, sinó també del que executem i duem a terme o del que produïm o realitzem. Des d'aquesta perspectiva, i si se'ns permet una certa benevolència hermenèutica relativa a Umberto Eco, podem apuntar que el llibre d'artista no el fem únicament —encara que també— per mitjà de la nostra lectura, com així succeeix amb qualsevol obra, ja que l'obertura que implica tota proposta textual és completada per l'espectador o l'espectadora. La viabilitat del llibre d'artista per al succeir es fonamenta en la seua hibridació, és a dir, en el fet de reconèixer-se en el mixt, un saber —i un saber-se— que es nodreix no del mostrar ni, en menor mesura, del demostrar, sinó del caràcter etimològic que subjau en el *mostrare* llatí. A causa d'això, el *mostrare* comporta posar a la vista —extraure a l'evidència de la llum— que s'emparenta amb el concepte de *monstrum*, així com també, amb el

e impossible. En dicha reflexió el pensador francès no contraponia ambdues nocions, sino que las imbricaba y superponía al plantear cómo lo imposible, entendido como im-posible, no debe de ser tomado como lo opuesto a lo posible, sino como su condición necesaria, es decir, como su requisito y también como su oportunidad.¹³

Sin embargo, conviene no precipitarse y, antes de avanzar con la idea del suceder, retornar al diálogo de lo posible con la posibilidad. Al conceptualizar la disponibilidad como oportunidad y disposición para lo posible, el hecho mismo de lo posible tropieza y fricciona con la posibilidad, conectándose y desconectándose de esta. Junto a ello, el actuar de lo posible, la paradójica especificidad de lo no específico que su escritura plantea y que, en un permanente intercambio de posiciones, el libro de artista acoge, nos empuja —a través del hacer del mestizaje y del entrecruzamiento— hacia el discurso de la porosidad, es decir, hacia el habla de aquello que interfiere y que es interferido. Aquello que, destinado a mostrar en cada volumen y obra realizadas facetes concretas de lo posible, remite a ese modelo de fusión disciplinar que, desarrollado durante las décadas finales del siglo XX, privilegia el valor de la efimericidad y de la experiencia al extender, como recoge la citada Heinich, "la obra más allá del objeto" y hacer "porosa la frontera entre el objeto (o conjunto de objetos) propuesto por el artista y el contexto en que se muestra".¹⁴

Ahora bien, si lo posible del libro de artista deviene "polo de atracción. Nada más ni nada menos" —por utilizar las palabras finales con las que Catherine Millet concluye su análisis de la situación artística contemporánea¹⁵—, se debe a dos fenómenos. En primer lugar —y este es el sentido que otorga la fundadora de *Art Press* al concepto—, porque el arte actúa como punto de atracción, dado el propio público que moviliza —quiera sea a nivel turístico— y la focalización y prestigio que la actividad artística todavía continúa protagonizando en relación a otro tipo de actividades como el diseño, la fotografía documental o la moda. No obstante —y esta segunda cuestión es la que deseamos resaltar en el presente contexto—, si nos apropiamos de esta expresión es porque la riqueza semántica que la idea de polo condensa en su relación con la práctica del libro de artista, deriva del hecho de que la misma permite atraer hacia su imposible centro el decir de lo expansivo y de la traslación, un decir, con el que deseamos finalizar, y a través del cual la propia performatividad que la lectura conlleva, transforma su transcurrir en posibilidad y, más en concreto, en posibilidad para el suceder.¹⁶

Al respecto, cabe apuntar que el suceder debe entenderse como aquello que nos acaece y que nos transcurre, pero que, sin embargo, se sitúa más allá de nuestro propio hacer, es decir, al margen no solo de sucesos y actos, sino

seu sentit religiós, com a fenomen que se situa fora del natural.

Ara bé, en aquest cas, on se situa aquest fora que, en veritat, no deixa de ser més que l'ensins del paradigma artístic de l'últim mig segle? El seu emplaçament, ja ho hem apuntat, se situa en un discurs que ha pretès acollir-se a una escriptura que fóra escriptura del succeir. És a dir, en la mostració d'alguna cosa que desitjava escapar de l'aparentment natural del nostre inevitable fer i de la consegüent naturalitat del produir, una cosa l'anomalia de la qual —el sentit on podia radicar la seua sobrenaturalitat— no feia més que incidir en una sacralitat que només es traçava des del profà i que es dissolia en allò que l'esdevenir revela i que discorre al marge del que realitzem.

también de lo que ejecutamos y llevamos a cabo o de lo que producimos o realizamos. Desde esta perspectiva, y si se nos permite una cierta benevolencia hermenéutica relativa a Umberto Eco, podemos apuntar que el libro de artista no lo hacemos únicamente —aunque también— por medio de nuestra lectura, como así sucede con cualquier obra, puesto que la apertura que acarrea toda propuesta textual es completada por el espectador o la espectadora. La viabilidad del libro de artista para el suceder se asienta en su hibridación, es decir, en su reconocerse en lo mixto, un saber —y un saberse— que se nutre no del mostrar ni, en menor medida, del demostrar, sino del carácter etimológico que subyace en el *mostrare* latino. Debido a ello, el *mostrare* conlleva un poner a la vista —un extraer a la evidencia de la luz— que se emparenta con el concepto de monstrum, así como con su sentido religioso en tanto que fenómeno que se sitúa fuera de lo natural.

Ahora bien, en este caso ¿dónde se ubica este afuera que, verdad, no deja de ser más que el adentro del paradigma artístico del último medio siglo? Su ubicación, ya lo hemos apuntado, se sitúa en un discurso que ha pretendido acogerse a una escritura que fuera escritura del suceder. O sea, en la mostración de algo que deseaba escapar a lo aparentemente natural de nuestro inevitable hacer y a la consiguiente naturalidad del producir, algo cuya anomalía —el sentido donde podía radicar su sobrenaturalidad— no hacía más que incidir en una sacralidad que solo se trazaba desde lo profano y que se disolvía en aquello que el acaecer revela y que discurre al margen de lo que realizamos.

NOTES

- 1 Jean-Yves Jouannais, *Artistas sin obra. «I would prefer not to»*, Acanilado, Barcelona, 2014.
- 2 Javier Maderuelo, *Arte impreso*, Ediciones La Bahía, Heras, Santander, 2018, pàg. 133. En relació amb aquest estudi del professor Maderuelo en què d'una manera aperejudicial i incisiva s'analitzen les contradiccions de les categoritzacions historicoartístiques, així com també els seus acomodaticis convencionalismes conceptuals i de catalogació, cal assenyalar que sorgeix com a resposta a un problema funcional: la necessitat de sistematitzar i ordenar els amplis fons de l'Arxiu Lafuente i la seua col·lecció de materials artístics impresos. Amb tot, respondre a aquest problema de catalogació no resulta senzill, ja que durant l'anàlisi efectuada, tal com es conclou lúcidament en les pàgines finals del llibre, es té sempre la sospita que "el resultat de la indagació pot resultar més desconcertant que esclaridor" (pàg. 221).

↓ (Segueix)

NOTAS

- 1 Jean-Yves Jouannais, *Artistas sin obra. «I would prefer not to»*, Acanilado, Barcelona, 2014.
- 2 Javier Maderuelo, *Arte impreso*, Ediciones La Bahía, Heras, Santander, 2018, p. 133. En relación a este estudio del profesor Maderuelo en el que de manera desprejuiciada e incisiva se analizan las contradicciones de las categorizaciones histórico-artísticas, así como sus acomodaticios convencionalismos conceptuales y de catalogación, cabe señalar que el mismo surge como respuesta a un problema funcional: la necesidad de sistematizar y ordenar los amplios fondos del Archivo Lafuente y su colección de materiales artísticos impresos. Con todo, responder a este problema de catalogación no resulta sencillo, ya que durante el análisis efectuado, tal como se concluye lúcidamente en las páginas finales del libro, se tiene siempre la sospecha de que "el resultado de la indagación puede resultar más desconcertante que esclarecedor" (p. 221).

↓ (Sigue)

- 3 Allò que podríem considerar com una fenomenologia del text d'artista ha centrat el nostre interès en diferents llibres i articles. Per la seua especificitat destaquem, entre altres, els següents: David Pérez, "Fronteras quebradas: un análisis de los textos de artista", en Román de la Calle (coord.), *El arte necesita de la palabra*, Institució Alfons el Magnànim, València, 2008, pàg. 73-83; David Pérez, "El texto de artista: autografía de una paradoja", en *Exit Book*, 11, Madrid, 2009, pàg. 84-88; David Pérez, *Dicho y hecho. Textos de artista y teoría del arte*, Artium, Vitoria-Gasteiz, 2012; David Pérez, "Escribir frente a describir: arte y artistas entre textos", en *Exit Book*, 18-19, Madrid, 2014, pàg. 8-17.
- 4 El text de Celant ("Books as Artwork 1960-1970") va aparèixer en versió italiana en el número 1 de la revista *Data* (1971) i, a l'any següent (1972), en versions anglesa i francesa. Per a l'edició en castellà, vegeu Germano Celant, "El libro como obra de arte 1960-1972", en el catàleg de l'exposició *Libros de artista*, Antiguo Convento de las Carmelitas, Diputación de Cuenca, 1992, pàg. s/n. L'exposició es va desenvolupar entre els mesos de maig i juny de l'any esmentat, amb el comissariat de José Antonio Sarmiento.
- 5 *Ibid.*, pàg. s/n.
- 6 Rosalind Krauss, "La escultura en el campo expandido", en Hal Foster (ed.), *La posmodernitat*, Kairós, Barcelona, 1985 (2008), pàg. 59-74. El text també es troba inclòs en Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996 (2015). Recordem que aquest article va ser originalment publicat durant 1979 en la revista *October*.
- 7 Mario Perniola, *El arte expandido*, Casimiro Libros, Madrid, 2016, pàg. 31, 41-42 i 50-51.
- 8 *Ibid.*, pàg. 39-55.
- 9 Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- 10 Mario Perniola, *op. cit.*, pàg. 41 i 97. Aqueix sentit idealista de biaix romàntic que posem en relleu no deriva, de cap manera, de l'interès suscitat per l'"inusual, no convencional, alternatiu, experimental" o per allò que "havia romàs «impensat»" (pàg. 51), sinó de la lògica neoavantgardista —i, en un cert sentit, redemptorista— que perviu en la posició adoptada. De fet, convé tenir present que aquesta teorització —d'altra banda, atraient— sobre el gir fringe i les seues repercussions s'articula a través de la reflexió efectuada arran de la proposta curatorial que Massimiliano Gioni va elaborar el 2013 per a la gens sospitosa Biennial de Venècia.
- 11 Recordem que en el ja esmentat text de Javier Maderuelo s'estableixen un total de sis possibles agrupacions que permeten recollir la diversitat de tipologies existents dins de l'art imprès. Aquestes comprenen: "1) Llibres d'artista i llibres-obra. 2) Catàlegs d'exposicions. 3) Publicacions periòdiques: revistes, fanzins i assemblings. 4) Múltiples, sèries i monotips. 5) Impresos efímers: targetes i cartells. 6) Art postal, projectes i altres documents pròxims a l'imprès". Javier Maderuelo, *op. cit.*, pàg. 152.
- 12 Nathalie Heinrich, *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*, Casimiro Libros, Madrid, 2017, pàg. 95.
- 13 Jacques Derrida, Gad Soussana i Alexis Nouss, *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*, Arena Libros, Madrid, 2007.
- 14 Nathalie Heinrich, *op. cit.*, p. 120.
- 15 Catherine Millet, *El arte contemporáneo*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2018, p. 121.
- 16 Vegeu David Pérez, "Del suceder y sus espacios", en *Biblioteca en paral·lel*, Engomado Editoras, València, 2018, pàg. 7-13.
- 3 Lo que podríem considerar com una fenomenologia del text de artista ha centrat el nostre interès en diferents llibres i articles. Per la seua especificitat destaquem, entre altres, els següents: David Pérez, "Fronteras quebradas: un análisis de los textos de artista", en Román de la Calle (coord.), *El arte necesita de la palabra*, Institució Alfons el Magnànim, València, 2008, pp. 73-83; David Pérez, "El texto de artista: autografía de una paradoja", en *Exit Book*, 11, Madrid, 2009, pp. 84-88; David Pérez, *Dicho y hecho. Textos de artista y teoría del arte*, Artium, Vitoria-Gasteiz, 2012; David Pérez, "Escribir frente a describir: arte y artistas entre textos", en *Exit Book*, 18-19, Madrid, 2014, pp. 8-17.
- 4 El text de Celant ("Books as Artwork 1960-1970") apareix en versió italiana en el número 1 de la revista *Data* (1971) i, al any següent (1972), en versions anglesa i francesa. Per a l'edició en castellà, vegeu Germano Celant, "El libro como obra de arte 1960-1972", en el catàleg de la exposició *Libros de artista*, Antiguo Convento de las Carmelitas, Diputación de Cuenca, 1992, pp. s/n. La exposició se desenvolupà entre els mesos de maig i juny de l'any esmentat i conté amb el comissariat de José Antonio Sarmiento.
- 5 *Ibid.*, pp. s/n.
- 6 Rosalind Krauss, "La escultura en el campo expandido", en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985 (2008), pp. 59-74. El text també se halla inclòs en Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996 (2015). Recordem que aquest article fou originalment publicat durant 1979 en la revista *October*.
- 7 Mario Perniola, *El arte expandido*, Casimiro Libros, Madrid, 2016, pp. 31, 41-42 i 50-51.
- 8 *Ibid.*, pp. 39-55.
- 9 Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- 10 Mario Perniola, *op. cit.*, pp. 41 i 97. Ese sentit idealista de sesgo romàntic que posem de relleu no deriva, en modo alguno, del interès suscitat por lo "inusual, no convencional, alternativo, experimental" o por aquello que "había permanecido «impensado»" (p. 51), sino de la lógica neoavantgardista —y, en cierto sentido, redentorista— que pervive en la posición adoptada. De hecho, conviene tener presente que esta teorización —por otro lado, atrayente— sobre el giro fringe y sus repercusiones se articula a través de la reflexión efectuada a raíz de la propuesta curatorial que Massimiliano Gioni elaboró en 2013 para la nada sospechosa Biennial de Venecia.
- 11 Recordemos que en el ya mencionado texto de Javier Maderuelo se establecen un total de seis posibles agrupaciones que permiten recoger la diversidad de tipologías existentes dentro del arte impreso. Estas comprenden: "1) Libros de artista y libros-obra. 2) Catálogos de exposiciones. 3) Publicaciones periódicas: revistas, fanzines y assemblings. 4) Múltiples, series y monotipos. 5) Impresos efímeros: tarjetas y carteles. 6) Arte postal, proyectos y otros documentos próximos al impreso". Javier Maderuelo, *op. cit.*, p. 152.
- 12 Nathalie Heinrich, *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*, Casimiro Libros, Madrid, 2017, p. 95.
- 13 Jacques Derrida, Gad Soussana y Alexis Nouss, *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*, Arena Libros, Madrid, 2007.
- 14 Nathalie Heinrich, *op. cit.*, p. 120.
- 15 Catherine Millet, *El arte contemporáneo*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2018, p. 121.
- 16 Véase David Pérez, "Del suceder y de sus espacios", en *VV. AA., Biblioteca en paral·lel*, Engomado Editoras, Valencia, 2018, pp. 7-13.

TEXT [NO TEXT]

Llibres i publicacions d'artista.
Col·lecció de la Universitat Politècnica de València.

Centre Cultural La Nau de la Universitat de València.
Sala Estudi General
19 novembre 2019 — 12 gener 2020

ORGANITZA:

Centre Cultural La Nau, UV.
Vicerektorat de Cultura i Esport, UV.
Vicerektorat d'Alumnat, Cultura i Esport,UPV.

COL·LABORA:

Fundació General de la Universitat de València
Ajuntament de València

EXPOSICIÓ:**COMISSARIAT**

Antonio Alcaraz

COORDINACIÓ GENERAL

Norberto Piqueras

GESTIÓ TÈCNICA

Desirée Juliana

GESTIÓ ADMINISTRATIVA

Soledad Sánchez

COMUNICACIÓ

Magda Ruíz

DIFUSIÓ

Antoni Esteve
Raquel Moret

DISSENY EXPOSITIU

Pepe Beltrán

MUNTATGE EXPOSITIU

Art i Clar
Equip de producció La Nau
Matra museografía
Santiandres. Montaje expositivo S. L.

RECURSOS DE DIFUSIÓ

Sinergias publicitarias

VÍDEOS. ANIMACIÓ I EDICIÓ

Grup I+D+I Animació UPV
(<http://grupoanimacion.upv.es>)
Sara Álvarez, Miguel Vidal, Susana García,
Beatriz Herráiz, M. Ángeles López,
Ignacio Meneu, Sergio Rodríguez,
Luis Morcillo, M. Carmen Poveda,
Rocío Benavent, Carmelo Gabaldón.

DIGITALITZACIÓ I IMPRESSIÓ DE REPRODUCCIONS

Laboratori Recursos Media
Departament de Dibuix. UPV

VISITES GUIADES

Voluntaris Culturals, UV

ASSISTÈNCIA EN SALA

Esfera Proyectos Culturales

CATÀLEG:**EDITA**

Universitat de València

TEXTOS

Antonio Alcaraz
Francisco Collado
Mela Dávila
Horacio Fernández
Angustias Freijo
David Pérez

COORDINACIÓ DE L'EDICIÓ

Norberto Piqueras
Antonio Alcaraz
Desirée Juliana

DISSENY I MAQUETACIÓ

Dídac Ballester
Nacho Pérez
www.didacballester.com

FOTOGRAFIES Y DOCUMENTACIÓ

María García Sánchez

TRADUCCIÓ I CORRECCIÓ

Servei de Política Lingüística, UV
Antoni Domènech

IMPRESSIÓ

Amanta Comunicació S.L.

AGRAÏMENTS:

Freijo Gallery (Madrid)
Ximena Pérez Grobet (Barcelona)
Colección AM (València)
TVUNAM (México)

Per a l'edició d'aquest catàleg s'han utilitzat els papers Mohawk 118 gr i offset ahuesado natural 90 gr. Per a la composició dels textos s'ha utilitzat la tipografia Plain de Optimo Type Foundry.

La present publicació és una obra didàctica, de tirada reduïda i amb finalitats divulgatives. El propòsit de les imatges que apareixen reproduïdes en la mateixa no és un altre que el de donar suport als textos dels autors i fomentar la difusió d'aquestes obres. Les il·lustracions reproduïdes en el present llibre s'empren a títol de cita sota l'empara del dret de cita establert en el art. 32 de la Llei de Propietat Intel·lectual, per al seu comentari i per a il·lustrar els treballs de recerca realitzats pels autors de la present obra. Totes i cadascuna de les imatges reproduïdes són propietat de la Universitat Politècnica de València.

ISBN 978-84-9133-272-5

DIPOSI T LEGAL V-3380-2019

© DELS TEXTOS: els autors i les autores

© DE LES OBRES: els autors i les autores

© DE LES FOTOGRAFIES: Universitat Politècnica
de València

© FOTOGRAFIES ARTICLE M. DÁVILA: Lluís Lloréns Pendás

© D'AQUESTA EDICIÓ: Universitat de València

