SOB
RE-
N01

SOBRE

Prácticas artísticas y políticas de la edición

ISSN 2387-1733
05/2015-04/2016
BBAA-UGR

SOBRE
Prácticas artísticas y políticas de la edición

ISSN 2387-1733
DL GR 437-2015

EDITA
SOBRE Lab. Universidad de Granada

EQUIPO EDITORIAL

Dirección editorial
David Arredondo Garrido, Universidad de Granada, España
Antonio Collados Alcaide, Universidad de Granada, España
Domingo Campillo García, Universidad de Murcia, España
Marisa Mancilla Abril, Universidad de Granada, España
Antonio Zúñiga Castellano, Universidad de Barcelona, España

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

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

DISEÑO
Patricia Garzón

TRADUCCIÓN
Amanda Dale

IMAGEN DE PORTADA
Rogelio López Cuenca

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

Impresión digital bajo demanda en papel reciclado

SOB
RE–
LAB

contacto@sobrelab.com
sobrelab.com/revista
facebook.com/sobrelab

SOB
RE–
N01

05/2015-04/2016

[redacted] la [redacted] censura [redacted] ha [redacted] cambiado [redacted] de [redacted] cara [redacted] La [redacted] sobre [redacted] abundancia [redacted] y [redacted] el acceso [redacted] ilimitado [redacted] a [redacted] la continua [redacted] avalancha [redacted] de información [redacted] actúa [redacted] realmente [redacted] como [redacted] censura [redacted]

SUMARIO
Contents

05-06 EDITORIAL

09 CAMPO
10-23 Domingo Campillo, *Sobre el saber y el dar a conocer. On knowing and making-public*

24-38 Marisa Mancilla, *Estados preparatorios: proyectos de edición como laboratorio de pruebas artístico. Preparatory states. Editing projects as artistic test labs*

39-60 Antonio Collados, *La edición como medio para la multiplicación de los saberes producidos en los espacios de producción cultural colaborativa. Los casos de Fadaiat y Aulabierta. Editing as a means of multiplying the knowledge generated by collaborative cultural production spaces: the cases of Fadaiat and Aulabierta*

61-66 Antonio Zúñiga, *Consideraciones sobre el estilo y el método de Ediciones Originales. Reflections on the style and method of Ediciones Originales*

67-75 Juan Calatrava, *Construir un libro. Reflexiones sobre la edición, desde la arquitectura. Building a book: Thoughts on editing, from the perspective of architecture*

76-88 David Arredondo, *El editor de revistas de arquitectura en la era de Google. Editing Architecture Magazines in the Google Era*

89 PANORAMA
90-116 Carme Ortiz y Miren Eraso, *Editar en un sistema de ecos positivos. La edición de revistas de crítica artística contemporánea en la década de los ochenta del siglo XX en el Estado español, a través de los proyectos emblemáticos Figura, Figura Internacional y Arena Internacional del Arte/International Art. Editing in a system of positive echoes. Editing journals on contemporary art criticism in 1980s Spain: three emblematic projects – Figura, Figura Internacional and Arena Internacional del Arte/International Art*

117-126 Alicia Pinteño y Joaquín Vázquez, *...Y después de las respuestas surgieron nuevas preguntas: Investigaciones y conjeturas en torno a pensar la edición. ...And after the answers came new questions: investigations, conjectures and thoughts around editing*

127 PASAJES
128-146 Encartes de la revista *Figura, Figura Internacional* y *Papers d´Art*. Supplements of the journals *Figura, Figura Internacional* and *Papers d´Art*

147 CORRESPONDENCIAS
148-154 Entrevista a Rogelio López Cuenca. Interview with Rogelio López Cuenca

155 ESTUDIO
156-212 Dossier de fichas de los proyectos editoriales participantes en los Encuentros SOBRE 2014. Collection of profiles on all the editorial projects that participated in the I SOBRE Conference, 2014

215 NOTA CURRICULAR DE LOS PARTICIPANTES

218-221 CITA DE CIERRE

01 PANTALLA
Portada realizada por Rogelio López Cuenca. Cover by Rogelio López Cuenca

En la página anterior. Imagen incluida en la publicación editada con motivo de la intervención *bibrramblabookburning - memorial intermitente* realizada por Rogelio López Cuenca dentro del *Proyecto Kiosko* (Centro José Guerrero), noviembre 2014- mayo 2015

ISSN **2387-1733**

FÁBRICA
DEL SUR
Nº 2. Junio 1990. P.V.P. 700 ptas. (IVA inc.
PERET
ESTRUJENBAWK
JOAN FONTCUBERTA
ANTONIO MUÑOZ MOLINA
LUIS GARCIA MONTERO / JUAN VIDA
Monografía:
LA REALIDAD Y LA VANGUARDIA
ORIENTE EN OCCIDENTE

Sur Expres
SIGNOS DE LOS TIEMPOS
ARENA
INTERNACIONAL DEL ARTE
ART-LANGUAGE

EDITORIAL

Equipo SOBRE Lab
Junio 2015
contacto@sobrelab.com

SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición es una revista de periodicidad anual en formato impreso y digital (www.sobrelab.com) que aborda de una manera compleja y poliédrica la relación que se establece entre la práctica del arte, sus modos y sistemas de producción, con aquellos marcos, medios y dispositivos empleados para su distribución y comunicación en el ámbito académico, profesional y en la sociedad en general.

Esta revista surge en el seno del grupo de trabajo SOBRE Lab, vinculado a la Facultad de Bellas Artes de Granada y está incluida dentro de la relación de revistas científicas de la Editorial de la Universidad de Granada. Su propósito es convocar a investigadores, artistas, historiadores y críticos para ofrecerles un espacio donde publicar sus trabajos recientes en los ámbitos de interés de la revista.

Con este objetivo, ideamos este espacio de reflexión y también de experimentación editorial, como una oportunidad para enriquecer las redes de producción y comunicación de las prácticas artísticas contemporáneas. Desde el posicionamiento personal y la práctica concreta del equipo editorial (impulsores de proyectos editoriales como Ediciones Originales, ELI-Editora del Laboratorio de Imagen o Trn-Ciengramos, entre otros), proponemos sumar con esta revista una línea de trabajo específica sobre modos y políticas de la edición al conjunto de publicaciones profesionales y académicas del panorama editorial actual vinculado al arte contemporáneo.

Hoy, una nueva realidad productiva y técnica está transformando los medios de producción y difusión del arte contemporáneo al desarrollar modelos alternativos de edición y comunicación de proyectos que, complementarios a los existentes, pueden resultar más adecuados y eficaces. En este sentido, las líneas de investigación y experimentación, que notamos emerger en el panorama de la producción cultural contemporánea, plantean alternativas a los circuitos de presentación y distribución tradicionales, necesitados de ser repensados y transformados.

Desde las Facultades de Bellas Artes consideramos sustancial atender a estos aspectos y desarrollar programas de investigación y formación que contribuyan a crear, desde el amplio saber del campo y el oficio editorial, individuos (agentes culturales) conscientes de la responsabilidad social implícita en todo acto de creación y comunicación de conocimiento. El trabajo docente y de investigación debería manifestar conscientemente que todo conocimiento nuevo es posible gracias a un esfuerzo de carácter colectivo y acumulativo y, consecuentemente, debería generar un retorno social del mismo. Desde la revista SOBRE, sensibles a las transformaciones y retos actuales de este campo de trabajo, creemos necesario analizar los nuevos formatos, plataformas y redes alternativas de edición, pues están cuestionando de diversos modos las maneras habituales de hacer y difundir cultura.

Entrando ya en el trabajo realizado para este primer número, quisiéramos brevemente comentar que el impulso para generar esta revista proviene del encuentro de un grupo de investigadores (el equipo editorial) propiciado gracias a la consecución del proyecto I+D *Producción artística contemporánea y política editorial. Alternativas actuales y nuevos modelos de edición en Andalucía a partir del estudio de casos*, financiado desde el Campus de Excelencia BioTic de la Universidad de Granada. Uno de los resultados de este proyecto de investigación ha sido esta revista, en la que se incluye buena parte del trabajo desarrollado por los investigadores asociados al grupo de trabajo SOBRE Lab.

En la página anterior. Mesa de trabajo del equipo Sobre Lab con distintos materiales referenciados en este número

ISSN **2387-1733**

De esta manera, comprometidos con los objetivos de investigación propuestos desde el proyecto I+D, este primer número de la revista tiene a Andalucía como campo de indagación. Desde este contexto iniciamos el viaje para extendernos, explorar y, como diría Bretón respecto al porqué publicar, «encontrar camaradas».

Como comprobarán por el sumario presentado, la revista se presenta dividida en secciones diferenciadas, que responden de una manera diversa a los objetivos seminales de este proyecto editorial. CAMPO es la sección de la revista en la que se incluyen artículos de investigación y revisión (*peer review*) recibidos a través de convocatoria pública anual. Se trata de contribuciones que, de manera diversa, tratan de presentar reflexiones y experiencias en las que se vinculen el campo de la producción artística contemporánea y los modos y medios de la edición. Esta sección adopta de manera más estandarizada los protocolos de comunicación de la producción científica académica (*papers*), apoyándose en el criterio del comité científico y de los evaluadores que colaboran en la revista. La sección PANORAMA responde a la intención de analizar de manera profunda determinado contexto, escena o experiencia de interés para los ejes editoriales principales de la revista. En esta sección invitamos a investigadores y expertos a desarrollar artículos que acaben dando especificidad temática a cada número. En esta primera ocasión recuperamos un trabajo de Carme Ortiz y Miren Eraso realizado originalmente para el proyecto Desacuerdos, en el que desgranaban el trabajo editorial realizado por las revistas *Figura, Figura Internacional* y *Arena Internacional del Arte/ International Art*. Espacios singulares y pioneros en la crítica del arte en España proyectados desde el sur. Un segundo artículo, que podría funcionar casi como extensión de las políticas editoriales presentadas en el anterior, es el que escriben Alicia Pinteño y Joaquín Vázquez. En él, reflexionan y presentan la maquinaria de producción editorial que, desde hace más de veinte años, ha desarrollado BNV Producciones. Asentada desde 1988 en Sevilla, los autores –junto a Miguel Benlloch– han colaborado y apoyado la labor de artistas, colectivos y redes sociales, desarrollando un ingente trabajo de producción editorial en formatos muy diversos. A esta labor hay que añadir la coordinación del programa UNIA arteypensamiento, desde el que se han ideado seminarios y plataformas de investigación y discusión tan relevantes para nuestro interés como: *Pensar la Edición* o la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos. Con la sección CORRESPONDENCIAS hemos reservado en la revista un espacio para el diálogo. Mediante entrevistas y conversaciones realizadas entre agentes vinculados de maneras diversas al campo del arte contemporáneo, intentamos introducir en cada número la experiencia y opinión directa de personas que han mantenido un trabajo relevante sobre los modos de la edición. En esta ocasión hemos contado con la colaboración del artista malagueño Rogelio López Cuenca, que comparte con nosotros reflexiones sobre algunas cuestiones que organizan su práctica. La intención de la sección PASAJES es recuperar y presentar documentos ya publicados, para propiciar con ellos lecturas transversales y complementarias a los artículos de la sección PANORAMA. Hemos querido también que este proyecto editorial sea una herramienta útil para conocer la realidad de muchas iniciativas que actualmente están activando espacios, plataformas y medios para la edición y comunicación de contenidos culturales. Por esto, desde la sección ESTUDIO, atendemos a la «materialidad» de estos proyectos editoriales. Este número recoge, a modo de dossier de casos de estudio, los proyectos que, afincados en el contexto andaluz, fueron presentados en los *Primeros Encuentros SOBRE Producción artística y políticas de la edición*, celebrados los días 1 y 2 de diciembre de 2014 en la Facultad de Bellas Artes de Granada. Ponemos colofón a la revista con una CITA DE CIERRE, un collage de textos e imágenes que intenta dejar un pósito en el lector de este número, a partir del cual proyectar nuevas reflexiones sobre el papel social y político de la edición. Finalmente, la portada de la revista es el espacio de la sección PANTALLA, un lugar reservado para la intervención de un artista invitado cuyo trabajo esté vinculado a los contenidos del número. Contamos de nuevo con Rogelio López Cuenca, que nos cede una imagen incluida en el proyecto *Bibrrambla-bookburning - museo intermiten*te (Centro José Guerrero, 2014-15).

Cerramos este primer número muy agradecidos con el apoyo recibido por parte de personas y entidades que han comprendido la necesidad de abordar un proyecto como éste. Iniciamos a partir de ahora una nueva etapa de investigación y trabajo editorial, que se prolongará nuevamente durante un año, hasta que nos volvamos a encontrar en el próximo número.

UN APARATO ELECTRONICO QUE SALVAGUARDA LA CALIDAD DE LOS MATERIALES FOTOGRAFICOS SENSIBILIZADOS

«Ojos que ven en la oscuridad», es un título que podría sustituir también al anterior. Este instrumento electrónico está constituyendo un valiosísimo auxiliar en la fabricación de materiales fotosensibles, porque permite observarles a través de las diversas etapas de su elaboración; contribuyendo así muy eficazmente al mantenimiento de la alta calidad de los mismos.

Dicho aparato, llamado «snooperscope», es el que emplea actualmente la compañía Eastman Kodak, de Rochester (USA). Trátase de la adaptación de un invento realizado durante la segunda guerra mundial, que permitía a los soldados de los Estados Unidos observar en la oscuridad las instalaciones del enemigo.

El órgano principal de este aparato electrónico, es un pequeño tubo que funciona de forma similar a la pantalla de un receptor de televisión. Una pila eléctrica especial suministra la energía necesaria, y la fuente de iluminación es similar a una lámpara de alumbrado corriente, pero que tiene un filtro que detiene los rayosvisibles y deja sólo los infrarrojos que son captados por el diminuto tubo, debido a su gran sensibilidad a la zona infrarroja del espectro. Una carga eléctrica de 16.000 voltios «empuja» los electrones hacia la pantalla fosforescente (cuyo diámetro es menor de 2 centímetros), donde se transforma en una imagen. Esta imagen es amplificada por un sistema óptico a fin de hacerla fácilmente visible a simple vista.

La compañía Kodak utilizó este aparato por primera vez en su División de Revestimiento de la Emulsión. A causa de la sensibilidad extrema de la emulsión fotográfica, antes sólo se empleaba una iluminación sumamente débil para inspeccionar la emulsión, con lo que era difícil descubrir las diminutas burbujas que se forman a veces en la emulsión. El nuevo aparato ha resultado ser muy valioso en este sentido.

Pero también se está aplicando este dispositivo electrónico a otros campos de la elaboración de productos Kodak. Y a medida que se van encontrando nuevas aplicaciones para este aparato, tiene que ser readaptado a cada uso específico. Cada modificación es un auténtico triunfo, pero en cada caso, los ingenieros han conseguido pleno éxito.

Actualmente se encuentran en servicio unos 150 dispositivos electrónicos, en las instalaciones industriales y laboratorios Kodak localizados en América y en el extranjero. Son los vigilantes permanentes de la alta calidad, que ha hecho famosos a los productos Kodak en todo el mundo.

Un ingeniero Kodak sostiene el tubo electrónico, que forma el corazón corazón del «snooperscope», dispositivo electrónico que permite ver en la oscuridad. La finalidad de este aparato es permitir la inspección de los productos Kodak durante el proceso de su fabricación, contribuyendo así a garantizar la alta calidad de los mismos

SOBRE EL SABER Y EL DAR A CONOCER

Domingo Campillo García
Dpto. de Bellas Artes. Universidad de Murcia
docampi@um.es

ON KNOWING AND MAKING-PUBLIC

ABSTRACT: The notion of objectivity has always been associated with the processes of legitimization of knowledge. It constitutes a normalizer that has provided the cornerstone for the major epistemological models since Modernity and that continues to uphold its unshakeable status as regulator of gnosiological progression. Considering the humanities, in general, and artistic practice, in particular, as a field of knowledge that is subject to the volubility of the subjective and/or the emotional – a notion that is broadly accepted – has left them in a precarious position as regards their capacity to produce useful knowledge beyond the immediate sphere in which they operate. This article traces a discourse on the legitimacy of the reference points that are assumed and/or established to provide an irrefutable position in the face of the difficulty of allowing – and therefore accrediting within the subsumed program of utility – reference points that are subjective and operate as local modules of knowledge.

KEYWORDS: Artistic practices, knowledge, legitimization, objectivity, research, diffusion

RESUMEN: La noción de objetividad ha sido asociada a los procesos de legitimación del conocimiento constituyendo un ente normalizador sobre el cual se han cimentado los grandes referentes epistemológicos desde la Modernidad y que aún mantiene su estatus inamovible como fiscalizadora de la progresión gnoseológica. La consideración de las disciplinas humanísticas en general y la práctica artística, en particular, dentro de una categoría supeditada a la volubilidad de lo subjetivo y/o de lo emocional, ampliamente asumida, la ha situado en una posición precaria en tanto productora de un conocimiento útil más allá del ámbito desde donde se desarrolla. Este artículo traza un discurso en torno a la legitimidad de las referencias asumidas y/o establecidas en tanto puntos de posicionamiento fidedignos frente a la dificultad que supone la admisión, y por tanto la acreditación dentro del programa de utilidad subsumido, de los puntos de referencia subjetivos, establecidos en tanto módulos locales de conocimiento.

PALABRAS CLAVE: Prácticas artísticas, conocimiento, legitimación, objetividad, investigación, difusión

→

1. *La hora XXV al servicio del médico*. Publicación mensual literaria. Nº XLVIII (¿). Barcelona: Editorial L. y E. Mayo 1961.Páginas separadas utilizadas como probetas para una investigación sobre permanencia de pigmentos y tintas. Fuente: Elena Esteban Garrido

ISSN **2387-1733**

1. El asunto de la acreditación de lo que se conoce

La difusión de una investigación es la etapa que cierra el proceso de trabajo que la ha dado lugar. En general, se establecen dos vías de comunicación para dar a conocer los resultados obtenidos y los métodos empleados para lograrlos: de forma oral –presentación en foros, conferencias, seminarios...– o por escrito...: actas de congresos, capítulos de libros, o artículos en revistas especializadas. En cualquiera de estos dos casos la valoración de las aportaciones relativas al campo de Artes y Humanidades siguiendo parámetros bibliométricos, casi en exclusiva, de manera idéntica al examen y/o acreditación que se realiza tradicionalmente en las disciplinas científicas hacen que la producción de conocimiento en dicho campo, y en particular en el ámbito de las prácticas artísticas, se normalice abandonando metodologías y procesos exclusivos de esta disciplina (De Laiglesia, 2008; Moraza, 2012). Esta situación se ha hecho más evidente en el contexto de las enseñanzas universitarias en donde, a raíz de la obligatoriedad de esclarecer la actividad del profesorado a través de la valoración de sus méritos o aportaciones investigativas, se comprueba el controvertido asunto normativo de establecer la objetividad como paradigma de la investigación en todos los campos del conocimiento (De Laiglesia, 2008:21-22). Y esto cobra un particular relieve en cuanto que la fiscalización de dicha actividad formaliza la relación contractual y de estatus de los docentes en un mismo nivel y en todo el orbe universitario.

En lo que sigue a continuación se desarrollará un análisis del estado de la cuestión referido al estatuto de legitimidad de las referencias subjetivas y a la tentativa de aproximación hacia un entendimiento común de esas referencias –inciertas en tanto no objetivadas *per se*- que la habiliten como conocimiento consuetudinario y, por tanto acreditado.

De manera general, el desarrollo de un trabajo con unas características tan marcadas y dirigidas como el que nos ocupa, exige unas conclusiones que deben refrendar los postulados de inicio establecidos, siguiendo una estructura e intentando fundamentar la validez de los razonamientos deductivos. Digamos que esta manera de proceder sería inherente a los principios de la lógica clásica y a los preceptos establecidos en el método cartesiano. Entonces, si afirmamos la validez de un argumento podemos asegurar que es imposible que su conclusión sea falsa si sus premisas son verdaderas. No podría ser de otra manera ya que un trabajo de investigación, cuando se divulga, reproduce los pasos dados hasta llegar a cumplir el objetivo marcado, observando una buena fundamentación metodológica y una adecuada concreción del propio objetivo, apoyado por unos antecedentes que sitúen nuestras proposiciones oportunamente. Así, solo si el descubrimiento ha sido ya justificado podrá propiamente llamarse descubrimiento.

Partiendo desde este antecedente, podemos verificar que los valores constantes son predecibles y fidedignos dentro de una estructura neutra y no contaminable que no condicionaría a las expectativas intuidas, de tal forma que la justificación de los resultados no sería función de unas variables no conocidas o impredecibles. Esta estructura debe atesorar la condición de que los agentes o elementos que la componen tienen que obedecer a ciertas normas, establecidas a priori, que comporten un acotamiento de sus propiedades intrínsecas y de sus influencias extrínsecas, unívocamente con otros agentes o elementos de su entorno. La simplificación de los fenómenos que actúan, de tal forma que se puedan establecer clasificaciones y/o categorizaciones, conllevarían una aceptable carga de control sobre el proceso,

siempre que cada uno de los elementos, a su vez, estuviera controlado en su intervención y no desarrollara ni admitiera cambios espurios propios o ajenos en su propiedad principal utilizada. Siendo vigilante con dicha condición, el sistema estudiado sería objetivamente cerrado a otro subsistema, y cada agente interviniente en el interior del mismo cerrado al contiguo. No cabe duda que estas condiciones formarían parte de un ambiente creado al efecto, unas condiciones de laboratorio específicas en las que el objeto de estudio se representaría como la posibilidad de su existencia fuera del sistema acotado.

Si los resultados aparecieran como una solución no centrada conforme al enunciado previo establecido, podría significar: o bien, que las operaciones llevadas a cabo no se han desarrollado de acuerdo a unas reglas operacionales apropiadas, conocidas y mancomunadas dentro del campo de aplicación atribuible al entorno en cuestión, o que la solución, aun partiendo de datos concisos y controlados, pasa por la posibilidad de estimación de que las premisas asumidas no establecen un resultado concreto, sino una indeterminación. Inevitablemente, esto implica que la estrategia mantenida para la tramitación resolutiva de la cuestión, de la pregunta, de la duda impugnable en la propuesta inicial, sobreviene incierta o ineficaz, pues conviene, conforme al resultado, a una toma de posición que nos devuelve a un estado primario, aunque ya contaminado por la propia observación del proceso, sin que esto deba suponer, por lo demás, un dato negativo ni superfluo.

Entonces, operar en un sistema cerrado, por ser teóricamente estacionario, validaría un método para abordar una determinada acción en él y nos proporcionaría un programa de actuación encauzado al fin previsto, incluyendo dispositivos mecánicos o legales, o ambos simultáneamente, observando y exigiendo una disciplina en su reglamentación y su aplicación, al efecto del óptimo rendimiento de ese sistema, incluyendo su replicabilidad.

Pero podemos hablar y establecer un sistema cerrado, en tanto en cuanto la narración de los hechos se hace con los deberes cumplidos. La rememoración de los hechos constitutivos del proceso que concluyen en el descubrimiento formaliza la metodología que se ha de seguir para la certificación de lo concluido. Y esta formalización debe participar de un ámbito común de terminologías, de reglas que estipulen y ordenen los pasos seguidos sin bifurcaciones que lleven a vías muertas o ineficaces al fin primario, pues es la razón de ser del descubrimiento que lo que está oculto o no visible se desvele, y se promulgue para que sea.

Este reconocimiento nos obligará a invertir el orden *natural*: primero el descubrimiento de la verdad, después su justificación y, por tanto, a admitir que el descubrimiento solo tiene un sentido retrospectivo respecto de su justificación, y que solamente desde ella puede alcanzar su significado gnoseológico.

Tampoco una predicción o un propósito pueden llamarse verdaderos antes de que sea satisfecho. La atribución de la verdad a la predicción o al propósito, en el momento de ser formulados, carece de sentido. Solo puede alcanzarlo retrospectivamente, precisamente cuando la proposición ya no es predicción o propósito.

En este contexto, Mieke Bal recurre al término *analepsis* refiriéndose al modo de exponer (narrar) los hechos constitutivos de una investigación científica. Considera que la normatividad epistemológica plantea en este sentido una inconveniencia de lógica temporal, pues esta normatividad legalista dicta a priori qué es lo que re-

ISSN **2387-1733**

quiere de una explicación y un análisis. Si situamos primero lo que debe ir después (analepsis), a nivel de la narración del trayecto que lleva desde la pregunta hasta su resolución, en términos tanto de temporalidad como de causalidad, la relación entre estos términos se vuelve borrosa, «si es que no se suspende» (Bal, 2006:39).

2. Legitimación de la referencia

> La imagen de la Tierra como esfera es una buena imagen que se acredita a sí misma en cualquier situación; también se trata de una imagen simple. En resumen, trabajamos en ella sin ponerla en duda. (Wittgenstein, 1988:Prgf. 147).

El parágrafo que encabeza este apartado, tomado fuera del contexto de las ideas recogidas en *Sobre la Certeza* en la que se inscribe, nos estimula a plantear una reflexión. Si se nos permite el pormenor, esa imagen de la Tierra es una representación que satisface el planteamiento de Wittgenstein de modo general, si lo que quiere decir con cualquier situación se refiere a lugares, a la sociedad que habita esos lugares, donde se reconozca tal representación: «su asimilación es una condición previa para entrar en el juego del conocimiento, que es el juego de dudar, comprobar, convencerse, etc. La imagen del mundo se adquiere junto con la capacidad de hablar de un mundo.» (Faerna, 1990:86).

Teniendo en cuenta que la representación del globo terráqueo se realiza con el Norte en la parte superior y el Sur en la inferior, ¿tendríamos la certeza de estar situados en el mismo sitio si intercambiamos la posición de los polos? ¿No nos encontraríamos con el esfuerzo de volver a situar nuestros puntos de referencia? En definitiva, ¿esta nueva situación no nos haría sucumbir ante la incómoda paradoja de reconocer, aunque sea de manera temporal, nuestra total desconfianza ante la ruptura de la representación paradigmática de lo que pisamos y que, de hecho, es el único punto de apoyo físico que nos establece como habitante de eso a lo cual representa? Continuando con nuestra proposición de cambio de polaridad, la idea de que el sol sale por nuestra derecha según miramos la representación, debería transformarse en: el sol sale por nuestra izquierda y, por tanto, el Sur estaría arriba y el Norte abajo[1]. Una afirmación que sostiene De Diego (2008:37) cuando reflexiona acerca de las imposiciones del sistema visual de Occidente y de sus representaciones: «¿reconocemos las cosas sin más cuando las vemos o las traducimos a partir de ese sistema común? [...] Cuesta reconocer la forma cuando la convención se tambalea: cambia la posición y cambia la representación».

Evidentemente, la supresión de las infinitas posibilidades relativas de representación o de situación de los puntos de referencias desde los cuales estructurar lo que se conoce, en este caso como imagen de la Tierra, revierte en un modo común de establecer un diálogo en torno a lo que se sabe o discernir el sentido del trayecto de lo que se quiere saber o descubrir, de tal manera que la divagación o la duda no sea el refugio inmóvil y estéril que no permita fijar un punto de establecimiento o de partida en el desarrollo cognoscitivo. «Dudar es –al igual que comprobar, suponer, creer– parte de una actividad que literalmente no tiene sentido si no tiene la segu-

1 A este respecto, Feyerabend aduce el poder que sobre las mentes de los contemporáneos de Galileo tenía «el esquema conceptual primitivo que supone un mundo anisótropo, esquema contra el que Galileo tuvo que luchar», y que introducía en la cotidianeidad del sentido común arriba y abajo como términos absolutos. (Feyerabend, 2007:71).

ridad como punto de referencia; la duda presupone el dominio de un juego de lenguaje en el que hemos aprendido a no dudar de ciertas cosas» (Faerna, 1990:87).

Esta afirmación sugiere una práctica irrefutable de acreditación, de establecimiento de la certeza como punto de apoyo y comparación en el juicio de lo contingente, y la existencia de una institución que lo derogue o lo promulgue. Una certeza que implica, al modo cartesiano, la premisa de la neutralidad del lenguaje observacional: separar el observante de lo observado.

Torres García, poniendo especial énfasis en la cuestión geopolítica y territorial de la convención Norte-arriba / Sur-abajo, escribió: «[...] en realidad nuestro norte es el Sur. No debe de haber norte para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. [...] Porque el norte ahora está abajo. Y levante, poniéndonos frente a nuestro Sur, está a nuestra izquierda» (Torres García, 1984:193)[2]. Más allá de la exaltación y reclamación de la cultura del Sur en contraposición a la del Norte y la proclama, aprovechando[nos] a[de] Benedetti, de que *el Sur también existe*, la cosa no abrigaría mayor problema más allá de la incertidumbre que provocaría el cambio hasta que la costumbre se hiciera cargo de todo. Entonces, el reconocimiento de nuestra situación ¿no correspondería a una normalización general y aceptada, quizás ineludible y subliminar, parecida a la de conducir un automóvil por un determinado carril de la vía? «Al final ¿quién dictamina cuál es el Norte y cuál es el Sur con todas las consecuencias que esta división conlleva?» (De Diego, 2008:17).

La interrogante lanzada por De Diego nos sitúa al lado del argumento de autentificación o certificación de lo que se sabe: la *legitimación* de Lyotard (2000:21 y ss) en tanto planteamiento de la cuestión del estatuto del saber cuándo interroga sobre «quién decide lo que es saber, y quién sabe lo que conviene decidir». El propio Lyotard sostuvo que el discurso humano acontece en un número extraordinario de dominios distintos que no tienen el privilegio de entregar o emitir juicios de valor entre ellos: «la sociedad que viene parte menos de una antropología newtoniana y más de una pragmática de las partículas lingüísticas. Hay muchos juegos de lenguaje diferentes, es la heterogeneidad de los elementos. [...] es el determinismo local» (Lyotard, 2000:10). Un determinismo, por añadidura, que haría imposible el contaje de las prácticas y sus resultados si la tarea es conocer la multiplicidad de vectores implicados en el sistema social. «Los decididores intentan, sin embargo, adecuar esas nubes de sociabilidad a matrices *input/output*, según una lógica que implica la conmesurabilidad de los elementos y la determinabilidad del todo. La aplicación de ese criterio a todos nuestros juegos, no se produce sin cierto terror, blando o duro: sed operativos, es decir, conmesurables, o desapareced» (Lyotard, 2000:10).

Como tan certeramente desarrolló Hacking, –el título ya pronosticaba la síntesis de la obra– en *La domesticación del azar* (Hacking, 1995), la mensuración fue determinante para racionalizar y clasificar por causas y efectos los acontecimientos, de forma que la operatividad estadística constituyó un método de control que satisfizo la estandarización y la creación de modelos de inferencia aplicables a cualquier práctica social. En este contexto, Crary (2008:36) sostiene que la invención en el si-

2 Transcripción de la conferencia *La escuela del Sur* dictada en 1935.

ISSN **2387-1733**

glo XIX de nuevos aparatos de visualización respondieron al empeño de cuantificar y formalizar los procedimientos fisiológicos de la visión, subrayando que «[estos aparatos] son el resultado de una compleja reconstrucción del individuo, en tanto observador, en algo calculable y regulable, y de la visión humana en algo mensurable y, por tanto, intercambiable». Sáez Rueda (2009:26) abunda en este sentido:

> La odisea racionalista en el sentido instrumental [...] es tarea desbordante. Necesita operacionalizar su proceder, lo que no puede hacer sin un riguroso sistema de clasificación, encasillamiento, reglamentación, que nos conduce, a un ritmo espeluznante, a una especie de «mundo administrado» en el que se angosta intensamente la praxis autónoma, la libertad creadora, la invención irruptiva y la intervención disruptiva. Se diría que, tendencialmente, nos acercamos a una situación en la que cualquier iniciativa humana adquiere ser o carta de naturaleza solo en la medida en que lleva el marchamo de la existencia administrada.

Definitivamente, parece que las prácticas sociales ostentarán credibilidad en tanto sean sancionadas por los agentes racionalizadores siguiendo un principio de homologación que estipula su adecuación al modo común de prácticas del grupo o sistema. No dar crédito o no tenerlo parece que es un *leit motiv* suficientemente transcendente como para no tenerlo en cuenta y el dilema se resuelve auspiciando el revoco de la práctica en liza a la periferia de lo céntrico, al territorio de lo excéntrico, fuera del orbe y desacreditado: «condenadas a recluirse en la intimidad subjetiva, a las valoraciones se les ha arrebatado su nexo con la verdad. Pues lo puramente subjetivo carece de la fuerza vinculante necesaria que requieren los asuntos inter-subjetivos. Estos quedan en manos de especialistas y técnicos en la cuestión y se convierten en problemas objetivables que una clase de tecnócratas han de administrar y custodiar» (Sáez Rueda, 2009:27). De hecho, la refutación de las proposiciones empíricas basadas en datos adquiridos por los sentidos, ya se ha estado constatando, ha venido siendo práctica habitual desde las consideraciones cartesianas, habilitando la idea que establecía que esos datos eran expresión de un mero saber práctico, no propiamente conocimiento. Así, el paradigma racional tuvo (tiene) un efecto problemático al privar de estatuto epistemológico a lo que generalmente se conoce por conocimiento empírico. En torno a esta idea, Habermas (2005:162-163) sostiene que el positivismo ha impuesto sus exigencias dogmáticas haciendo coincidir el conocimiento con el interés. Un punto que entronca con la idea de progreso instaurada desde Bacon y que establecía que el fin del conocimiento era la utilidad (Bury, 1971), causando «la distinción entre enunciados descriptivos y normativos, [que] obliga a discriminar gramaticalmente los contenidos emotivos respecto a los cognitivos» (Habermas, 2005:173). En este mismo apartado se refiere al concepto de interés como guía del conocimiento: «por la experiencia diaria sabemos que las ideas sirven bien a menudo para enmascarar con pretextos legitimadores los motivos reales de nuestras acciones. A lo que en este plano se denomina racionalización, en el plano de la acción colectiva lo llamamos ideología» (Habermas, 2005:173). Como es sabido, en el sistema de referencia científico, se estima el sentido de los posibles enunciados determinando unos métodos que validan una disposición de las teorías y que al mismo tiempo la contrastan, realimentándose progresivamente. Así, siguiendo unas determinadas reglas metodológicas, los acontecimientos y sus explicaciones, o sea, la comunicación intersubjetiva del hecho se constituye en base a unos patrones que lo verifican. Y en esto adquiere una función principal el máximo control, ante todo técnico, de los procesos objetivados dentro de una legitimidad científica que se otorga, corporativamente, «si obedece las leyes del procedimiento científico» (Bal, 2006:28).

En este contexto, Stiegler (2003) se propuso demostrar que el hombre está necesitado de orientación, de una asistencia técnica, porque está originariamente desorientado; en particular, nos enfrenta a la particular desorientación de una época sometida a la *industrialización de la memoria* en la que el tiempo somete al espacio y de la que, entonces, están ausentes los puntos cardinales. Afirma que las sociedades modernas se legitiman por la dominación de la racionalidad científica que, paulatinamente, se expande a todas las prácticas sociales, incluidas las que denomina comunicativas, negadas a un tiempo en su particularidad: «[...] la tecnocracia, no tanto el poder de los técnicos como los técnicos al servicio del poder, el poder por medio de la técnica a la vez como eficiencia y fuente de legitimidad» (Stiegler, 2003:28-29).

Esas prácticas no racionalmente científicas, en su más estricto significado, las comunicativas de Stiegler, definitivamente habitan en un lugar comprometido, quedando al margen del estatus de la consideración como práctica productiva y, por ende, deslegitimadas desde la posición de un programa que legitima lo cuantificable y el hecho consumado y comprobado. Una situación, por otro lado, que dificulta la solicitud de credibilidad, por si misma, ante la imposibilidad de conceder un valor exacto, en tanto dato cuantificable, a sus procesos y sus conclusiones, y por establecer que el trayecto cognoscitivo tiene por objeto determinar una posibilidad, es decir, una preocupación, que es lo mismo que tratar con una indeterminación.

3. Legitimación-[visibilidad] de la incertidumbre

> [...] ¿es practicable una legitimación del lazo social, una sociedad justa, según una paradoja análoga a la actividad científica? ¿En qué consistiría?». (Lyotard, 2000:10).

Con todo, ante la incertidumbre de poner un nombre a lo que no ha sido todavía nombrado, la dificultad de situar o situarnos sería trivial si no hubiera que dar carta de naturaleza pública a la situación. Aun con esa salvedad, la introspección podría no ser un *modus vivendi* de circunstancias intelectualmente sanas, aunque salvaría el atrevimiento de procurar encontrar una serie de palabras (o el anaquel donde se encuentran ya escritas) que dieran significado y constancia al acontecimiento u objeto.

Es admisible, con la necesidad de orientación de Stiegler, que cierto conocimiento se establece en torno a cierto poder consensuado e instituido, consuetudinario en el aspecto de mutuo interés en el aprovechamiento de las facultades adquiridas, ordenadas para su uso y retroactivas en tanto el resultado de la función concluyente se implica en la señal que le dio principio. Sucesivamente, el mecanismo controlador, que a estas alturas se podría denominar definitivamente aparato racionalizador, no solo establece el nodo de entrada al módulo de tratamiento de conocimiento donde se opera y configura la salida, sino que el valor que toma esa salida es introducida de nuevo en el sistema, en una suerte de multiplexación orientada de canales.

Es decir, las facultades alcanzadas acarrean todo el inventario, expresado o subyacente, de prácticas empleadas en el trayecto hasta su identificación como conocimiento facultativo. Si, como se apuntaba anteriormente, el conocimiento es una modalidad de poder de dominio sobre la cosa, es estimable que su acción, entonces, sea inherente a la acumulación y yuxtaposición de los saberes acarreados.

ISSN **2387-1733**

Presuponer y subsumir tal manifestación, no previene de la contradicción a la que indefectiblemente está abocado su establecimiento como práctica social cotidiana. Tampoco la reflexión es nueva. Y el menospreciado y denostado refranero español da buena cuenta de ello: «quién a buen árbol se arrima buena sombra le cobija». ¿Quién ostenta el poder sobre o para qué? ¿Quién lo aprovecha? De otra forma, ¿quién lo extiende: el que lo publicita, el árbol a través de su sombra, o el que se encoge en ella? La dilución de los efectos del poderdante y el atribulado, interferentes entre sí, tiende a una homogenización de sus efectos y a una nueva clase de interacción que suspende la reversibilidad a los orígenes: el establecimiento de nuevos patrones de las prácticas en litigio que somete al sistema a un constante *equilibrio*[3] entrópico.

A este respecto, cabe señalar la división que realiza Von Bertalanffy (2006), distinguiendo la entropía positiva y la negativa. La entropía positiva es la tendencia de los sistemas cerrados a evolucionar hacia el máximo desorden, la máxima indiferenciación y desintegración: es la tendencia hacia la destrucción del orden. La entropía negativa, por el contrario, es propia de los sistemas abiertos y es la predisposición hacia el máximo orden. Levi-Strauss, por su parte, sugirió el término *entropología* (Levi Strauss, 1988:467), una partición plausible de las ciencias antropológicas que debería investigar la desestructuración y desintegración de los marcos de referencia establecidos en las prácticas sociales. Levi-Strauss planteaba que cuanto más desarrollada es la organización social de una cultura, tanta más entropía produce, es decir, tanto mayor es su desintegración: «mientras que las sociedades "primitivas" o "frías" producían poca entropía, o ninguna, las sociedades "calientes" producían cantidades enormes» (Lingwood y Gilchrist, 1993:18-19).

¿Podemos atribuir esta caracterización a lo que se sabe o lo que se conoce? Y más, ¿la disposición de lo que se sabe como centralidad o exactitud del orden lleva imbricada una propensión animada y semoviente al desorden? Si trazáramos una línea que concretara una función dispuesta con todas las variables que intervienen en esa caracterización, resultaría una curva que representaría un ciclo que cumpliría con los distintos estadios entre el orden y el desorden, en continua rotación, pero con una varianza en los valores de los estados primitivos que, sin manifestación externa, devendría en irreversible.

Con carácter general, se podría considerar que la estipulación que concede legitimidad al dato omnisciente encuentra en el icono, en el nodo de encuentro de los vectores de las prácticas comunes (común, en esta ocasión, en el sentido de cotidianidad), la justificación y el apremio para lograr dominar el siguiente punto. Si matematizáramos esta cuestión mediante alguna clase de algoritmo –y esto nos vuelve a remitir a Hacking– se determinaría que la confluencia de esos vectores marcaría paulatinamente las referencias atribuibles a un entendimiento *homótopo*[4], flexible en un cierto grado a las injerencias de las prácticas individuales pero suficientes para su uso mancomunado. Es decir, el resultado reportaría una modelización, ideal por tanto, de la cosa o la escena basada en concreciones discernibles y homologables sobre la totalidad. Dicho con una intención aproximativa, resultaría esclarecedor el parangón con la práctica de muestreo de señales empleada, en

---

3 El resaltado quiere acentuar una aparente contradicción. Si bien la tendencia hacia la homogeneización en un sistema, en este caso, los efectos de las relaciones de poder entre individuos, es implícitamente un factor variable con incrementos de carácter exponencial, se adjetiva *equilibrado* en tanto el proceso es continuo desde un punto de apreciación dinámico, lo cual no tiene que establecer uniformidad en dicho proceso.

particular, en teoría de los sistemas de telecomunicación. Básicamente, se trata de convertir una señal analógica, continua en tiempo y amplitud, en una señal discreta en el tiempo, muestreando los valores de amplitud que toma dicha señal en intervalos periódicos de tiempo. El muestreo será tanto más válido cuanto la relación entre señal original y señal originada por el mecanismo codificador se aproxime a la unidad. Indudablemente, esta codificación no tendría sentido si previamente no se ha establecido una estrategia de toma de muestras, una adecuada manipulación de los datos obtenidos y, finalmente, una optimización de la información producida. El objetivo es extraer valores puntuales lícitos, en tiempo y extensión que faciliten su procesado eficaz. Es decir, mediante la extrapolación de muestras finitas del continuo se habilitan nuevos modelos de señal o de información que dispensan y equivalen a la primitiva infinitud de valores en el tiempo, de tal forma que el tratamiento sobre la señal primigenia facilitaría su control. La utilidad de esta técnica no ofrece objeción, cualquiera que sea su objetivo: facilita el ordenamiento y clasificación del *input* y la estabilidad de lo incomensurable.

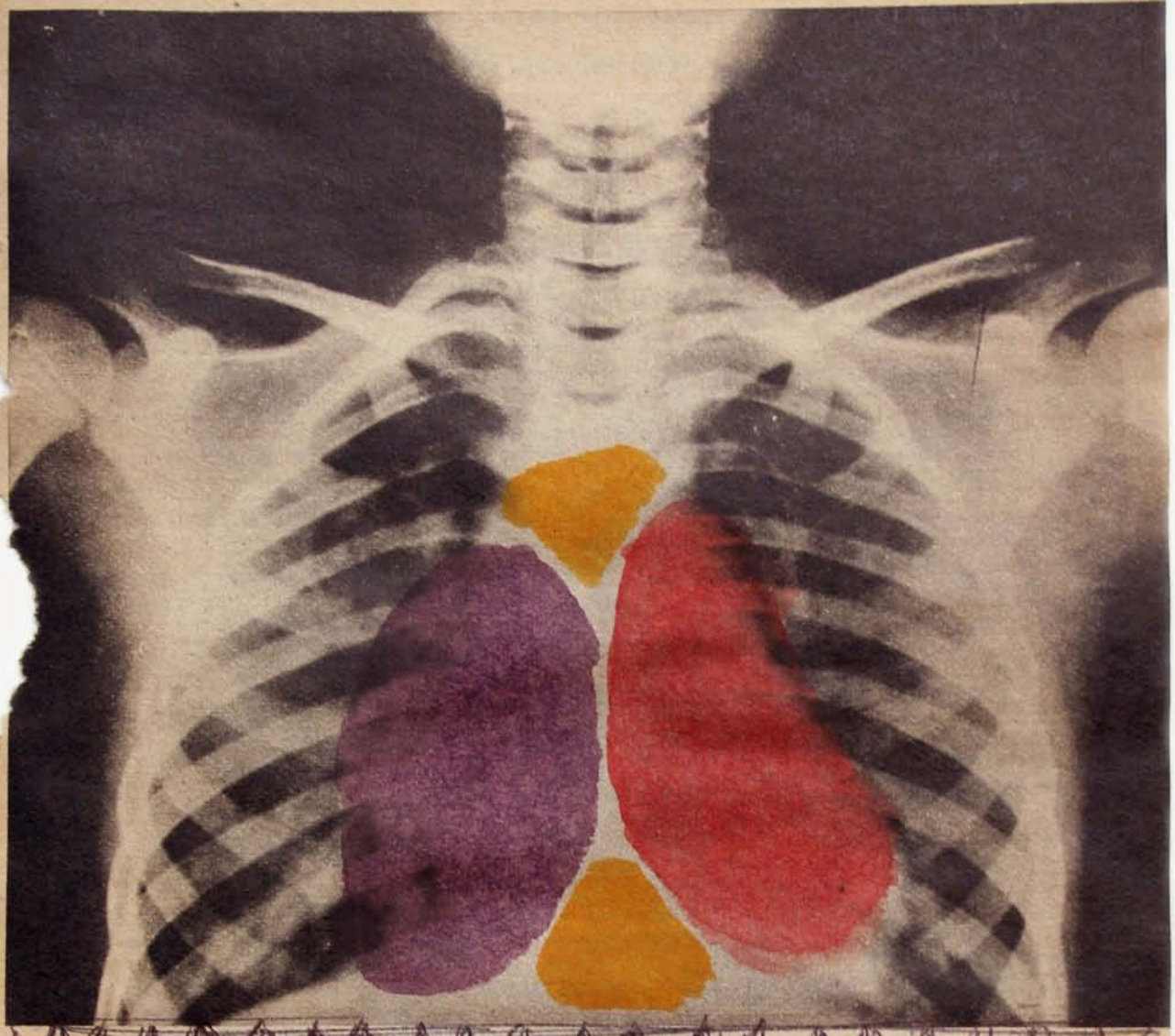
A un nivel cualitativo, valorativo por tanto, Robert Smithson quiso demostrar la irreversibilidad de la eternidad mediante un *experimento* vacuo para la verificación de la entropía: «Imaginemos el cajón de arena dividido por la mitad, con arena negra en un lado y blanca en el otro. Cogemos un niño y hacemos que corra cientos de veces en el sentido de las agujas del reloj por el cajón, hasta que la arena se mezcle y comience a ponerse gris; después hacemos que corra en el sentido contrario al de las agujas del reloj, pero el resultado no será la restauración de la división original, sino un mayor grado de grisura y un aumento de la entropía» (Smithson, 2006:28).

El juego/proposición de Smithson establece un oportuno apoyo práctico a la distinción planteada por Bertalanflyy si bien no podemos estimar (en su escrito no considera tal diferencia), si toma en consideración como inicio de su teórica experiencia al cajón de arena como sistema abierto o cerrado. Lo cierto es que el movimiento de granos negros y blancos, su progresiva desorganización como conjuntos reglados de elementos con una característica común, aún coartando y supeditando la libre circulación de los pasos que remueve los granos de una arena a otra, a un propósito de mesura y control, no promete una conclusión estable de la disposición de los granos, pues si el movimiento continúa y se dispone de energía para mantenerlo, el orden primero que progresivamente sería amenazado por el continuo pasar de los pies del niño devendría en una nueva situación expuesta a nuevos embates desordenadores.

La consecuencia del trayecto cognoscitivo entre orden y desorden, es decir, entre el conocimiento estable, ordenado y, entonces, perpetuado y el conocimiento no desvelado, semoviente y, entonces, no ordenado implica negociar con lo incierto (¿sería el ámbito de la duda?). En un trayecto, el siguiente paso, lo que en ese punto acontecerá, siempre será una posibilidad, una situación previsible sujeta a demostración postrera. La comprobación, sin embargo, no mostrará en tiempo ambas

4 La homotopía (del griego, *homos*-mismo y *topos*-lugar) es un concepto algebraico que toma la característica de la topología como la geometría de lo deformable. En el ámbito de la teoría matemática, dos aplicaciones continuas de un espacio topológico en otro se dicen que son homotópicas si una de ellas puede deformarse continuamente en la otra. A pesar de que la demostración y su desarrollo teórico matemático escapa del ámbito de este discurso, intuitivamente podríamos encontrar un buen apoyo conceptual al observar un plano de metro de una ciudad como la representación topológica de la situación real. En este se representan las estaciones y las líneas que las unen, pero no es geométricamente exacto. Las curvas y distancias no coinciden, ni en longitud ni escala, ni la posición relativa de las estaciones; sin embargo, este plano es exacto en cierto sentido, pues representa la información oportuna para decidir nuestro camino.

ISSN **2387-1733**



KODAK Blue Brand

la película radiográfica que responde,

porque la uniformidad y seguridad de sus resultados es constante, **película tras película.** Registra el detalle con gran fidelidad y nitidez. La KODAK BLUE BRAND es la película que proporciona la máxima información diagnóstica con la mínima exposición. Asegure sus radiografías con...

película de Rayos X Kodak BLUE BRAND

Película de Rayos X Kodak Blue Brand.

certificaciones: se demuestra el estadio pasado pero desde el paso siguiente; lo presente es movimiento hacia la fijación de lo acontecido. Solo lo inamovible se puede observar y así nombrar para reconocer y ostentar sobre otros, y eso implica poder de ejecución y potencia para mermar el movimiento. De lo movible, desde nuestro punto de observación, solo podemos atesorar su movimiento, pero no su característica como cosa. Como apunta Farinelli, el atrevimiento de Anaximandro, con su representación geográfica de la Tierra sobre una tabla, fue «haber osado por primera vez fijar, y por tanto matar, con su escultura filosófica, la naturaleza, que por definición era para los griegos evolución y movimiento perpetuos; haber sacrificado la vida del mundo en función del conocimiento (del dominio) del mundo mismo, haber pues introducido la equivalencia entre rigor científico y rigor (rigidez) de muerte: únicamente el *rigor mortis* permite medir lo que nace vivo» (Farinelli, 2007:12).

Entonces, la observación del acontecimiento no puede establecer un conocimiento íntegro y no ambiguo atendiendo a un único observador sopesando a la vez situación y desplazamiento. La cuestión, no se puede obviar, vuelve a llamar a Heisemberg. Así, podremos comprobar qué susurra detrás, pero en el acto de mirar para saberlo y cerciorarse, ya es delante y un nuevo susurro se oye detrás.

Tratar con la incertidumbre es toda una incitación a la racionalidad; una necesidad de operar a través de caminos que ordenen el caos por trazados de recorridos transitables a pesar de la dificultad. «[...] en un momento u otro he de comenzar sin poner nada en duda; y eso no es, por decirlo de algún modo, un cierto tipo de precipitación que podría disculparse, sino que forma parte del juicio» (Wittgenstein, 1988:Prgf. 150). En definitiva, es la adjudicación de valores fijos a un punto de coordenadas viable y discernible como punto de establecimiento y apoyo de entrada en razón.

> Cuando se produce el encuentro con las cosas y el pensamiento, es necesario que la sensación se reproduzca como la garantía o el testimonio de su acuerdo: la sensación de pesadez, cada vez que sopesamos un cuerpo, la del color, cada vez que lo contemplamos, con nuestros órganos del cuerpo que no perciben el presente sin imponerle la conformidad con el pasado. Todo esto es lo que pedimos para forjarnos una opinión, como una especie de «paraguas» que nos proteja del caos. (Deleuze y Guattari, 1993:203)

Una opinión que establece un posicionamiento sobre algo que soporta un cuestionamiento y que a la vez implica unas coordenadas de situación; es decir, la comparación con otros puntos ya situados dentro de la práctica común del ámbito acotado. El trabajo con la incertidumbre no se sostiene sino con la certificación plausible de la exención de ilegitimidad de lo aprehendido, del reconocimiento de lo infinitésimo como módulos locales del saber. Una legitimidad que arroga todo conocimiento individual como muestra común de apreciación del conjunto, del sistema.

En síntesis, la anotación de Faerna en sus reflexiones sobre la certeza de Wittgenstein en la que afirma: «la esencia del conocimiento se aprende al aprender cuando es posible la duda y cuando debemos confiar» (Faerna, 1990:87), enmarca oportunamente, bajo nuestro punto de vista, estas explicaciones por encima de la objeción que, no obstante, manteníamos al comienzo de este apartado sobre el parágrafo 147 de *Sobre la certeza*, en la que aseveraba el carácter polifacético y, a la vez, legitimado y crediticio de la imagen representada del globo terráqueo. Una objeción que sostiene una ya declarada desconfianza sobre la imposición y la uni-

2. *La hora XXV al servicio del médico*. Publicación mensual literaria. Nº XLVIII (¿). Barcelona: Editorial L. y E. Mayo 1961.Páginas separadas utilizadas como probetas para una investigación sobre permanencia de pigmentos y tintas. Fuente: Elena Esteban Garrido

ISSN **2387-1733**

versalización de lo cierto y los procedimientos para lograrlo en la cultura occidental convertidas en ley general de toda civilización, en tanto, las imágenes consensuadas y habilitadas como signos del conocimiento asentado y asumido, entonces, exactas y fijas en su más primordial característica, no ofrecen sino un solo punto de observación que mortifica y embalsama el hecho, pues ese hecho implica una conclusión parcial del acontecimiento. Sin embargo, la línea que delimita exactitud y vaguedad, movilidad y estacionalidad, orden y caos o legitimación y descrédito, en definitiva, lo incierto y lo comprobado, es porosa. Nada permanece inmóvil. Y el trayecto, ahora, quizás solo dure un paso.

Sin embargo, teniendo en cuenta el soporte y la vía de comunicación en la que queda inscrito este mismo texto, ¿es posible declarar la autonomía de un discurso, alejado de imposturas y simulacros y sin caer en el cinismo más radical, en el que precisamente se plantea una permisividad ante la exclusión de lo rígido como método de aprehensión de conocimiento del mundo, si precisamente el acto de exponerlo por escrito y representarlo insta a utilizar signos que conviene a lo riguroso con lo establecido aprensivamente?

> Sólo el fin de una época permite enunciar eso que la ha hecho vivir, como si hiciera falta morir para convertirse en libro. (...) Escribir (ese libro) es tener que avanzar a través del territorio enemigo, en la región misma de la pérdida, fuera del dominio protegido que había dividido la localización de la muerte en otra parte. (De Certeau, 2007:215)

Se apuntaba con Stiegler que el sujeto, originariamente desorientado, necesitaba un apoyo para orientarse buscando estrategias para situarse de una forma segura, aún a costa de su integridad como individuo. Una actitud de trueque en la que intercambiaba su estatuto de movilidad, en tanto necesidad autónoma de aprehender o saber libremente, a cambio de la satisfacción subsumida de estabilidad controlada. De manera controvertida, la interrogante precedente lleva implícita un cuestionamiento de las reglas de objetivación en la aprehensión de conocimiento o, al menos, una respuesta que propone un distanciamiento, si no una negación, de la noción de orientación que insta a situarse en dirección del camino correcto a priori, y que privilegia la consecución y validez de conclusiones en tanto resultados parciales obtenidos en cada paso.

Sin embargo, lo vago, lo borroso y lo indeterminado no son contrarios a todo ello, sino que complementan y puede asumir el paradigma que estipula lo exacto y lo cierto; la dificultad de proveer de legitimidad a los conocimientos aprehendidos por la subjetividad de los sentidos y la inhabilitación de la incertidumbre hace posible la interpretación y la adaptación de los recursos a la experiencia y el desarrollo de un proyecto personal susceptible de ser publicado y legitimado.

Este texto que concluye propone consumar el trayecto por la cinta de Moebius: la apropiación del conocimiento que se tiene de algo es factible cuando nos encontramos con la cosa que le da sentido y cognoscibilidad. El punto de unión de los extremos de la cinta, girados, es el artificio que permite dar continuidad al recorrido, sin interrupción.

Bibliografía

Bal, Mieke (2006). Conceptos viajeros en las humanidades. En *Estudios Visuales*, nº 3, pp. 28-77.

Bury, Jhon (1971). *La idea del progreso*. Madrid: Alianza editorial.

De Certeau, Michel (2007). *La invención de lo cotidiano: 1 Artes de hacer.* México D.F.: Universidad Iberoamericana

De Diego, Estrella (2008). *Contra el mapa.* Madrid: Siruela.

De Laiglesia y González de Peredo, Juan Fernando (2008). Ideología institucional y carácter autorreflejo del arte. En De Laiglesia y González de Peredo, Juan Fernando, Rodríguez Caeiro, Martín, Fuentes Cid, Sara. (eds). *Notas para una investigación artística.* Vigo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Vigo.

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

Faerna, Ángel Manuel (1990). El juego de conocer (Reflexiones de Wittgenstein en torno a la certeza). En *Anales del seminario de metafísica*, nº 24, pp. 79-92.

Farinelli, Franco (julio-agosto, 2006): La razón cartográfica, o el nacimiento de Occidente. En *Revista de Occidente*, nº 314-315, pp. 5-18.

Feyerabend, Paul (2007). *Tratado contra el método.* Madrid: Tecnos.

Habermas, Jürgen (2005). *Ciencia y técnica como "ideología"*. Madrid: Tecnos.

Hacking, Ian (1995). *La domesticación del azar: la erosión del determinismo y el nacimiento de las ciencias del caos.* Barcelona: Gedisa.

Levi-Strauss, Claude (1988). *Tristes trópicos*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.

Lingwood, James y Gilchrist, Maggie (1993). El entropólogo. En Smithson, Robert: El paisaje entrópico: Una retrospectiva 1960-1973. Valencia: IVAM [Instituto Valenciano de Arte Moderno].

Lyotard, Jean François (2000). *La condición postmoderna: informe sobre el saber.* Madrid: Cátedra.

Moraza, José Luís (2012). Arte en la era del capitalismo cognitivo. Centro de Estudios Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado el 19 de marzo de 2015 de http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/banner/descargas/arte_en_la_era_del_capitalismo_juanluismoraza.pdf

Sáez Rueda, Luis (2009). *Ser errático: una ontología crítica de la sociedad.* Madrid: Trotta.

Smithson, Robert (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic,* Nueva Jersey. Barcelona: Gustavo Gili.

Stiegler, Bernard (2003). *La técnica y el tiempo. Vol. I: El pecado de Epimeteo. y Vol. II: La desorientación. Hondarribia* (San Sebastián): Hiru.

Torres García, Joaquín (1984). *Universalismo constructivo*. Madrid: Alianza Editorial.

Von Bertalanffy, Karl Ludwig (2006). *Teoría general de los sistemas: fundamentos, desarrollo, aplicaciones.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Wittgenstein, Ludwig (1988). *Sobre la certeza.* Barcelona: Gedisa.

ISSN **2387-1733**

FIRE OFF 2014

FIRE OFF 2014

FIRE OFF 2014

FIRE OFF 2014

FIRE OFF 2014

FIRE OFF 2014

FIRE OFF 2014

FIRE OFF 2014

FIRE OFF 2014

FIRE OFF 2014

FIRE OFF 2014

FIRE OFF 2014

FIRE OFF 2014

MARISA MANCILLA
marisam@ugr.es

FIRE OFF 2014

MARISA MANCILLA
marisam@ugr.es

12/16

FIRE OFF 2014

MARISA MANCILLA
marisam@ugr.es

15/16

ESTADOS PREPARATORIOS: PROYECTOS DE EDICIÓN COMO LABORATORIO DE PRUEBAS ARTÍSTICO

Marisa Mancilla Abril
Dpto. Pintura. Universidad de Granada
marisam@ugr.es

PREPARATORY STATES. EDITING PROJECTS AS ARTISTIC TEST LABS

ABSTRACT: The editing discipline within art drives and captures all of the creative force associated with the preparatory phases and moments that precede the work of the artist. Editing thus reveals itself to be a high-performance creative research laboratory, out of which new formats and artistic research materials will emerge. The flexibility and experimental nature of this way of working – one that approaches editing as an artistic genre in its own right – allows us to propose creative experiences from which to actively generate publics and stances based on a commitment to the cultural, above and beyond current trends or the climate in the sector.

KEYWORDS: Artistic editing, university education, artistic output

RESUMEN: El campo de la edición en arte impulsa y recoge toda la potencia creativa propia de los estados preparatorios previos al ejercicio de la profesión. Demostrando ser un laboratorio de investigación creativa de alto rendimiento, del que presumiblemente surgirán nuevos formatos y materiales de investigación artística. La flexibilidad y experimentalidad de estos modos de trabajo permiten plantear experiencias creativas desde las que generar activamente públicos y posicionamientos comprometidos ante lo cultural, más allá de las tendencias y de la situación que atraviesa el sector.

PALABRAS CLAVE: Edición artística, formación universitaria, producción artística

→

1. Piezas de la edición *Fire Off*. Catálogo y colección de postales. 10 ejemplares numerados a mano. Marisa Mancilla (2014)
2. Detalle colección de postales. *Fire Off*, Marisa Mancilla (2014)

ISSN **2387-1733**

> ¿Hasta qué extremos se puede llevar el arte de la edición? ¿Es posible aún concebirla en circunstancias en que lleguen a faltar ciertas condiciones esenciales, como el dinero y el mercado? La respuesta –sorprendentemente– es afirmativa
> Roberto Calasso. *La marca del editor.*

> Un libro también puede existir como una forma autónoma y autosuficiente, incluyendo también un texto que enfatice esta forma, un texto que es una parte orgánica de esta forma: aquí empieza el nuevo arte de hacer libros.
> Ulises Carrión. *El nuevo arte de hacer libros.*

1

El término emprendedor[1] es una figura ideológica que surge con la aparición de las llamadas Industrias Creativas[2]. Al encarnar socialmente el prototipo de profesional de altas competencias –creativo, con ideas innovadoras, capacidad de liderazgo y predisposición a aceptar y asumir riesgos– concentra sobre sí una serie de estereotipos arraigados firmemente en la sociedad actual, que hacen del «emprendedor» una figura paradigmática (también en el contexto cultural), cuya responsabilidad parece ser la de transferir permanentemente las innovaciones necesarias para que el sistema avance y se desarrolle.

Esta visión instrumental del sujeto, que Foucault (1979) denomina *homo económicus*[3], se inserta plenamente en la economía neoliberal actual, alejándose conceptualmente del conocido *emprendimiento* –en tanto que acción de emprender una actividad– para acercarse más concretamente al *emprendizaje* (Rowan, 2010:24), como acto de iniciar un proyecto de carácter empresarial o una actividad económica. Estas directrices confinan la figura del emprendedor cultural al ámbito de lo económico, atenuando multitud de parámetros mucho más representativos de las particularidades de su perfil profesional y del alcance de sus competencias.

1.1

Los programas universitarios públicos y privados se encaminan a reproducir este modelo económico, al incorporarlo plenamente a sus sistemas de evaluación y producciones académicas, tendiendo a medir el alcance de los perfiles profesionales, que emergen de la Universidad, en función de resultados económicos inmediatos, más que como modelos de trabajo, actitudes y competencias de extenso recorrido que se pondrán en marcha a lo largo de la vida laboral. Desde esta óptica de la empleabilidad, las permeabilidades existentes entre la etapa formativa y la del ejercicio de la profesión se sostienen sobre posicionamientos desincronizados, es decir, los cambios sociales demandados desde uno y otro campo, no suceden al ritmo deseado, produciéndose fricciones entre sectores que históricamente han

---

1 El término «emprendedor» fue atribuido por primera vez al economista irlandés Richard Cantillón (1680-1734), aunque será en el siglo XX cuando se consolide gracias al economista Schumpeter (1883-1950). Hoy, la figura del emprendedor es una construcción ideológica, propia de la visión instrumental del mundo que caracteriza al sistema capitalista neoliberal y solo puede entenderse en su verdadera magnitud dentro de este sistema.

2 Por «Industrias Creativas» se entiende el conjunto formado por las Industrias Culturales tradicionales a las que se le suman ciertas prácticas creativas adyacentes: diseñadores, editores, etcétera. Rowan (2010:36) apunta que fue en Inglaterra en 1997 con la llegada al poder de los nuevos laboristas de Tony Blair cuando estas industrias ocuparon un lugar importante en las políticas de este gobierno, que introdujo un cambio discursivo importante «el término "cultural" se vio reemplazado por el de "creativo"», pasando a denominarse «industrias creativas».

3 *Naissance de la biopolitique*, clase del 14 de marzo del 1979, recogida en los cursos que impartió M. Foucault en *Collège de France* (1978-1979).

defendido la formación y la cultura como derecho, contra imposiciones legislativas[4] que entienden la cultura y la formación como recurso (económico). En este sentido (Galcerán, 2010:15) «el potencial de creación de saber, conocimiento y cultura de las universidades está siendo atrapado por los intereses empresariales», por lo que las consecuencias derivadas de estas tensiones y de la falta de acuerdos, solo parecen superables con grandes dosis de *elasticidad*[5] personal.

Esto afecta visiblemente, no solo al tipo de conocimiento promovido, también al formato con los que éste se produce, incentivándose todas aquellas producciones que admiten la validación bibliométrica, con especial interés en los resultados explotables empresarialmente (patentes, modelos de utilidad, etcétera).

En el ámbito universitario de las Bellas Artes, esta tendencia[6] tiene como consecuencia serias limitaciones en la producción[7], ya que se tienden a fomentar todas aquellas actividades en las que es posible la traducción a formato científico/empresarial, marginando multitud de creaciones para las que carece de sentido la adaptación a estos modelos.

El ámbito de la edición en arte (que aquí se entiende de manera híbrida y extendida) muestra un territorio más versátil y propicio para los creadores. Al poseer una serie de ventajas aprovechables en este delicado momento[8], posibilita un acercamiento a los formatos editoriales, sin tener que prescindir de potencialidades creativas, al mismo tiempo que se revitaliza un campo de investigación en el que son posibles los agenciamientos y las reinvenciones.

2

La producción de ediciones en arte es un proceso formado por un conglomerado de profesiones (que solo puede concebirse desde una suma de esfuerzos y perspectivas provenientes de diferentes entornos) lo que implica reconocer las circunstancias y las directrices propias de cada proyecto y de los diferentes agentes implicados en su desarrollo. En referencia a lo artístico, en los últimos cincuenta años, el ámbito de lo publicable se ha expandido inmensamente (a día de hoy, casi puede

---

4 Por ejemplo, protegiendo el proceso de privatización de las actividades culturales, para pasar a incentivar paquetes de leyes basadas en el *copyright* con las que limitar el uso y las formas de acceso a la cultura.

5 Como plantea Eiser (1999:70-100) la «elasticidad» es la capacidad de armonizar campos tensionales desde la actitud, entendida como predisposición aprendida a responder de un modo consistente a un objeto social.

6 Véase, entre otros muchos documentos, el *Libro blanco de Bellas Artes* ANECA (2010) disponible en www.aneca.es/media/150332/libroblanco_bellasartes_def.pdf (recuperado en septiembre 2015) y los *Verifica* de las titulaciones, disponibles en http://vicengp.ugr.es/pages/_grados-verificados/04bellasartesverificado (recuperado en septiembre 2015), así como las directrices marcadas por las agencias de evaluación ANECA o CNEAI. Disponibles en bib.us.es/aprendizaje_investigacion/guias.../otras.../aneca_bbaa_13.pdf y http://www.mecd.gob.es/ministerio-mecd/organizacion/organismos/cneai/criterios-evaluacion.html (ambos recuperado en septiembre 2015) en las que poco a poco se van incorporando otra serie de criterios más afines a la naturaleza de nuestros estudios.

7 En este grupo entendemos que también deben encontrarse las producciones de los estudiantes y egresados, que en las disciplinas artísticas topan, además, con problemas extras derivados del tipo de proyectos, estudios, trabajos, etcétera, que están obligados a realizar durante la etapa formativa, en muchos casos, anclados en un modelo de estudios desactualizados.

8 La acción del Gobierno sigue centrada en hacer del conocimiento y de la cultura bienes de comercio, empujando al sector educativo y al cultural a producir riqueza –económica–. Ver capítulo «Las industrias creativas y el emprendedor cultural». (Rowan, 2010:31-53).

considerarse una explosión), siendo muy numerosas las ediciones y los autores de referencia[9].

A la variedad y experimentalidad de las propuestas recogidas en este legado, en el que hunden sus raíces conceptuales los actuales proyectos, hay que sumar la enorme evolución tecnológica de los sistemas de impresión y de producción editorial, que han permitido abaratar y acercar los medios a más artistas. Desde lógicas *Do-It-Yourself* (DIY)[10] y con recursos muy limitados, estos creadores consiguen sacar adelante trabajos de calidad, rentabilizando esta tecnología y contribuyendo desde las prácticas artísticas a darle nuevos alcances.

Las facilidades y mejora de las condiciones de trabajo, unidas al extenso desarrollo de las comunicaciones, han permitido la expansión de este campo para los artistas, recuperando espacios íntimamente relacionados con su producción que tradicionalmente venían siendo gestionados por otros especialistas[11]. Un ejemplo de esto lo vemos en las publicaciones de autor que cada vez más sustituyen al catálogo de la exposición. En este sentido Amanda Cuesta (2011:228) añade, «Hay otras explicaciones que vienen a sumarse a las nuevas posibilidades técnicas, como es el cambio de paradigma en la producción dentro del mundo del arte, en el que se ha desplazado el concepto de obra por el de proyecto y en el que se ha dado un cuestionamiento de los estándares en la difusión artística, empezando por los formatos de exposición y catálogo».

Son muchos los expertos que atienden a este fenómeno, Moeglin Delcroix (1996) destaca al menos tres maneras en las que este tipo de publicaciones se oponen al funcionamiento habitual del catálogo:

> En primer lugar, mientras el catálogo es, como mínimo, huella de una obra o memoria de una exposición, la publicación de artista es una creación original que se añade a sus obras, y participa por esta razón, de la exposición. [...] Por otra parte mientras el catálogo es una herramienta científica y crítica redactada por especialistas de la cuestión, la publicación de artista rechaza de hecho la distinción entre los que saben y los que no saben, entre la realidad de la obra y su interpretación. Refleja de esta manera la responsabilidad reivindicada por el artista sobre su creación, desde la concepción a la entrega. [...] Por último, en tanto que el catálogo al autentificar las obras y otorgarles relevancia contribuye a establecer su valor como productos artísticos en el mercado, la publicación de artista sustituye la circulación mercantil por la circulación de la obra por sí misma.

---

9 Es mucha la literatura y los autores que han trabajado intensamente por clarificar el tipo y los modos de producción asociados a la edición en arte, quisiéramos destacar aquí los estudios y la labor realizados por Johanna Druker, Ulises Carrión, Clive Phillpot, Nancy Princenthal, Paulo Silveira, Moeglin Delcroix, Silvie Turner, Gloria Picazo, entre otros muchos. Así mismo museos e instituciones se hacen eco de este campo de producción generando y gestionando valiosas colecciones de referencia a día de hoy. En nuestro país son muy destacables las iniciativas de MNCARS, Centre D´Art La Panera, Santa Mónica, etcétera.

10 Maneras de hacer testeadas ya en el *Mail art*, los Zines y el movimiento *punk*, que ahora se revisitan con mucha fuerza debido a las circunstancias.

11 (Daniel Buren, 1981:3-5) «Cependant, l'artiste n'étant pas obligatoirement un idiot ou un analphabète, pourquoi n'écrirait-il pas aussi ? En ce qui me concerne, il existe quelques raisons à cette activité "littéraire", raisons parmi lesquelles on peut distinguer: la nécessité, l'urgence, la réflexion, la commande et/ou le plaisir». Pourquoi écrire? *Introducción a los textos críticos de Benjamin H. D. Buchloh, Jean-François Lyotard et Jean-Hubert Martin; Daniel Buren, Les Couleurs: sculptures. Les Formes: peintures,* Paris: Centre Georges-Pompidou, Halifax: Presses du Nova Scotia College of Art & Design, 1981(p. 3-5). Disponible en http://2012.monumenta.com/fr/node/360 [Consulta on line, enero 2015]

Rebasando el marco del catálogo, para tener una panorámica más abierta, observamos que desde los años sesenta, los proyectos de edición que los creadores ponen en marcha evidencian el hartazgo por la tutela[12] recibida desde el sistema artístico sobre su trabajo. En un intento manifiesto de recuperar y expandir un campo que consideran propio, entendiendo que el ámbito de la edición es un territorio propicio que «conecta sensibilidades y favorece un espacio para la relevancia, diferente al espacio institucional o de los modos comerciales al uso» (Cuesta, 2011:233)

2.1

Poniendo el foco en Andalucía, el contexto en que se ha llevado a cabo el estudio para este artículo, observamos que a nivel universitario y de educación secundaria son pocas las iniciativas relacionadas con la edición en términos de creación artística. Los más prestigiosos estudios de máster sobre el tema se desarrollan fuera de nuestra comunidad, concentrándose en la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, la Universidad Autónoma de Madrid y Autónoma de Barcelona y la Universidad de Salamanca; así como en iniciativas privadas (ELISAVA, Gauss Multimedia, entre otras muchas). La formación técnica profesional relacionada con el tema se condensa en centros públicos y privados que imparten ciclos técnicos superiores, haciendo especial fuerza en aspectos del diseño editorial y en la producción técnica de ediciones impresas o multimedia. En los grados de Bellas Artes de nuestra comunidad autónoma, los contenidos relacionados con el campo experimental de la edición, la mayoría de las veces se plantean por iniciativa personal de algunos docentes, quedando recogidos solo de manera tangencial desde ciertas asignaturas[13] o, en otros casos, a través de proyectos I+D o proyectos de innovación docente[14]. Desde estas iniciativas se extiende el límite de las asignaturas y se conectan contenidos interdisciplinares.

Las tentativas de análisis más intensas han surgido en el seno de los estudios realizados en la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA *arteypensamiento*), a través de propuestas como la llevada a cabo en 2002 *Pensar la Edición*, el taller *Edición POST-MEDIA. Publicaciones de cultura electrónica impresas y en la red*[15]; o el más reciente *Seminario-encuentro*[16] *Publicaciones (no solo) de arte: usos culturales, sociales y políticos* en 2011, que analizó la situación actual de la actividad

---

12 La tendencia ha sido llevar de la mano al artista, monitorizando su producción y las formas y protocolos de exhibición de su trabajo.

13 En el caso de la Facultad de Bellas Artes de Granada: los profesores Sergio García, Theotima del Amo del Dpto. de Dibujo y Carmelo Trenado, Consuelo Vallejo, Belén Mazuecos y yo misma en el Departamento de Pintura; así como Víctor Borrego y Antonio Collados en Escultura, por destacar solo algunos ejemplos. Estas personas plantean una serie de actividades relacionadas con las ediciones de autor, el libro de artista, los proyectos de edición alternativos y las políticas de la edición en sentido contemporáneo. En Málaga estas iniciativas cuentan con el trabajo sobre el libro como disciplina artística desarrollado por Salvador Haro. En Jaén la profesora María Isabel Moreno Montoro del Área de Didáctica de la Expresión Plástica en colaboración con artistas y docentes de la Escuela de Arte de Córdoba y Centro de Documentación de Poesía Visual de España. (C.P.V.). Área de Cultura de Peñarroya-Pueblonuevo, que investigan en las potencialidades del libro de artista y las ediciones de autor, entre otros muchos ejemplos.

14 ELI la Editora del Laboratorio de Imagen fundada en 2009, viene desarrollándose hasta hoy a través de sucesivos proyectos de innovación docente, financiados por el Secretariado de Innovación Docente del Vicerrectorado de Ordenación Académica y de Profesorado de la Universidad de Granada. http://elieditora.blogspot.com.es/ y https://es-es.facebook.com/eli.editora

15 UNIA *arteypensamiento* (2002). *Pensar la Edición*. Disponible en http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=46&Itemid=39 [consulta on line 17/7/2014]

16 UNIA *arteypensamiento* (2011). *Edición POST-MEDIA. Publicaciones de cultura electrónica impresas y en la red*. Disponible en http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=671 [Consulta on line 12/10/2014]

editorial en el campo artístico y cultural a través de un programa de presentaciones, conferencias y mesas de discusión. Otras propuestas muy valoradas surgen en el seno del tejido creativo y son llevadas a cabo por artistas y profesionales de diferentes ámbitos que unen fuerzas para sacar adelante proyectos[17]. Este es el caso de propuestas veteranas como Ediciones Originales en Granada; la feria de edición independiente EDITA (la más antigua de España) que se realiza anualmente en Huelva y que ahora conecta y amplía sus actividades con diferentes países; o ciertos proyectos y actividades realizadas por Agustín Parejo School que, como colectivo durante 1982-1984 en Málaga, experimentaron con formatos cercanos a lo editorial, carteles, postales, octavillas y, especialmente, acciones en la calle, visualizando su contexto cultural que entendían en conflicto y que a día de hoy sigue siendo necesario cuestionar.

2.2

No solo los artistas investigan este campo de creación, comisarios, críticos independientes, programadores culturales, entre otros agentes, emprenden acciones de diversa índole y formato, que desde una óptica generalista, puede hacer pensar que a día de hoy ser "editor" en Andalucía es más una actitud que una especialización.

A la abundancia de proyectos editados indistintamente desde territorios de trabajo diferentes (edición, edición independiente, autoedición, etcétera), en los que intervienen diversos agentes que adoptan roles también diversos, hay que añadir la particularidad de que en nuestro idioma el término editor proveniente de la literatura, se incorpora a la producción artística de forma genérica[18]. Esta circunstancia puede llegar a «generar una nueva figura de mediación que, imitando el agenciamiento del comisario, simule camuflarse en el rol de editor» (Aguirre, 2011:293) asumiendo cierta autoridad incluso autoría sobre la obra. Esta situación y otras similares (con el peligro que conlleva una nueva forma de tutela sobre el trabajo del artista, o la posible «doble firma» de los proyectos –comisarios, programadores, creadores, etcétera, que pasan por editores–), se anidan a un tejido cultural en permanente transformación.

Este panorama multiplica el número de trabajos de edición, no solo porque las circunstancias y la necesidad empujen al uso de estos modos y formatos, también, como comenta Cuesta (2011:232), porque este tipo de proyectos «comparten la voluntad de encontrar otras vías de distribución, circulación y consumo del arte, más allá de sus muros y tiempos institucionales, y se acercan a las formas de consumo contemporáneas y al día a día urbano».

2.3

Este es un campo de trabajo que, a pesar de las polémicas apuntadas, va generando un considerable volumen de producción, con ventajas muy destacables para los crea-

---

17 En Granada Ediciones Originales, La revista Container, TRN, Grupo de trabajo SOBRE Lab. En Sevilla el Cangrejo Pistolero. En Córdoba la Fragua, a través de cursos como el realizado por Bside books. O los cuadernos fotográficos de la Kursala en Cádiz, Vibok en Sevilla, etcétera.

18 En arte, el cuidado de los textos que acompañan a las publicaciones, es un trabajo realizado por expertos o por los propios comisarios que en algunos casos pueden aparecer referenciados en los créditos de las publicaciones como «editores». Proveniente de la literatura, el término editor se incorpora de forma genérica en español. En inglés los términos *editor* y *publisher* tienen roles muy definidos y diferenciados; dedicándose el primero al cuidado de la edición (fundamentalmente en lo relacionado con los textos y los oficios implicados en este trabajo) y el segundo a aspectos financieros y de enfoque general de la empresa. La parte artística, queda vinculada a los especialistas que harán el arte final, el diseño y las labores de pre y post impresión, entre otras tareas, y que rendirán cuentas al director de arte.

dores y para la comunidad artística en general: los proyectos que aquí se producen tienen un coste relativamente bajo y un precio final accesible para un público muy amplio; se realizan en unas condiciones de flexibilidad y experimentación creativa difícilmente superables y ofrecen buenas oportunidades de visibilidad y divulgación, ya que los proyectos de edición tienen un recorrido dilatado en el tiempo, no quedando sujetos al periodo de duración de la exposición, ni al espacio físico de la sala.

Al respecto, R. Calasso (2014:93) se pregunta: «¿Hasta qué extremos se puede llevar el arte de la edición? ¿Es posible aún concebirla en circunstancias en que lleguen a faltar ciertas condiciones esenciales, como el dinero y el mercado? La respuesta –sorprendentemente– es afirmativa».

Las posibilidades y las ventajas que ofrecen estos modos de trabajo están siendo aprovechadas por una parte importante del sector creativo. Su influencia comienza a manifestarse en la anatomía de las ciudades, en las que surge un nuevo concepto de «lugar para ver *obras de arte*». Estos lugares híbridos, ya que la mayoría de las veces combinan varias opciones de negocio, son los espacios especializados en publicaciones hechas por artistas y son buscados por creadores, coleccionistas o editores no solo para adquirir o exponer trabajos, sino también como fuente de investigación y de información fresca sobre el mundo del arte[19]. Suelen situarse combinadamente con otros espacios, salas de conciertos, tiendas especializadas, centros alternativos para la formación, estudios de fotografía, moda, etcétera, concentrando públicos de todos ellos y generando vórtices muy localizados de actividad cultural en la ciudad[20].

Esta expansión de la edición independiente y la autoedición, también llamada *edición autogestionada* o creativa, supone un modelo de escala reducida pero de gran extensión territorial, que en su conjunto moviliza y conecta a un público influyente y especializado[21]. En Andalucía, la proliferación de actividades en torno a la edición artística cada día es más visible, por lo que ante la cultura agotada de los grandes eventos institucionales, estas iniciativas proponen nuevos espacios de conexión entre los distintos agentes locales, nacionales e internacionales. Lo que permite el surgimiento de redes y nuevas vías alternativas al mercado del arte tradicional, seriamente dañado por la crisis. Encuentros, certámenes, mercadillos y ferias aparecen y se consolidan edición tras edición[22], haciendo que el sector se afiance, se especialice y gane públicos.

2.4

Para los creadores, estas alternativas resultan viables ya que minimizan el riesgo y hacen posible proyectos *a priori* inabarcables[23]. Las inversiones se suelen afrontar de manera conjunta, lo que permite sumar los recursos (no solo económicos

---

19 Parafraseando a Trindade, M. (2012:12).

20 Son muy conocidos el barrio de la Magdalena en Granada o el del Puerto, ahora llamado Soho, en Málaga.

21 «El mundo de la edición y sus nuevas estrategias de lo cultural, en concreto el caso de la edición en papel, han sido un terreno fértil para el ensayo de nuevas y desmitificadoras experiencias de difusión del arte, más allá de los canales más auráticos y de las narrativas de la autoría» (Cuesta, 2011:232).

22 Algunos ejemplos recientes son: LAEE, feria del libro de artista y ediciones extrañas celebrada en Sevilla; SINLUGAR-Libros, feria del libro de artista y las ediciones singulares, celebrada en Huelva en 2014; El libro y su doble, feria del libro de artista, 5 sedes, en la que se daban cita 5 países celebrándose uno de los encuentros en Jaén; o la próxima EX libros, feria de la edición contemporánea y el libro de artista que se celebrará en Sevilla en el mes de mayo de 2015.

ISSN **2387-1733**

elogio al disco duro
elogio al disco duro

–también hay que tener en cuenta el capital social y los contactos aportados por los miembros del proyecto–). Gracias a estas dinámicas es posible hacer uso de modelos de financiación alternativos, basados en el micromecenazgo (*crowdfunding*), con los que el pago de intereses de financiación y los gastos se reducen considerablemente[24].

Bajo esta perspectiva, estas iniciativas no pueden considerarse productivas en sí mismas, pero contribuyen a mejorar la «productividad» de los sectores económicos a su alrededor, que se benefician del público movilizado por estos nuevos circuitos y sus programas de actividades. De esta forma, las iniciativas en torno a la edición en arte, contribuyen a «culturizar» la economía y a dotarla de nuevos imaginarios y rasgos de identificación[25], lo que no está exento de peligro o de oportunidades, según se mire.

En este contexto, para cierto sector del público, el pequeño negocio asociado a este tipo de producciones culturales se convierte en una forma social un tanto idealizada. Ya que en la actualidad, poner en marcha una empresa en el ámbito de la cultura no parece asociarse tan directamente con lo económico, sino, más bien, con la creatividad; lo que puede conducir a una serie de actitudes que enmascaran un giro marcadamente *procapitalista*, en detrimento de aspectos profundamente culturales y patrimoniales. Son muchas las personas que, ante la dificultad de encontrar un empleo y mucho menos de recibir una remuneración acorde a su nivel y capacitación, optan por la satisfacción de desarrollar los proyectos que les motivan, aunque para ello deban asumir la precariedad asociada a esta decisión. No buscan tanto lo material, su apuesta se centra en los valores propiamente culturales, haciendo de la cultura un símbolo de «estatus» por encima del mero interés económico. Se intenta sustraer así este tipo de producción artística de los canales de la cultura masiva (quizás en un acto de resistencia contra la vulgaridad del dinero) para situarla en espacios de especialización simbólica dirigidos y valorados por públicos afines. En este sentido, en el ámbito de la edición en arte, los creadores adoptan un rol de productores y también de consumidores *meta-informados*, en un contexto elitista en el que los proyectos, ahora más visiblemente que nunca, se producen y consumen en el ámbito de los propios proyectos.

Por encima de su coherencia como posicionamiento personal, en cierta forma, esta actitud se convierte en un aliado del mercado, que encuentra en estos profesionales una dócil solución a los problemas del sector. Las industrias creativas incorporan así trabajadores sumamente adaptables, incluso irónicos con posiciones diferentes a las suyas, para los que la remuneración económica, en apariencia, no parece ser su principal motivación. La escasa remuneración de la actividad artísti-

---

23 *Grupo de Fe* es un proyecto de producción musical, vinculado a la plataforma cultural TRN-Laboratorio artístico transfronterizo, cuyo principal objetivo es la edición de obras musicales y ediciones de autor de artistas plásticos que trabajan de forma paralela con la música. El modelo de financiación y gestión puede servir de ejemplo. http://trn-grupodefe.blogspot.com.es/2013/06/informacion.html

24 En Sevilla, Recolectores Urbanos es una plataforma colaborativa que se ofrece como punto de recolección de conocimiento de los investigadores, trabajando sobre estrategias para la implantación de nuevos modelos de recolección, gestión y visualización de la información y el conocimiento llevándolos, desde los entornos de pensamiento y discusión, a la ciudadanía. http://www.recolectoresurbanos.com/

25 En este sentido se abre una vía de investigación que lamentablemente sobrepasa el alcance de este estudio, desde la que se puedan analizar rasgos diferenciales entre diferentes territorios y núcleos de producción y su evolución en un periodo de tiempo más amplio.

3. Proceso colectivo de edición de la publicación *Elogio al disco duro* (2015). Resultado final del taller impartido por Sofía Gonçalves (Sobre Lab. Facultad de Bellas Artes, abril 2015)

ISSN **2387-1733**

ca empuja a estas personas a entrar en el juego, quizá también, porque saben que en el mercado existen perfiles similares al suyo, disponibles para ocupar su puesto. En esta inercia, el sistema va cubriendo sus necesidades sin demasiado ruido, situando profesionales pertenecientes a esta «cultura simbólica» en los principales medios y canales de difusión. Con lo que la cultura que se hace visible a la mayoría de la sociedad es, precisamente, la que estos mismos trabajadores fomentan y convierten en tendencia, enmudeciendo y aplacando así a otras manifestaciones, incluso mayoritarias.

Esta situación puede conducir a episodios de *gentrificación*, con capacidad de desplazar, en conjunto, ciertas opciones culturales, que se verán obligadas a trasladarse, retirarse o serán colonizadas por la cultura dominante[26]. Esto anticipa un deterioro de la inherente capacidad crítica del ecosistema productivo cultural, afectando al sistema educativo, al infiltrar y asumir ciertos valores sin analizar en profundidad las consecuencias que tendrán en el frágil contexto en el que caen. Asistimos pues, a un fenómeno bastante generalizado de *autoexplotación obligada*, en el que como apunta Lenore (2014:119) «la precariedad no tiene por que activar la conciencia política, también puede crear una extrema dependencia».

3

¿Qué conclusiones y qué beneficios pueden sacarse de esta situación, qué ventajas ofrece el ámbito de la edición para los creadores en formación? Para poder desplegar toda la potencia que, en términos de formación a largo plazo tienen los procesos y modos de edición en arte, un posicionamiento fértil sería ubicarse dentro de ellos como agente en *permanente tránsito*. Para ello es necesario concebir el territorio de la edición como un laboratorio cultural en desarrollo, donde poder desplegar actividades conectadas en términos de agenciamiento[27] (Deleuze/Parnet,1980). Cada agente implicado en el proceso formativo actúa como una multiplicidad[28], real o potencial, permaneciendo activo contra la imposición de las tendencias, pero permeable a las influencias enriquecedoras del entorno y por tanto, en el ámbito de las relaciones sociales, posicionado políticamente.

Más que en intercambios, este proceso de triangulación de la propia posición respecto al sector en el que se inserta la producción, permite pensar en "devenir" (flujo/elasticidad). En evolución y madurez del propio criterio en relación a un concepto de «tiempo», también propio: «el necesario», sea cual sea su duración, para desarrollar el trabajo (Sennett, 2009: 62-71); al margen de la urgencia por la novedad y la velocidad de los avances tecnológicos. Así, lo compartido por los diferentes elementos implicados en el proceso de producción de las ediciones en arte, serán «líneas de encuentro», que se dilatarán el tiempo necesario y se expandirán, conectando los propios intereses con diferentes ámbitos de creación y producción. Estos *agenciamientos* tenderán, por tanto, a desplazarse hacia otros agenciamien-

---

26 En este sentido resulta muy interesante por las referencias que ofrece, el artículo (con fecha 24/09/2014) «La gentrificación, ¿el producto de una economía hipster?» de Lucía Lijtmaer para *eldiario.es*. Disponible en http://www.eldiario.es/cultura/fenomenos/gentrificacion-producto-economia-hipster_0_306569551.html [consulta on line 25/12/2014]

27 Según Deleuze y Parnet (1980:61-62) «[...] El agenciamiento es el co- funcionamiento, la "simpatía", la simbiosis. [...] En la simpatía no hay ningún juicio, lo único que hay son convivencias entre cuerpos de cualquier naturaleza. [...] Agenciar es eso: estar en el medio, en la línea de encuentro de un mundo interior y un mundo exterior».

28 Agente y sus circunstancias (redes, recursos, roles...).

tos, dando lugar a una red enfocada de intereses comunes, con marcadas líneas de actividad que podrán ser mapeadas y estudiadas de forma interrelacionada.

3.1
Mantener una *posición en permanente flujo* al abordar proyectos de edición en arte, ofrece muchas ventajas a los creadores y también a los docentes, haciendo posible recuperar el protagonismo para construir un sistema de autoformación/apreciación/experimentación a la medida de los propios recursos. Posibilita, así mismo, la creación de una red de apoyo con la que sostener el proceso creativo personal, desde la resistencia activa, individual o colectiva, haciendo posible la investigación y la experiencia artística incluso en condiciones difíciles. En términos de comunidad en formación, este flujo facilita la consolidación de un acervo de producciones y de saberes derivados, que ofrecen nuevos modos de acercamiento y apreciación de lo cultural.

Gracias a los formatos utilizados actualmente por este tipo de propuestas (ampliamente experimentados y verificados desde Gutenberg hasta nuestros días) los proyectos de edición se extienden en multiplicidad de posibilidades de producción, que aúnan recursos y saberes interdisciplinares, empujando los límites del proceso y del proyecto y, por tanto, el alcance y la significación del aprendizaje.

En relación a la visibilidad y a la divulgación, siempre limitada, de las producciones realizadas a lo largo del proceso formativo, estas propuestas permiten no solo salir al encuentro del público, sino también construirlo. Deja así de tener sentido la preocupación por hacer una producción masiva de ejemplares, porque el proyecto se piensa y se adapta en estrecha relación al público destinatario (público creado). Es así como el proyecto despliega toda su eficacia, mientras solventa la falta de recursos. Permite usar experimentalmente medios y modos de difusión sencillos y eficaces (préstamos, regalos, intercambios, encuentros fortuitos, etcétera), que posibilitan la movilización de los afectos, propiciando una intensa experiencia personal; que en cierta forma ralentiza la velocidad en la que vivimos, ofreciendo un tiempo precioso y necesario para la reflexión, la autoevaluación y el crecimiento. Son, por tanto, experiencias enriquecedoras para el futuro ejercicio de la profesión, ya que generan modelos a pequeña escala de los que extraer experiencia.

Por todo ello, propuestas que combinan producción artística, modos y políticas de la edición resultan un excelente laboratorio que debe ser explotado ampliamente en Bellas Artes.

Conclusiones

El objetivo de este esfuerzo no ha sido agotar en definiciones y clasificaciones los modos y proyectos de edición en arte, sino saber cuánto hay de cada uno de nosotros como creador en ese espacio, qué cuestionamientos y posicionamientos nos demanda y qué líneas de trabajo nos ofrece. Este texto naturalmente arrojará una reflexión incompleta, que estará abierta a revisiones, eliminaciones y ampliaciones futuras, a medida que la investigación avance. Es precisamente en este campo de incertidumbre, de evolución y descubrimiento donde reside su potencia y el deseo por seguir aprendiendo. Se ha pretendido entender un territorio de amplia trayectoria en el contexto andaluz, que ha demostrado flexibilidad ante las adversidades, pero al que también afectan las imposiciones del mercado y las directrices cul-

ISSN **2387-1733**

turales, de cuyos efectos es necesario hacer problema. Al hacerlo se manifiestan sus debilidades pero también sus grandes potencialidades, sobre todo en estadios formativos, demostrando ser un excelente banco de pruebas artístico:

1. En relación a la formación, el campo de la edición en arte impulsa y permite recoger toda la potencia creativa propia de los estados preparatorios previos al ejercicio de la profesión, demostrando ser un laboratorio de investigación creativa de alto rendimiento, del que presumiblemente surgirán nuevos formatos y materiales de investigación artística.
2. La flexibilidad y experimentalidad de estos modos de edición permite plantear experiencias creativas en torno a modelos colaborativos, desde los que generar activamente públicos y nuevas formas de acercamiento y posicionamiento ante lo cultural, más allá del mero estilo de vida.
3. Se perfila como una eficaz plataforma para el debate y las distintas negociaciones en arte, al suscitar entre sus miembros procesos de agenciamiento respetuosos con las diferencias y realistas con las necesidades[29] del sector. La práctica nos está enseñando que el trabajo realizado desde la construcción colectiva y la consciencia de la propia posición como creador respecto al proyecto, influye para producir y vivir desde una posición existencial menos precaria y más alentadora.

Bibliografía

Aguirre, P. (2011). «Editando publicaciones y libros de artista: Notas sobre edición y comisariado». En Picazo, G. (coord), *Impasse 10*. (pp. 293-299). Lleida: Centre D´Art la Panera.

Barthes, R. (1987). *La muerte del autor. El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Berrios, M. y Lafuente, P. (2012). ¿Qué es la edición? *Revista Concreta*, (nº 0), pp.42-50.

Bude, B; Butler, J. y varios. (2008). *Producción artística y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Calasso, R. (2024). *La marca del editor*. Barcelona: Anagrama.

Carrión, U. (1980). El nuevo arte de hacer libros. Publicado en *Second Thoughts, Void Distributors*, Amsterdam. Consulta on line. http://www.merzmail.net/carrion.htm, [noviembre. 2014]

Clair, M. (2011). *Malestar en los museos*. Asturias: Trea.

Colleu, G. (2008). *La edición independiente como herramienta protagónica de la bibliodiversidad*. Buenos Aires: La marca editora.

Crespo Martín, B. (2010). El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte. *Revista Arte Individuo y sociedad*. 210,22 (1), 9-26.

Cuesta, A. (2011). «Editores Independientes. Genealogía y presente». En Picazo, G. (coord), *Impasse 10*. (pp. 227-233). Lleida: Centre D´Art la Panera.

Darnton, R. (2010). *Las razones del libro: futuro, presente y pasado*. Madrid: Trama editorial.

Deleuze, G. y Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.

Drucker, J. (1995). *The Century of Artist's Books*. Nueva York: Granary Books.

29 Vemos como muchos trabajos llevados a cabo desde micro-colectivos, demuestran ser una unidad más sostenible, en un entorno de producción precaria (en oposición a la posición expuesta y vulnerable de la persona recién egresada).

Edu-Factory y Universidad Nómada. (2010). *La universidad en conflicto. Capturas y fugas en el mercado global del saber.* Madrid: Traficantes de sueños.

Eiser, JR. (1999). *Psicología social. Actitudes, cognición y conducta social*. Madrid: Pirámide.

Epstein, J. (2002). *La industria del libro: pasado, presente y futuro de la edición.* Barcelona: Anagrama.

Foucault, M. (2007). Nacimiento de la biopolítica. Curso en le Collège de France (1978-1979. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica. Disponible en www.inau.gub.uy/biblioteca/seminario/nacimiento%20biopolitica.pdf. [recuperado en enero 2015]

(1999). «¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura». *Obras esenciales* I (pp. 1-69). Barcelona: Paidós.

(2007). *Nacimiento de la biopolítica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Galcerán, M. (2010). «La educación universitaria en el centro del conflicto». En Edu-Factory y la Universisdad Nómada. *La Universidad en conflicto. Capturas y fugas en el mercado global del saber* (pp. 13-40). Madrid: Traficantes de Sueños.

Gimeno, E. (2014). *Libro*. Barcelona: Fundación Foto Colectania.

Juarez, R. (Coordinador) y Bianchi, S. (comisaria). (2013). *El libro mutante by Libros Mutantes. La autoedición vista desde España*. Madrid: La Casa Encendida.

Lenore, V. (2004). *Indies, hipsters y gafapastas; crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitan Swing

Lorey, I.; Otto P.; Gerald R.; Birgit S.; y Ruth Sonderegger. (2014) «¿Agonía de la industria editorial? Experiencias de una pequeña multiplicidad». Consulta on line: http://transversal.at/transversal/0614/loreyetal/es. [septiembre 2014]

Manen, M. (2012) *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Bilbao: Consoni.

Moeglin-Delcroix, A. (2011). *Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980*. Paris: Jean Michel Place: Bibliothèque Nationale de France, 1997, 2ª ed

(1995). «Del catálogo como obra de arte y viceversa». En VV.AA. *Nómadas y Bibliófilos* (2003). Guipúzcoa. Diputación Foral de Guipúzcoa. pp.186-209.

Ortiz C. y Villaespesa, M. (2002). «Apuntes sobre dos proyectos editoriales: La revista Figura y Arena, Entrevista a Mar Villaespesa realizada por Carme Ortiz» En *Papers d´Art*, nº 82-83, 2002, en el dossier Pensar la edición (un taller de investigación de UNIA arteypensamiento en colaboración con Arteleku y Fundació Espais d´Art Contemporani, coordinado por Miren Eraso, Carme Ortiz y Mar Villaespesa.

Phillpot, Clive. (1982). Book, Book Objets, Bookwork, Artist´s Books. *Artforum*, vol 20, (nº9), p. 77-79.

Polo Pujadas, M. (2010). *Creación y gestión de proyectos editoriales en el siglo XXI*. Cuenca, Santander, Mallorca: Universidad Castilla la Mancha, Ediciones UIB.

(2011). El libro como obra de arte y como documento especial. *Anales de documentación*, vol.14, n1. Disponible en ←http.//revistas.um.es/analesdoc/article/view/120151→ [febrero 2015]

Polo Pujadas y Díez Charo. (2005) *LIbook*. Barcelona: Thule.

Rivers, I. (2010). El Libro de Artista. Entre el mundo de la Edición y el Galerismo. (25 enero 2013). Blog http://isabellarivers.wordpress.com. [septiembre 2014]

Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, Instituciones y contradicciones en la empresarialidad cultural*. Madrid:Traficantes de sueños.

Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

Trindade, M. (2012). Vehículos para una nueva realidad artística. Valencia: Revista Concreta, (nº 0), pp.108-112.

VV.AA. (2011). *Impasse 10*. Lleida: Centre D´art la Panera.

VV.AA. (2008). *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños.

ISSN **2387-1733**

Yproducciones. (2009). *Innovación en cultura. Una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto.* Madrid: Traficantes de sueños.

VVAA. (2011). Resumen del Seminario-Encuentro Publicaciones (no solo) de arte: usos culturales, sociales y políticos (Sevilla, 15 – 18 de junio de 2011) incluido dentro del programa de UNIA arteypensamiento). UNIA arteypendamiento. Disponible en http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=671 [Consulta on line. octubre, 2014].

VVAA: (2003). Revista *Zehar* (n. 47-48). San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa.

VVAA. (2003). *Nómadas y Bibliófilos*. Bilbao: Diputación Foral de Gipuzkoa.

LA EDICIÓN COMO MEDIO PARA LA MULTIPLICACIÓN DE LOS SABERES PRODUCIDOS EN LOS ESPACIOS DE PRODUCCIÓN CULTURAL COLABORATIVA

Los casos de Fadaiat y Aulabierta

Antonio Collados Alcaide
Dpto. Escultura. Universidad de Granada
colladosalcaide@ugr.es

EDITING AS A MEANS OF MULTIPLYING THE KNOWLEDGE GENERATED BY COLLABORATIVE CULTURAL PRODUCTION SPACES: THE CASES OF FADAIAT AND AULABIERTA

ABSTRACT: In this text we consider the approach taken by many artists to apply their practice to the problems and processes of social order. On the one hand, we present the ways in which certain artistic practices of a collaborative nature are conceived as exercises that question and critique both the art system and its institutions and also other fields and their respective institutional apparatus, such as education or the media. On the other hand, from a cross-cutting perspective we highlight different strategies or mechanisms in which the labor of editing has become a tool for translating and circulating the knowledge generated via the contextual work associated with the practice of art.

KEYWORDS: Editing, collaborative practices, critical spatiality, cultural production

RESUMEN: Nos proponemos en este texto pensar la aproximación que muchos artistas han propiciado de su práctica a problemáticas y procesos de orden social. Quisiéramos por una parte presentar los modos por los que determinadas prácticas artísticas de carácter colaborativo se conciben como ejercicios que interpelan y ejercen la crítica tanto al sistema del arte y sus instituciones como a otros campos y sus respectivos aparatos institucionales, como es el caso de la educación o los medios de comunicación. Por otra parte, de una manera transversal quisiéramos apuntar distintas estrategias o dispositivos en los que el trabajo de edición se ha tomado como herramienta de traducción y circulación de los saberes producidos en el desarrollo del trabajo contextual desde la práctica el arte.

PALABRAS CLAVE: Edición, prácticas colaborativas, espacialidad crítica, producción cultural

ISSN **2387-1733**

1. Más allá del campo del arte

Se ha señalado comúnmente el papel que jugó el «libro de artista» como dispositivo democratizador del arte, remarcando la posibilidad que abrió para que amplios grupos sociales pudieran no solo acceder a la producción artística contemporánea sino también participar en el mercado del arte como nuevos «clientes». Lucy R. Lippard, miembro fundador en los años setenta de Printed Matter, una de las primeras distribuidoras de libros de artistas, señalaba la adaptabilidad del libro de artista como instrumento para «entrar al corazón de un público más amplio» (Lippard, 1977) del que tradicionalmente disfrutaba del arte contemporáneo.

Fue también Lippard quien impulsó el trabajo colectivo del PAD/D [Political Art Documentation / Distribution], un grupo formado en Nueva York en 1981 que pronto agrupó a artistas, historiadores y activistas. Aunque tuvo una escasa vida, la actividad del grupo fue profusa generando continuos debates, performances, intervenciones y proyectos expositivos y editoriales. Uno de los proyectos más ambiciosos del PAD/D fue *Not for Sale: A Project Against Displacement* (1983-1984), con el que un grupo de lectura de textos de teoría política (Brecht, Marcuse, Negri...) devino en un colectivo activista de denuncia del proceso de gentrificación que estaba viviendo entonces el actual East Village. Mediante campañas con medios culturales (carteles, panfletos, revistas, etc.) y exposiciones callejeras denunciaron las políticas de desplazamiento sistemático de la población y el asedio que estaban sufriendo los modos de vida tradicionales por las políticas económicas y urbanísticas neoliberales de la administración pública y algunas corporaciones con intereses en el barrio.

Hoy el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA) custodia el archivo de arte socialmente comprometido generado por el PAD/D[1]. Este archivo recoge todos los documentos producidos por el grupo y por otros colectivos que, tras una primera convocatoria realizada por Lippard en 1979, fueron «inundando» el fondo con miles de materiales que se iban archivando en categorías creadas en función de la naturaleza de estos, como: *ecological art, lesbian art, labor related art*, etc[2].

Lucy R. Lippard desarrolló, en los años setenta y ochenta, todo un aparato teórico con el que intentaba romper con la amnesia social y actitud anti-histórica que afectaba –según ella– al mundo del arte de la época. Para ello tomó de los movimientos ecologistas la preocupación por el entorno y por el contexto inmediato, sancionando aquellas actitudes que desdeñaban el carácter «ecológico» de cualquier propuesta cultural. Esta inmersión contextual es tanto un síntoma de las prácticas artísticas que se activan coincidiendo con el periodo denominado posmodernidad, como un objetivo vehicular de la mayoría de ellas, en tanto en cuanto entienden que su acción y efecto no puede limitarse ya al marco cerrado de los espacios del arte, a lo que allí acontece, sino que deben retroalimentarse y provocar transformaciones más allá de ellos, en el espacio más amplio de lo social.

---

1 A través del trabajo de coordinación de Barbara Moore y Mimi Smith, el archivo puede consultarse mediante la database del MOMA (http://arcade.nyarc.org/record=b737499~S8). Algunas de las publicaciones del grupo, así como otra serie de documentos –publicaciones fundamentalmente- pueden encontrarse en la web del proyecto *Dark Matter* (http://www.darkmatterarchives.net/). Comisariado por Gregory Sholette –también miembro co-fundador del PAD/D-, *Dark Matter* mantiene el formato de archivo, indagando sobre la historia de las prácticas culturales que han sido invisibilizadas por la cultura dominante.

2 Información extraída de An Interview with Gregory Sholette, Enero 2009. Recuperado de http://c-m-l.org/?q=node/40

En *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* (1973), Lippard recogía un coloquio en el que algunos artistas como Robert Barry, Lawrence Weiner y Carl André exponían la preocupación que tenían por atender a procesos creativamente significativos que acontecieran más allá de las estructuras normativizadas del arte. A la pregunta del organizador del coloquio, Seth Siegelaub –comisario y editor–, sobre los aspectos revolucionarios de la filosofía que hay detrás de sus obras, Robert Barry responde: «Durante años nos hemos preocupado por lo que sucede dentro del marco. Puede que esté pasando algo fuera del marco que se pueda considerar una idea artística» (Lippard, 2004:78). Sea o no un proceso artístico el que fije el interés de los artistas, a lo que da origen esta mirada es a pronunciar la atención por los asuntos sociales y de la vida política, y a enfrentarse al advenimiento de los nuevos flujos de creatividad social que escapan a la percepción constreñida del mundo que la cultura dominante, en cada época, trata de imponer. La tarea del artista podría estar precisamente en captar esos flujos, acompañarlos desde sus saberes propios y traducirlos mediante medios simbólicos y tácticos para conseguir expandir sus efectos.

En la contribución que Lippard hace en el volumen *Mapping the Terrain* –editado por Suzanne Lacy en 1995–, destaca esta voluntad de las prácticas artísticas de los años setenta por mirar hacia fuera del marco institucional. Remitiéndose a un artículo propio publicado en 1980 comenta:

> Cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar al menos parcialmente fuera del mundo del arte. [...] Fuera, la mayoría de los artistas no son ni bien recibidos ni efectivos, pero dentro hay una cápsula sofocante en la que se engaña a los artistas haciéndoles sentirse importantes por hacer solo lo que se esperaba de ellos. Seguimos hablando de «formas nuevas» porque lo nuevo ha sido el fetiche fertilizador de las vanguardias desde que se separó de la infantería. Pero quizás estas nuevas formas solo puedan ser encontradas en las energías sociales no reconocidas aún como arte (Lippard, 1995:114).

Esta reflexión se situaba dentro de una corriente radical de las artes que, entre otros asuntos, se enfrentaba a las estructuras del capital y el mercado, rechazando continuar por la senda de la producción inflacionada de obras de carácter único y exclusivo que había caracterizado a las épocas anteriores. En esta misma línea se situaba la aparición de proyectos artísticos que se desenvolvían utilizando el formato libro (Ed Ruscha) o introduciéndose en publicaciones periódicas (Dan Graham). Había en ello una intención claramente política de hacer de los modos o actos de edición una estrategia con la que romper los marcos y espacios tradicionales donde se presentaba la producción artística contemporánea para hacerla circular entre otros territorios y gentes.

2. La práctica cultural como lugar conversacional

Desde el campo de la teoría de arte, se ha señalado cómo en los últimos años se ha incrementado el interés por desarrollar un profuso aparato crítico en relación a la vinculación del arte con la esfera pública. Este ejercicio conceptual no hubiera sido posible sin la acción de un buen número de artistas que, desde los años sesenta, modificaron los paradigmas clásicos del arte desarrollando estrategias de inmersión contextual y de aprehensión de metodologías de trabajo provenientes fundamentalmente de la investigación social. Aunque la mayoría de referencias históricas que hoy podemos consultar son de ámbito anglosajón, debemos advertir

ISSN **2387-1733**

que la hiperconectividad del mundo digital ha facilitado el intercambio de iniciativas, así como la multiplicación de debates, en los que otras epistemologías, otras voces, se han visibilizado.

Dmitry Vilensky, miembro de la plataforma cultural Chto Delat?[3], señala como en los últimos años han emergido prácticas artísticas de naturaleza diversa, que han generado alianzas y conexiones con movimientos globales y locales de resistencia y autoorganización, sinergia que coincide con la red de colaboración surgida a partir del «movimiento de movimientos» que irrumpió en Seattle en 1999[4]. Esta situación evocaría, según expone Vilensky, un retorno de lo político en el arte, ya que las personas y grupos culturales implicados en estos procesos de protesta parecen «comprometidos con el desarrollo de una terminología común basada en una comprensión política de la estética» (Vilensky, 2010:83) y en la confrontación con los modos y sistemas de producción de la industria cultural hegemónica. Lo que entendemos por *política de la estética*, sería el efecto en el campo político de la reconfiguración o distribución de la vida sensible. Es decir, si por «estética» nos referimos –tomando las palabras del filósofo francés Jacques Rancière (2002)– al sistema articulado de formas que determinan a priori la vida que podemos experimentar, la «política» sería la forma que tenemos de relacionarnos con esas formas apriorísticas. En este orden, la tarea de las prácticas artísticas críticas debería ser intervenir en este sistema sensible, practicando nuevas distribuciones del espacio material y simbólico común, transformándonos en actores conscientes y capaces de reconfigurar los modos de diseñar y experimentar nuestros modos de vida.

En lo anterior se remarca la tensión de las prácticas artísticas críticas por trascender la tradicional autosuficiencia del trabajo artístico, para entender éste como un fenómeno productivo inserto en lo social. En este sentido, teóricos como Grant Kester han señalado que, frente al monologuismo al que la ideología moderna impulsaba a los artistas, una de las características principales de las prácticas artísticas de carácter contextual es su naturaleza conversacional (Kester, 2004), por la que sus objetivos transcienden cualquier visión resultadista para primar procesos de diálogo en los que se generen espacios de intercambio y mediación. En esta misma dirección apunta la artista Suzi Gablik:

> ...hay un preciso cambio en el seno de la creatividad desde lo individual autónomo y de contenido propio hacia una nueva clase de estructura de diálogo que no es producto individual sino el resultado de un proceso de colaboración interdependiente. Los artistas, al mismo tiempo salen del viejo marco a reconsiderar qué es ser un artista; reconstruyen la relación entre el individuo y la comunidad, entre la obra de arte y el público (Gablik, 1995).

---

3 Chto Delat? (Qué hacer?) es una plataforma fundada en 2003 en San Petersburgo. Está formada por críticos, artistas, filósofos y escritores como un espacio híbrido entre la teoría, el arte y el activismo, centrado principalmente en las políticas contemporáneas en Rusia. Chto Delat? producen instalaciones, documentales, seminarios y boletines periódicos que pueden descargarse de su web: http://www.chtodelat.org/

4 Uno de los hitos más señalados en nuestra historia reciente es la ola de protestas globales que tuvieron lugar con motivo de la reunión de la Organización Mundial del Comercio en 1999 en Seattle (EE.UU) y en contra de las políticas trasnacionales de comercio. Miles de personas auto-organizadas dieron lugar a la conformación de un nuevo sujeto político múltiple, que desde la acción directa y mediante la creación y edición de medios independientes de contrainformación (http://www.indymedia.org), consiguieron interrumpir la cumbre y llamar la atención sobre los efectos que una sociedad articulada críticamente podría provocar sobre los órdenes políticos y económicos hegemónicos. Vinculado a esta resistencia, surgieron una gran cantidad de plataformas y grupos de activistas que hicieron uso de medios culturales (teatro, performance, ensamblajes y collages, diseño político, publicaciones en papel y online...) para generar una contra-réplica al aparato simbólico y de propaganda del tardocapitalismo. Los nombres de algunos de estos grupos son: Reclaim the Street, Yomango, RTMark, Fiambrera Obrera, The Yes Men, ... Una buena compilación de estos grupos y colectivos puede consultarse en: Mesquita, A. (2011). *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva*. Sao Paulo: Annablume.

En este sentido, Stephen Zepke (2007) –retomando el pensamiento ecológico de Guattari expresado en obras como Caosmosis (1996) o Las tres ecologías (1990)– trata de enfatizar la capacidad del arte de producir agenciamientos sociales transversales con los que romper las cristalizaciones del capital y la cohesión de sus modelos. El trabajo político de las prácticas artísticas se resume, según Zepke, en la introducción de la alteridad en su experiencia, siendo esta, «una empresa de desencuadramiento, de ruptura de sentido, de proliferación barroca o de empobrecimiento extremo, que conduce al sujeto a una recreación y una reinvención de sí mismo» (Guattari, 1996:159). ¿Pero qué significa esta alteridad?

3. Producción cultural en el emerger de la cultura libre

Desde los años sesenta a la actualidad hemos visto emerger diferentes modalidades de crítica dirigida por artistas y teóricos, agentes culturales en general, a las instituciones de su campo disciplinar. El objetivo principal de ésta era evidenciar las relaciones de poder e intereses que se dan dentro de ellas y cómo determinan no solo sus políticas y programas culturales, sino también las estructuras de organización y modos de relación que se entretejen dentro de ellas y de éstas hacia los públicos que forman su «exterior constituyente». La razón de la crítica institucional se fundamentaba en trasladar las formas de democracia radical, que se conquistaban en algunos espacios públicos, al mismo interior de las instituciones culturales, dominio que, al igual que otras instituciones de la modernidad, estaba tradicionalmente protegido del disenso social y la negociación política.

El emerger del paradigma del código abierto –de la creación colectiva– y las demandas de los movimientos sociales han permeabilizado los modos de organización de las instituciones culturales hasta incorporar metodologías provenientes de otras estructuras organizacionales del tercer sector como la asamblea, el trabajo en red, la agencia, etcétera.

Por otra parte, la capacidad de generar plataformas y proyectos de investigación y edición de producción autónoma y autosuficiente –gracias a la popularización y facilidad de acceso a medios de comunicación y difusión en red– ha provocado que muchos artistas y colectivos hayan generado experiencias en las que la multiplicación y circulación de los saberes locales ha trascendido los ámbitos inmediatos de intervención de los mismos. A esto ha contribuido sin duda la expansión de la cultura libre o *copyleft* desde el ámbito de la ingeniería del *software* informático a la producción cultural independiente, de tal modo que hoy en día un alto tanto por ciento de proyectos culturales y artísticos de alineación crítica se han impregnado de las políticas de uso de licencias no restrictivas para la difusión de contenidos, frente a las más comunes de la industria cultural basadas en los tradicionales *copyrights*.

Por cultura libre entendemos un cambio en los paradigmas creativos que, aunque tiene un correlato temporalmente anterior –manifestado en algunas experiencias vanguardistas basadas en la creación colectiva–, ha sido impulsado por la influencia de la filosofía y metodología del *software* libre. Los orígenes de este sistema se remontan a mediados de los años ochenta cuando Richard Stallman generó un nuevo sistema operativo al que denominó GNU (VV.AA, 2006:47), para posteriormente distribuirlo de forma abierta y al acceso de todos. Stallman generó no solo el *software* que sirvió de base del más conocido Linux[5], sino que

ISSN **2387-1733**

inauguró toda una filosofía de trabajo –escrita incluso en forma de manifiesto (Manifiesto GNU, 1985)– basada en la libertad total de usos de sus proyectos. El *software* libre se crea, por tanto, intentando dar por parte del autor o autores todas las facilidades para que otros usuarios lo modifiquen adaptando el código original a sus necesidades. La idea principal es que el proyecto cohesionara una comunidad de usuarios que fueran no solo mejorando a través de sus aportaciones el proyecto inicial, sino multiplicándolo en proyectos diversos.

Se entiende fácilmente que el cambio de modelo productivo que propone el *software* libre es sustancialmente distinto al binomio productor-consumidor, pero no es solo un cambio que afecta a esta relación, sino que va más allá promoviendo un cambio ético, es decir, otra forma de entender la función del productor cultural (del artista, por ejemplo) en la sociedad. La creación entusiasta, la puesta en común de información, la socialización de habilidades para el bien común, constituyen una posición de extraordinario valor y repercusión en el contexto social, económico, político y cultural[6]. Esta es la ética que, también propuesta desde la cultura *hacker*, podríamos parangonar con el modelo de creación colectiva y libre que venimos comentando. El *hacker*, esa figura curiosa y apasionada por los problemas de la programación, entiende la cultura como un fenómeno generativo, reconoce que la posibilidad de su trabajo es producto del esfuerzo y las soluciones que anteriores «maestros» han dispuesto para el bien común, «creen en la libertad y la ayuda mutua voluntaria» (Raymond, 2005) y, por tanto, promueven la «descentralización [...] y cuando trabajan en un *hacklab* [laboratorio tecnopolítico localizado] los resultados se ponen a libre disposición del resto de la comunidad, para que sean criticados o mejorados en un esfuerzo colectivo de aprendizaje» (VV.AA., 2006:46).

Lo que ha podido afectar esta cultura *copyleft* al ámbito de la creación y producción cultural, podía medirse en cómo ha modificado los modos de organización y trabajo tanto de los artistas como de la estructura institucional –nos referimos a instituciones artísticas vinculadas a la administración, y a espacios de estructura más informe, como son los espacios artísticos independientes o autogestionados– vinculada a lo artístico.

En este sentido, surge hoy una nueva «creatividad biopolítica» capaz de actuar a nivel social, cultural y político, dando forma a lo que Doina Petrescu llama *public space of proximity* [espacios públicos de proximidad] (Petrescu, 2005:57), una territorialidad emergente en forma de espacios e instituciones autogestionadas, cooperativas de producción cultural, educación y vida colectiva, centros sociales de proximidad y otros modos de organización de carácter aún más informal como encuentros, festivales, redes digitales, etc. Petrescu, junto con Constantin Petcou –ambos miembros del atelier d´architecture autogérée de París– han conceptualizado estas formaciones en la metrópolis otorgándoles la capacidad de constituirse en «alterotopías» (Petcou y Petrescu, 2007:322), lugares donde se generan *cracks*

---

5 El núcleo de Linux fue diseñado por el programador finlandés Linus Torvalds en 1991. Linux modificó de manera sustancial los modelos de trabajo de escritura de código pasando de una estructura vertical a un modo horizontal y abierto, en el que cualquier interesado podía participar reescribiendo o mejorando el código.

6 Algunas obras que han tratado este asunto desde diversas perspectivas son: Casacuberta, D. (2003). *Creación colectiva. En internet el creador es el público*. Barcelona: Editorial Gedisa; ZEMOS98, Colectivo (eds.) (2005). *Creación e inteligencia colectiva*. Sevilla: Asociación Cultural comenzemos empezemos, Instituto Andaluz de la Juventud, Universidad Internacional de Andalucía; Himanen, P. (2004). *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*. Barcelona: Ediciones Destino.

e «intersticios» en el orden de lo cotidiano, espacios porosos que concentran energías sociales y potencian encuentros con «el otro», un otro que es, por definición, distinto y contradictorio. Estas alterotopías se convierten en espacios críticos que cuestionan el orden de la vida, experimentando formas con las que «des-aprender los usos y costumbres al servicio del capitalismo y ensayar otros usos singulares, mediante la producción de una nueva subjetividad colectiva y espacial acorde con los deseos de esa otredad o alteridad involucrada. A través de este tejido de deseos cotidiano, estas prácticas micro-espaciales introducen otras temporalidades, otras dinámicas (más a largo plazo, azarosas, colectivas y a veces autogestionadas) que hacen de estos espacios y plataformas, ámbitos sujetos a una continua transformación *auto-poiética*» (Ibidem, 2007:323), es decir, que no cesan en la tarea de auto-reinventar sus estructuras y componentes.

Antonio Negri ve en este continuo una experimentación social de cualidades estéticas (Ibidem, 2007:292), en tanto que estos espacios y estructuras intersticiales conforman un campo de tensión entre lenguajes y culturas, un lugar donde se dirimen relaciones de poder entre sujetos e instituciones, entre fuerzas de dominación y resistencias que tratan de no ser asimiladas, comprometiendo la formación, estado y modos de relación de los regímenes de vida de los sujetos contemporáneos. Las alterotopías dan lugar a una nueva dinámica de fuerzas, donde las relaciones de poder se coordinan estratégicamente para dar finalidad, e incluso más potencia, a este devenir instituyente –creativo, heterogéneo y múltiple– que pone en cuestión todo ordenamiento y regulación exterior a ellas.

Este es el terreno para una nueva organización biopolítica, corporal e intelectual, que reaccione a la dominación capitalista constituyendo espacios y prácticas experimentales fundamentadas en la acumulación de saberes y energías colectivas con las que dar lugar a formas de organización híbridas donde lo común pueda ser subjetivado.

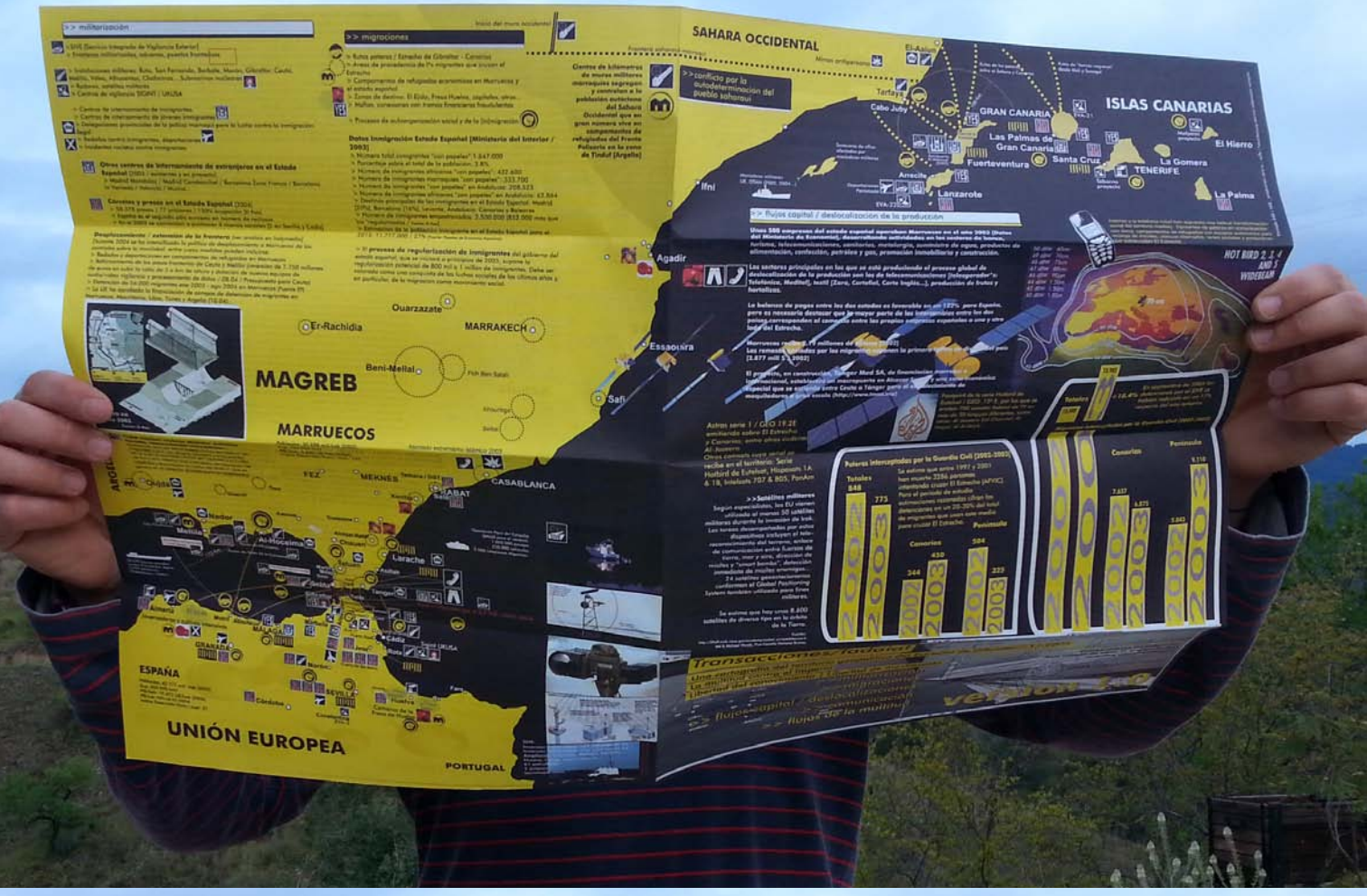
> Un poder constituyente produce sujetos, pero estos sujetos deben juntarse. La producción de subjetividad no es un acto de innovación o el destello de un genio, es una acumulación, una sedimentación y, de cualquier manera, algo en permanente movimiento. Es la construcción del común mediante la constitución de colectividades (Ibidem, 2007:291).

4. Nuevos paradigmas orgánicos en el devenir instituyente

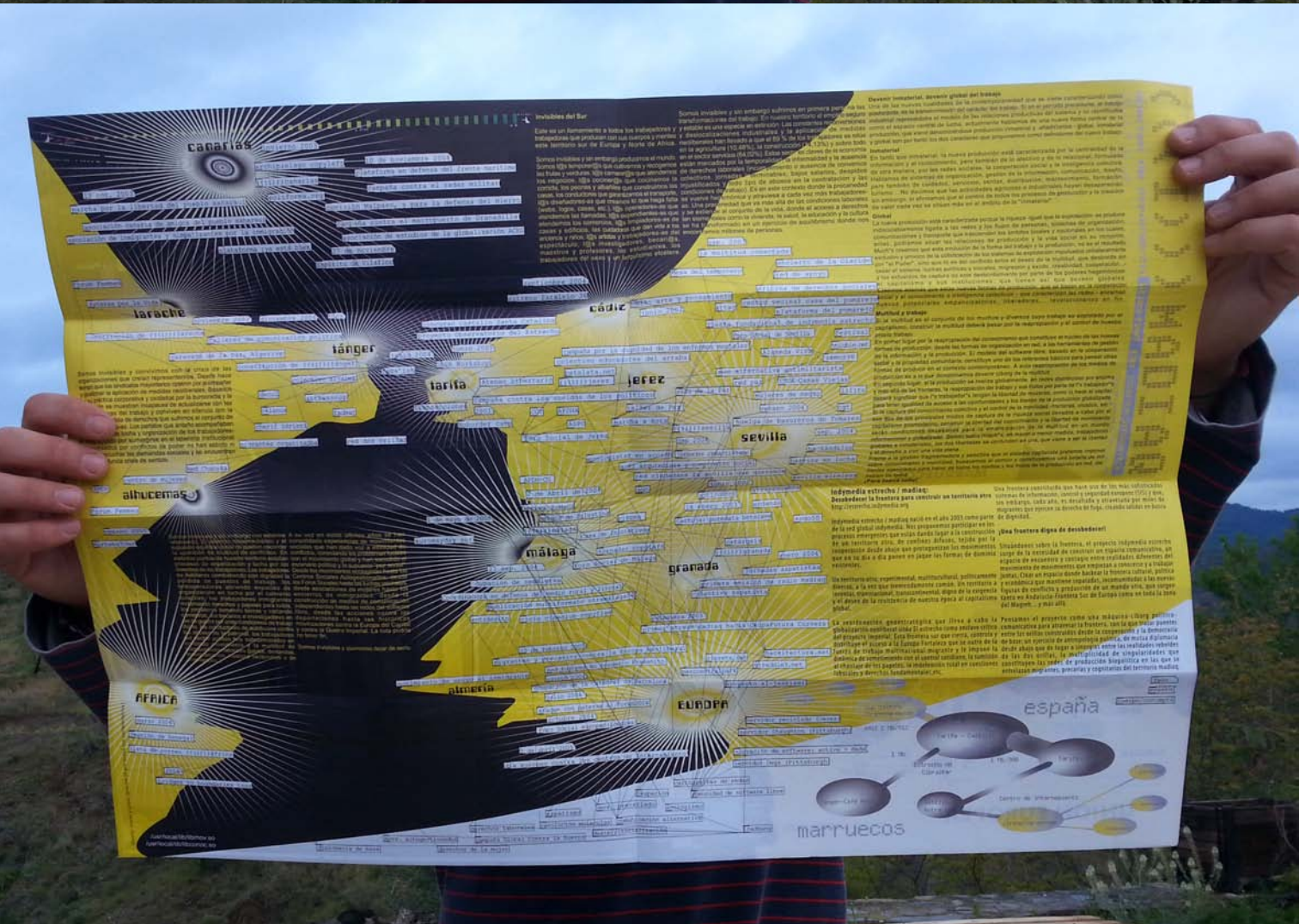
En las últimas décadas hemos visto emerger una continua experimentación respecto a las formas y modos de organización social. La constitución de redes de cooperación transnacionales, en relación a la defensa de los migrantes, los movimientos contra el precariado en el trabajo, el derecho a la ciudad o el acceso a los recursos públicos, han dado lugar a una nueva institucionalidad capaz de interpelar a las instituciones clásicas y reinventar las formas de colaboración social. Esta nueva institucionalidad ha sido denominada, dentro de las redes discursivas de los movimientos sociales, como instituciones de lo común, en movimiento o instituciones monstruo (Universidad Nómada, 1998).

Se refieren a un conjunto de iniciativas que, sin ser aún numerosas, constituyen experimentos políticos avanzados –laboratorios en la metrópolis- que ponen a prueba dentro del campo de lo social, pero también en la arena cultural, la acti-

ISSN **2387-1733**



SAHARA OCCIDENTAL
ISLAS CANARIAS
GRAN CANARIA
Las Palmas de Gran Canaria
Fuerteventura
Santa Cruz
TENERIFE
La Gomera
El Hierro
La Palma
Lanzarote
Arrecife
Tarfaya
Cabo Juby
El-Aaiún
Ifni
Agadir
Essaouira
Safi
Ouarzazate
Er-Rachidia
MARRAKECH
Beni-Mellal
MAGREB
MARRUECOS
FEZ
MEKNES
RABAT
CASABLANCA
Larache
Tánger
Tetuán
Nador
Melilla
Al-Hoceima
Chaouen
Alcazarquivir
Ceuta
Tarifa
Algeciras
Gibraltar
Cádiz
Jerez
Sevilla
Huelva
Faro
Málaga
Almería
Granada
Córdoba
Jaén
Alhucemas
ESPAÑA
UNIÓN EUROPEA
PORTUGAL
ARGELIA
HOT BIRD 2, 3, 4 AND 5 WIDEBAND
Totales
Canarias
Peninsula
2003
2004
2005
2006
2007
2008



canarias
larache
tánger
tarifa
cádiz
jerez
sevilla
alhucemas
málaga
granada
almería
AFRICA
EUROPA
españa
marruecos

vación de dispositivos «anómalos» e «híbridos», que tratan de dar lugar a formas de producción y gestión de lo común radicalmente democráticas, es decir, que estén abiertas a una administración permanente por parte de una organicidad social comprometida y respetuosa con lo público. Dispositivos monstruosos o anómalos respecto a las lógicas neoliberales, y de naturaleza híbrida, ya que ponen «en red recursos e iniciativas de corte muy heterogéneo y contradictorio que mezclan recursos públicos y privados, relaciones institucionales y de movimiento, modelos de acción no institucionales e informales con formas de representación quizá formal o representativa, ...» (Ibidem).

Con el objetivo de satisfacer y dotar de estabilidad al tejido de deseos e intereses, las instituciones de lo común, dan lugar a procesos de autoorganización y creación de redes entre sujetos múltiples. Crean laboratorios de encuentro, en los que la estabilidad deviene en apuesta estratégica con la que facilitar hibridaciones entre singularidades, recomponiendo y produciendo subjetivaciones diversas con las que tratar de superar la fragilidad que sufren habitualmente los proyectos colectivos.

Quizás el paradigma que mayor influencia ha ejercido en cuanto a la transformación de los modos organizacionales y operacionales dentro del mundo globalizado haya sido el de «la red». Bajo este modelo hiperconectivo emergen modos de colaboración que se organizan a partir de establecer trayectorias políticas comunes. En el campo de la producción cultural crítica, estas sinergias han derivado en la realización de esfuerzos diversos para diseñar y ensayar prototipos insólitos, extravagantes incluso, que responden a las demandas y necesidades de las redes y movimientos sociales de generar nuevas experiencias, espacios o plataformas de aspiración instituyente.

Aunque el funcionamiento de las redes organizadas nos haría pensar en la capacidad de una transformación institucional en movimiento y a escala global, son otras manifestaciones las que nos gustaría resaltar brevemente para ejemplificar estrategias o tipologías de lo que damos en llamar «instituciones de lo común». Se trata de un cierto tipo de proyectos que, sin renunciar a pertenecer a redes transnacionales, desarrollan su trabajo fundamentalmente en lo local, entendido éste como territorio donde se conjuga una afectividad cercana y deseante que hace posible la proliferación de formas de vida colectiva. En lo local ponen en escena formas de creación «blandas o suaves», que intentan ser próximas e integradoras, intentando no demarcar distancias entre identidades y culturas, a partir del uso de lenguajes sobre-codificados o hipertécnicos. Hablamos de plataformas y espacios que tratan de reafirmar sus anomalías como acto de resistencia, frente a la presión homogeneizadora que amenaza la riqueza y heterogeneidad propia de lo común, pues lo común, como apunta Ned Rossiter, «es lo que se construye a través de relaciones de diferencia, tensión y disputa» (Rossiter, 2011:96), un organismo por tanto vivo, evolutivo y desafiante.

Frente a modelos con una organicidad pesada (un museo, centro de arte, una universidad, ...) las instituciones de lo común crean escenarios y estructuras frágiles, temporales, móviles, ... capaces de responder coherentemente a la condición movediza y mutante de las prácticas sociales y culturales micro-políticas pero intentando crear, a su vez, marcos dotados de cierta consistencia y estabilidad.

Entre los dispositivos que entrarían a formar parte de esta institucionalidad movediza caben: proyectos editoriales que utilizan licencias de distribución libre de contenidos (Traficantes de Sueños), revistas sobre cultura y teoría crítica transnacionales y en red (Republicart.net-Transform), espacios de autoformación y univer-

1 y 2. *Cartografía Transacciones/Fadaiat*. UNIA arteypensamiento, 2004. Producción: Indymedia Estrecho, hackitectura.net, Casa de Iniciativas 1.5, Indymedia Canarias. Colaboradores investigación: Fran m.m. Cabeza de Vaca, José Vicente Araujo, Colectivo Aljaima. Foto: Jorge G.R Dragón

ISSN **2387-1733**

sidades libres (Universidad Nómada, Universidad Invisible de Málaga, Universidade Invisíbel en Galicia, ...) o, por ejemplo, el dispositivo centro social.

5. Laboratorios tecno-políticos en la metrópolis. El caso Fadaiat

El desarrollo histórico de los centros sociales okupados ha ido a la par de las luchas por la defensa del procomún cultural, es decir, de aquellos esfuerzos realizados para contrarrestar la privatización y el control restrictivo del patrimonio cultural y el saber colectivo generado en comunidad. En esta tarea, las nuevas herramientas de comunicación tecnológica han ayudado y hecho posible no solo la conexión entre individuos, con la consiguiente multiplicación de la capacidad de acceso y dispersión de información y conocimientos, sino que se den formas de producción cultural, organizadas en comunidades de interés más o menos estables, de mayor alcance y eficacia.

Por ejemplo, el desarrollo de la cultura libre ha promocionado la creación de nuevos escenarios productivos en los que, desde el amateurismo o el *do it yourself* (hazlo tú mismo), se han generado plataformas colaborativas para la construcción de conocimientos aplicados o soluciones técnicas con las que abrir las «cajas negras»[7] de los medios y de otros mecanismos tecnológicos y sociales.

También vinculados a los centros okupados surgieron unos espacios de experimentación, en forma de laboratorios tecnopolíticos, que han tenido fuerte influencia en los modos de diseñar estructuras colaborativas para la creación y la lucha política: los *hacklabs* y los *hackmeetings*.

En ambos casos, se trata de la puesta en marcha de laboratorios tecnopolíticos espaciales donde se intentan generar experiencias abiertas, en las que surjan oportunidades para rearticular los saberes expertos técnicos con otros cuerpos de saberes locales o populares, mediante la creación de sinergias entre participantes ocasionales, colaboradores asiduos u organizadores.

Una experiencia que nos gustaría reseñar a propósito de la creación de espacios híbridos de creación, edición y difusión de contenidos es el encuentro Fadaiat. Celebrado en los años 2004 y 2005 entre las ciudades de Tarifa y Tánger y posteriormente en Barcelona y Málaga, Fadaiat consistió en la creación de un prototipo espacial, a la vez que evento artístico, tecnológico y social, muy en la tradición de los encuentros *hackers* (*hackmeetings*) o los *hacking the streets*, eventos en los que tratan de romperse los muros de los laboratorios *hackers* (*hacklabs*), para sacar los saberes y comunicarlos a la calle, demostrando el potencial de uso social que poseen.

Fadait, que significa «por los espacios» en árabe culto, o «antena parabólica» y «nave espacial» (Pérez de Lama, Soto y Moreno, 2003:70) en el uso cotidiano, fue definido por sus organizadores como un «laboratorio sobre trabajo, política y arte en la frontera» (Ibidem). Este encuentro supuso una experiencia pionera de colabo-

---

7 Bruno Latour utiliza la metáfora de la caja negra para describir la naturaleza velada de ciertos mecanismos sociales y tecnológicos, lo cuales, ya sea por su complejidad o por incomprensión, se cierran, dejando oculto su funcionamiento. Esta situación conduce al mantenimiento de posiciones de fuerza y poder por parte de los productores de esos mecanismos y a la consiguiente dependencia a ellos de otros agentes que no acceden a su comprensión y funcionamiento. Ver Latour, B. (1992). *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad.* Barcelona: Ed. Labor.

ración entre agentes tecno-activistas, artistas, arquitectos, activistas pertenecientes a diversos movimientos sociales y ciudadanos de ambos lados de la frontera marroquí-española. Fadait funcionó como laboratorio de experimentación y debate entre diversas redes y sujetos «cuyo pensamiento y práctica artística y social se encontraba atravesada de diversas formas por los nuevos reclamos de libertad de movimiento y libertad de conocimiento» (VV.AA., 2006:1).

Durante varias jornadas de trabajo se sucedían conferencias, encuentros, talleres y diversas actividades lúdicas, dirigidas a explorar nuevas formas de cooperación entre activistas de los derechos sociales, investigadores y agentes culturales para dar lugar a una plataforma de comunicación y trabajo colaborativo que pudiera ejercer de contrapoder comunicativo y táctico a los procesos de control y tergiversación informativa que dominaba la frontera del Estrecho de Gibraltar.

Entre otros proyectos colaborativos producidos en el entorno Fadaiat, destacaron la puesta en marcha de una micro-televisión hertziana con programación auto-producida por los movimientos sociales y por los participantes en el evento; la construcción de un archivo de propuestas artísticas sobre el Estrecho de Gibraltar; la puesta en servicio de una red *wireless* temporal entre las dos orillas que permitiera el trasvase de información sin restricción -lo que cuestionaba metafórica y realmente la política de fronteras entre Estados-; la producción de un cuerpo textual y visual encaminado al diseño de una cartografía táctica y colaborativa[8] **(Imagen 1)** que describe los flujos de capital, inmigración e información en la frontera y las dinámicas sociales y datación de las luchas militantes realizadas en este contexto; y por último, aunque podríamos resaltar muchos otros asuntos, dentro del contexto de Fadaiat tuvo lugar la creación de Indymedia Estrecho/Indymedia Madiaq[9], el primer nodo de la red global de Indymedia no acotado a una localidad concreta, sino desplegado y activo en un área mayor: el Estrecho de Gibraltar y Canarias.

6. Espacialidad crítica en las instituciones de formación artística

Nos gustaría ahora introducir un conjunto de experiencias críticas en torno a los medios y modos de la producción y circulación del saber vinculado específicamente con el campo del arte. En los últimos años han emergido un conjunto de iniciativas planteadas por artistas y colectivos de artistas para desarrollar plataformas críticas de auto-educación insertas en instituciones culturales y educativas o al margen de éstas. Algunos analistas han visto en ellas una tendencia «educativa»[10] en las prácticas artísticas, por la que muchos trabajadores culturales están desarrollando estrategias en las que el formato «escuela» se toma como modelo para desarrollar laboratorios de experimentación cultural y política.

---

8 La cartografía táctica del estrecho es descargable en la siguiente dirección: http://mcs.hackitectura.net/tiki-index.php?page=CARTOMADIAQ

9 Aunque la fundación del proyecto data de julio de 2003, fueron los encuentros Fadaiat de 2004 y 2005 los que dieron impulso a la red Indymedia Estrecho/ Indymedia Madiaq. Pueden encontrarse los principios fundacionales en el sitio web: http://estrecho.indymedia.org o http://madiaq.indymedia.org

10 Algunas referencias críticas sobre este asunto pueden consultarse en: Hernández, M. *La escuela como práctica artística: crítica, recreo y revolución* [en línea]. Recuperado de http://minorliterature.wordpress.com/2011/03/23/la-escuela-como-practica-critica-entre-la-revolucion-y-el-recreo/; Hargrave, K. *Paulo Freire and Educational Models as Art Practice* [en línea]. Recuperado de http://blog.katiehargrave.us/2009/04/paulo-freire-and-educational-models-as.html; JUSTSEEDS. *School as Art* [en línea]. En Justseeds, 2010. Recuperado de http://www.justseeds.org/blog/2010/02/school_as_art_1.html

Esta tendencia coincide con ciertos procesos dados dentro de los movimientos de autonomía para impulsar plataformas educativas alternativas, al modo de «universidades libres» o centros de estudios independientes. En sinergia con ambas trayectorias reconocemos algunos modelos y ejemplos históricos que podríamos resaltar, siendo quizás el más paradigmático la Free International Universtity (Anna, 2008), un espacio para-académico fundado en Düsseldorf a principios de los años setenta por Joseph Beuys con la ayuda de algunos colaboradores. En el mismo contexto y unos años antes, al calor de los movimientos contestatarios *sesentayochistas*, desde la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf se auto-organizó un grupo, encabezado por el pintor Jörg Immendorff, que tenía como objetivo principal generar un programa de formación crítica paralela a la academia, para posteriormente vincularse a los movimientos por la socialización de la vivienda y en contra de los alquileres abusivos. Denominada como LIDL Academy, tuvo un año escaso de duración hasta que el propio Ministerio de Educación y Cultura se posicionó prohibiendo sus actividades en 1969.

Antes, el Atelier Populaire[11] o The Poster Workshop[12], en París y Londres respectivamente, fueron escuelas de medios tácticos insertas o vinculadas a las Escuelas de Bellas Artes de estas ciudades, en las que grupos de estudiantes organizaron talleres para desarrollar mecanismos y una gran imaginería visual para acompañar las luchas estudiantiles y obreras de la época.

Los movimientos estudiantiles vinculados a las revueltas del 68 revirtieron su acción también hacía dentro de las instituciones académicas, reclamando cambios en su estructura y organización, para hacer de ellas lugares más democráticos y accesibles. Tampoco quedaron a salvo de la crítica los currículums y programas oficiales o la manera de entender los criterios pedagógicos por los que se regía la educación superior, lo que provocó, en el caso concreto de los estudios artísticos, fuertes luchas por modificar ciertos paradigmas tradicionales: se cuestionó la división disciplinar de los itinerarios formativos, exigiendo la posibilidad de elección y conformación del curriculum por parte del estudiante; se lucho por potenciar la investigación como elemento orgánico dentro de la enseñanza y práctica del arte y el diseño; y se propusieron reformas en el sistema de maestría, como la creación de cuerpos de profesores en plantilla e invitados, con lo que multiplicar las perspectivas y aprendizajes de un estudiantado sujeto entonces a la jerarquía limitante y doctrinal del modelo "maestro de taller".

Estos fueron algunos de los cambios propuestos y alcanzados gracias a las movilizaciones de la época, cristalizados por ejemplo en los sucesos de Hornsey. Entre mayo y junio de 1968 tuvo lugar la okupación, por parte de estudiantes, del Hornsey College of Art[13], una institución de enseñanza superior especializada en arte y diseño, situada en la zona suburbana del norte de Londres. Los cambios citados anteriormente forman parte del programa de reclamaciones que hicieron los estudiantes del Hornsey College of Art. Durante seis semanas, la institución

---

11 Recomendamos consultar la obra: Badenes Salazar, P. (2006). *La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

12 El archivo de carteles e información sobre el taller está disponible online en la siguiente dirección: http://posterworkshop.co.uk/

13 El proceso de Hornsey puede reconstruirse gracias a dos obras editoriales: en 1969 se publicó "The Hornsey affair" (VV. AA. 1969) *The Hornsey College of Art*. Londres: Penguin Books.), un proyecto editorial colectivo que recogía muchos de los documentos y procesos generados en la okupación. Cuarenta años más tarde la historiadora Lisa Tickner publicó "Hornsey 1968. The Art School Revolution" Tickner, L. (2008). *Hornsey 1968. The Art School Revolution*, Londres: Frances Lincoln.

fue tomada para desarrollar un programa educativo y político alternativo, basado en la participación del alumnado en el diseño y toma de decisiones de las políticas educativas del Hornsey College. En ese tiempo, se concentró una atmósfera creativa, cultural y política que dio lugar a una estructura de gestión experimental de la institución, basada en metodologías participativas y en el ensayo de nuevos modos de organización horizontal o desjerarquizados con los que revertir la autoridad de los patrones de gobernanza de la institución. Se crearon grupos de trabajo formados por estudiantes y trabajadores disidentes, generándose micro-plataformas de discusión en las que dilucidar los cambios que necesitaría realizar el sistema educativo para implantar un nuevo modelo más abierto y versátil. Ideas como «trabajo en red», «auto-empoderamiento» y nuevas condiciones políticas en las estructuras académicas fueron debatidas en intensas discusiones que comprometían a una buena parte de la comunidad de estudiantes y empleados de la institución, a los que acompañaron figuras respetadas como John Latham, Buckminster Fuller o Richard Hamilton, entre otros intelectuales y artistas que fueron invitados a participar de los debates.

Muchas de las ideas anteriores, que ahora forman parte incluso del vocabulario que utiliza la administración oficial para sus políticas educativas, fueron entonces planteadas por vez primera. Como señala Tom Hollert, a propósito del caso Hornsey (Hollert, 2009), hablar hoy de términos como agencia, red, trandisciplinareidad, auto-empoderamiento, aunque aún estén lejos de ser una práctica convencional, no resulta extraño, pero a finales de los años sesenta estos eran aún conceptos insólitos dentro del contexto de una escuela de arte. Frente a los principios de autoridad y disciplina que regían la estricta educación superior, los movimientos estudiantiles reclamaban, en sinergia con las proclamas del movimiento transnacional de protestas de la época, una mayor participación y cooperación en los órganos de decisión y gestión de las instituciones educativas, y el reconocimiento por parte de las autoridades como interlocutores válidos y necesarios en la conformación de las líneas estratégicas y programas curriculares de las instituciones académicas estatales (VV.AA., 1969:38).

Vinculado a lo anterior, quisiera citar en esta constelación de ejemplos un nuevo cuerpo categórico como es el de las *Free Universities* [Universidades Libres]. Se trata de un modelo de espacio para la producción de conocimientos surgido a mediados de los años sesenta en Estados Unidos en sintonía con las luchas sociales incipientes en la década, el movimiento de la *New Left* [Nueva Izquierda][14] y como contra-modelo de las políticas educativas autoritarias manifiestas en los centros educativos oficiales. El caso de la Free University en Berkeley, inserta dentro del movimiento contra-cultural y contestatario Free Speech Movement[15], que tuvo lugar durante el curso 64-65 dentro del campus de la Universidad de Berkeley, como una ola de protestas organizada entre el estudiantado para reclamar algunas libertades coartadas por la reglamentación de la universidad (libertad de opinión, de cátedra, ... de realizar actividad política dentro del campus). En este contexto se

---

14 Por *New Left* o Nueva Izquierda se conoce un movimiento político e intelectual que revisó los viejos paradigmas de la izquierda política y las corrientes marxistas clásicas. Asociado a las corrientes políticas radicales de finales de los años sesenta en Estados Unidos y Europa, esta revisión, estuvo muy presente en olas de protesta estudiantiles de estas épocas. Colaboradores de Wikipedia. *New Left* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2010. Recuperado de http://en.wikipedia.org/wiki/New_Left

15 *The Free Speech Movement*, Media Resources Center, UC Berkeley [en línea]. Recuperado de http://www.lib.berkeley.edu/MRC/FSM.html

FACULTAD
DE
BELLAS ARTES
ALONSO CANO

organizaron iniciativas entre los propios estudiantes, dando lugar a plataformas de auto-educación que tomaron el nombre de Universidades Libres. Estas tuvieron una rápida propagación siendo la Free University of New York y la London Anti-University de las primeras multiplicaciones.

Ya en nuestros días, la presión neoliberal sobre los centros de producción de conocimiento (la universidad entre ellos, pero también los centros de arte y museos lo son), han hecho emerger todo un movimiento transnacional de resistencia contra las lógicas mercantiles y la presión y hostigamiento de esas mismas fuerzas neoliberales, que han puesto a la universidad como centro de debates y luchas diversas.

En este contexto[16], quisiéramos resaltar una iniciativa que, aunque clausurada en 2007, ha supuesto un ejemplo de trabajo educativo y político desde el arte: se trata de la Copenhagen Free Universtity (CFU)[17]. En el año 2001 abrió en un apartamento en el distrito de Nørrebro (Copenhague), residencia de los artistas Henriette Heise y Jakob Jakobsen, esta iniciativa auto-organizada, anunciándose como universidad libre. Durante más de seis años, el apartamento se convirtió en un lugar de encuentro para la investigación artística y activista, participando y colaborando en la producción de actividades y en la edición de publicaciones una larga red de agentes, locales y foráneos, que consiguieron hacer del espacio un laboratorio para la producción colectiva de conocimientos. La Copenhagen Free Universtity combinaba la vida diaria de los residentes, sus tareas cotidianas, con la conformación en sus estancias de un espacio social destinado al debate y la producción intelectual en ámbitos tan diversos como la economía, la cultura visual, el mediactivismo, las epistemologías feministas, el arte crítico y la historia local. La residencia permanecía inalterada, cada uno de los espacios de la casa se utilizaba en función de la idoneidad respecto a la actividad a celebrar: «el salón se utilizaba para presentaciones y proyecciones. El despacho como librería y archivo. La cocina se utilizó como cantina y lugar de encuentro. Y en general, el piso sirvió de residencia para muchos invitados que permanecían por tiempo como huéspedes» (CFU, 2011).

La Copenhagen Free University «se convirtió en un lugar de socialización y politización de la investigación, el desarrollo de conocimiento y debate en torno a ciertos campos de la práctica social» (CFU, 2011). Para ello, el espacio devino en una plataforma de investigación y presentación intensa, donde se convocaban reuniones y grupos de trabajo, se presentaban materiales, se editaban publicaciones, se generaban exposiciones, ... y todo ello fruto del deseo por encontrar alternativas en la cotidianidad más inmediata al creciente proceso de economización del conocimiento. En los últimos años se han multiplicado en el contexto estatal español propuestas situadas en los mismos presupuestos que la Copenhagen Free University. La reestructuración que está sufriendo la universidad –cada vez más marcada por lógicas neoliberales y por la influencia de los mercados– ha provocado el surgimiento de muchas iniciativas que hacen de ella su campo de batalla. En este sentido, hablamos de la generación de nuevas resistencias, que surgen no solo de la alienación

3. Imagen contextual de Aulabierta. Comunidad de estudiantes reunida para celebrar la finalización de los talleres de mobiliario incluidos en el proyecto de innovación docente de Aulagarden (marzo de 2009)
4. Grupo de trabajo formado durante el primer seminario del proyecto Aulabierta en la puerta principal de la Facultad de Bellas Artes de Granada (AAABIERTAprycto, marzo de 2005).

16 En los últimos años se han creado diversas redes críticas donde muchas iniciativas auto-organizadas de escuelas y universidades libres han generado intensos debates y proposiciones relevantes (textos, documentos audiovisuales, encuentros, etc.). *Edufactory* es, quizás, una de las más activas. En los siguientes enlaces pueden consultarse convocatorias de encuentros de la red de universidades libres, de donde pueden extraerse diversas relaciones de estas iniciativas: http://www.edu-factory.org/wp/european-meeting-of-university-movements-in-paris-list-of-participants/; http://www.edu-factory.org/wp/the-university-is-ours/

17 Página del proyecto: http://copenhagenfreeuniversity.dk/

ISSN **2387-1733**

capitalista de los centros de saber, sino de la mayoría de las instituciones y órganos de producción cultural. Muchas de las iniciativas de Universidades Libres han surgido dentro del entramado de los centros sociales de segunda generación, como es el caso de la Universidad Invisible, situada en La Casa Invisible de Málaga; en otros casos, con cierta vinculación, aunque sea por la adscripción de muchos de sus integrantes a la universidad oficial, como es el caso de la Universidad Invisibel en el contexto gallego; o la red Universidad Nómada, que se dispersa en España y en otras naciones, a través de publicaciones, talleres y seminarios.

Esta emergencia supone en la actualidad un nuevo intento por construir, bien dentro de las instituciones dependientes de administraciones públicas, o con más o menos distancia y autonomía de ellas, una espacialidad crítica y productiva en la que se den formas de socialización y colaboración que interroguen a las formas de dominación (políticas, económicas, culturales, etc.) y propongan modos y maneras de construir alternativas sostenibles y ecológicas en las que armar procesos participativos de producción de saber.

Estos ejemplos forman parte de un proceso social reformista, respecto a las instituciones del saber, que también ha afectado a los centros académicos especializados en la enseñanza y crítica de la producción artística: escuelas y facultades de Bellas Artes. Aunque no disponemos del espacio para ello, podríamos generar una amplia genealogía de intentos realizados al interior de instituciones educativas artísticas, o centrados en sus marcos estructurales, por generar espacios de experimentación, no solo técnica o formal, sino también política (Vidokle, 2007:93-96). Es decir, por vislumbrar y practicar modos de hacer en los que la práctica cultural se realice vinculada a la problematización de las condiciones de producción y distribución de la misma.

7. Aulabierta, una experiencia de auto-formación en la Universidad de Granada

Aunque la constelación de experiencias culturales instituyentes, que han tratado de construir espacios de experimentación y auto-formación autónomos, vinculados o no (dentro y/o fuera) a las instituciones tradicionales de la cultura y el arte, podría hacer remontarnos al origen mismo de éstas, la expansión de las políticas de dominación del capitalismo, en las últimas décadas, han contribuido a que los movimientos contraculturales o de oposición intensifiquen el desarrollo de iniciativas instituyentes. Notamos sin duda la emergencia en el campo cultural de experimentos instituyentes complejos, monstruosos, híbridos, … plataformas de organicidad diversa, en las que se entrecruzan subjetividades múltiples, para ensayar modos de colaboración y participación más democráticos, espacios en los que predominan los intercambios horizontales frente a las relaciones clientelares y en las que se ejecuten críticas radicales que implican una toma de posición y control clara de los procesos de producción y distribución de la cultura.

En este sentido, nos gustaría introducir finalmente la experiencia Aulabierta, una práctica instituyente conformada como laboratorio artístico y pedagógico en la Universidad de Granada entre los años 2004/2009. Acotar la experiencia Aulabierta en un texto de esta naturaleza se presenta como una tarea compleja e inabarcable. No obstante quisiera introducir uno de los aspectos más relevante de su diseño estratégico: las políticas y modos de edición al respecto del conjunto de conocimientos y saberes que fue propiciando y produciendo.

Tal y como aún reza en su web[19] –que aún permanece activa como registro y memoria de la experiencia– Aulabierta consistió en «un proceso de diseño y construcción de una comunidad experimental de aprendizaje gestionada por estudiantes». Se trató de un espacio conceptualmente híbrido, un proyecto artístico colaborativo donde estudiantes de diversas disciplinas de la Universidad de Granada co-diseñaron, con la ayuda de un buen número de colaboradores, un espacio «entremedias» o «transfronterizo». Se trataba del intento de generar un lugar conectivo que trató de seguir la inercia de otros proyectos críticos que tienen como objetivo transformar y contaminar las categorías estancas instauradas desde la modernidad en las instituciones del saber (la universidad y las instituciones artísticas, serían los ámbitos a los cuales el discurso crítico de Aulabierta podría más claramente apuntar), y con ello, sin llegar a negarlas, instituir formas disidentes de trabajar desde dentro y/u otros lugares relacionales donde avanzar en la producción colectiva de conocimiento, retomando el carácter político de este como dimensión que es y ha sido colectivamente construida.

Las necesidades que genera la práctica artística actual (diversidad de los modelos de gestión, cambiante territorio de las prácticas artísticas, multiplicación de contextos y ámbitos de intervención, etc.), y las expectativas y capacidad conectiva del estudiantado, superan con mucho lo previsto en los programas de las asignaturas, y subsisten en cierta medida por la generación de nuevos espacios para la autoformación, a través de foros extra-académicos, e iniciativas individuales o de grupos, que a menudo no encuentran un respaldo adecuado a sus exigencias por parte de la institución. En este contexto parecía necesario idear un lugar en el seno de las instituciones lo suficientemente permeable a los debates educativos y culturales críticos. Un espacio donde experimentar otros modos relacionales y de trabajo colaborativo entre aquellos agentes que entendieran su labor, dentro del contexto académico, desde una posición proactiva, es decir, asumiendo compromisos y responsabilidades en el diseño y construcción del medio y los modos en los que se desarrolla el aprendizaje.

Para el caso Aulabierta los esfuerzos se dirigieron a ensayar modos en los que ajustar las necesidades y deseos de aprendizaje de los estudiantes, con la creación de herramientas y espacios que pudieran conducir a una implicación real y efectiva de estos en el diseño de su formación académica.

Organizada en torno a una asamblea aperiódica, los programas de Aulabierta se impulsaban a partir de la propuesta de un estudiante o de un grupo de estudiantes por realizar determinada actividad. Esta propuesta se proponía abiertamente y se subía a una wiki o página web de edición colectiva donde permanecía almacenada para discusión. Ahí encontraba cómplices para la gestión y producción de la actividad conformando un grupo de trabajo para desarrollarla. La distinta naturaleza de las actividades impulsadas hicieron que las vías de gestión fueran diversas. Fundamentalmente se utilizaba la fórmula de actividad de libre asistencia, actividad complementaria o proyectos de innovación docente. En estos casos los participantes podían ver reconocida su implicación o asistencia mediante la asignación de créditos de libre configuración curricular por lo que las actividades diseñadas pasaban a formar parte del currículum académico.

19 http://aulabierta.info

ISSN **2387-1733**

Manual de instrucciones: faq + cartografía

AULABIERTA.info

Esta publicación fue diseñada por FAAQ (faaq.info) con el asesoramiento de Copart (copart-ies.com). En su concepción han colaborado muchas de las personas que han participado de AULABIERTA.

Se presenta bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento - NoComercial - CompartirIgual para más información consultar: http://es.creativecommons.org

Se terminó de imprimir en Granada en noviembre de 2009 gracias al apoyo del Vicedecanato de Cultura y Alumnos (Facultad de Bellas Artes de Granada) y del Dpto. de Escultura de la UGR.

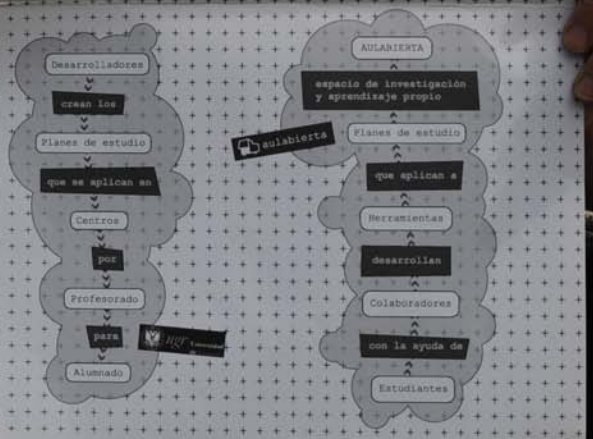
aulabierta.info

1 ¿Qué es AULABIERTA?

AULABIERTA es una experiencia de diseño y construcción de una plataforma de aprendizaje autogestionada, dentro de la Universidad de Granada, por sus propios estudiantes.
AULABIERTA pretende ser un espacio que conecte la Universidad con otros contextos (profesional, social...). Un lugar que permita salvar el desfase existente entre el aprendizaje y su puesta en práctica, que ponga a trabajar de otra forma las relaciones entre los roles universitarios (profesores, alumnos, PAS) así como introducir otros nodos (colaboradores externos).
AULABIERTA es un espacio, consecuentemente abierto, que trata de constituirse en una comunidad activa en la investigación y producción de conocimiento, retomando el carácter social de éste como algo colectivamente construido.

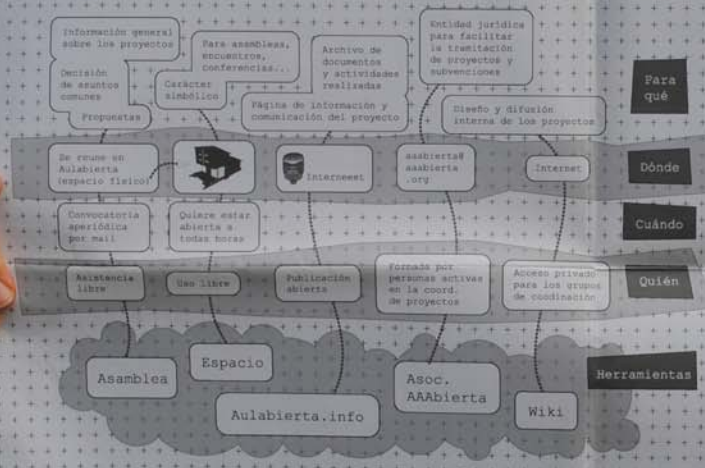
2 ¿Por qué surge esta experiencia?

La Universidad, al menos la de Granada, no contempla la posibilidad de que los alumnos gestionen su propio aprendizaje por lo que ha sido necesario encontrar resquicios a través de los que, con la ayuda de profesores afines al proyecto, poder legitimar como actividades con valor académico las propuestas lanzadas desde AULABIERTA. Estos huecos los hemos encontrado en los créditos de libre configuración, proyectos de innovación docente, etc.
Se ha hecho uso de ello solo en aquello proyectos que necesitaban de dicha legitimación, habiendo realizado igualmente actividades al margen del sistema de estudios.
Estos son, a grandes rasgos, los procesos que sigue la Universidad y el que propone AULABIERTA para crear el currículo.



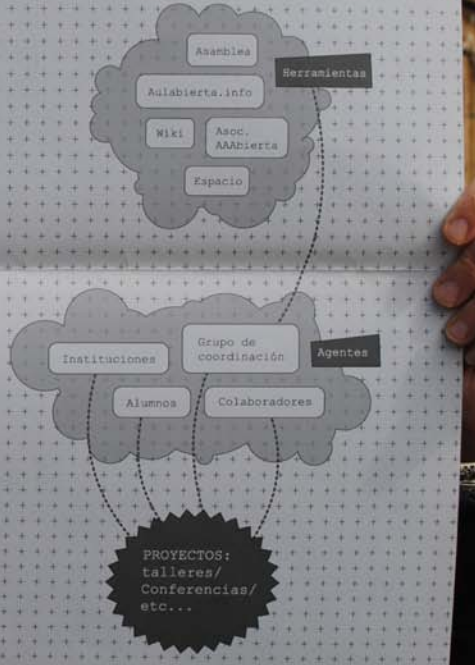
3 ¿Cómo se lleva a cabo esto?

A lo largo del proyecto se han creado una serie de herramientas que sirven para hacer más ágil la gestión de las propuestas:



4 ¿Quiénes forman parte del proceso?

Tras AULABIERTA, no hay un grupo concreto de personas, sino distintos grupos de coordinación que proponen actividades utilizando la metodología y las diferentes herramientas que lo componen para crear actividades que van ampliando el bagaje colectivo del proyecto.



5 ¿Cómo puedo participar?

Si quieres proponer alguna actividad desde AULABIERTA puedes hacerlo escribiendo a asabierta@asabierta.org. Algunas de las personas que participan del proyecto y que consultan esta dirección se pondrá en contacto contigo. Por lo general, las que ya conocen su funcionamiento colaboran con las que tienen menos experiencia para hacerle más accesible su funcionamiento.

Una vez diseñada la actividad se anunciaba y promocionaba mediante la web www.aulabierta.info, que vino a ser la herramienta de comunicación externa de la asamblea y archivo de la actividad del proyecto. Y, finalizada la actividad, un resumen o crónica de la misma, así como una evaluación, se subían a la wiki o web de trabajo interna de Aulabierta para que otras personas que no habían estado directamente implicadas pudieran aprender de los procesos abiertos.

Siguiendo este protocolo se realizaron los proyectos de autoconstrucción del edificio de Aulabierta, el proyecto de paisajismo alrededor del edificio o un buen número de actividades que aún pueden consultarse en: http://aulabierta.info/archivo_de_proyectos

Consideramos la secuencia de trabajo anterior como un ejemplo de pedagogía relacional y política, en tanto que construye una suerte de saberes tácticos en continua rearticulación y reapropiación. En este sentido, la caja de herramientas que compuso el organismo Aulabierta debería entenderse como un dispositivo de enunciación múltiple y diversa, en el que el conocimiento se construye social y relacionalmente, a través de las intersecciones que se producen entre los agentes, las herramientas y el medio, sistema o contexto donde interviene. Así, podemos entender Aulabierta como un organismo de carácter ecológico y crítico, que no negaba su contexto de actuación (la universidad fundamentalmente en lo que respecta a sus modos y metodologías de acción), sino que trataba de insertarse en él, reformulando de manera pro-activa los medios del sistema donde actuaba para trabajarlos subversivamente. En el caso de Aulabierta, esta surge dentro de la Universidad de Granada, aprende de su medio y trata de deconstruir sus fórmulas de organización y funcionamiento para, con ello, conseguir utilizarlos con otros fines y propósitos. En este sentido, el trabajo de Aulabierta aparece articulado, como nos ayuda a comprender Javier Rodrigo, como un conjunto de acciones de «guerrilla político-educativa [...] mediante las cuales Aulabierta utiliza los códigos del lenguaje oficial, los instrumentaliza y los parasita a través de enunciamientos colectivos» (Rodrigo, 2008).

Aulabierta, a partir de complejas negociaciones, intentaba romper las rutinas y ciertos anquilosamientos impuestos por el sistema universitario. Para ello, releía de manera subversiva y proponía, a partir de la acción colectiva, un trabajo de resistencia política que trataba de conocer el sistema para desbloquear o romper las relaciones de poder y jerarquías verticales impuestas en él.

La gramática política de Aulabierta, es decir, sus formas y modos de actuación suponen, según lo que Eduardo Serrano define como «tecnología inversa» (Serrano, 2006a), un ejercicio de descomposición o deconstrucción de los elementos que articulan la estructura o sistema por el cual se transmite el conocimiento en el ámbito universitario.

> Las tecnologías inversas hacen lo contrario que las tecnologías convencionales (o directas): si éstas componen elementos seleccionados de los procedimientos pretecnológicos, la inversión conduce a una descomposición (deconstrucción) y a una restitución de esos fragmentos a un flujo maquínico sin dueños privados: lo común (Serrano, 2006b).

Es decir, Aulabierta obtenía una información de una «cosa» que en principio está codificada (estructura docente universitaria), y partir de un proceso de ingeniería inversa, construye un dispositivo tecnológico que da cuenta de la información clau-

ISSN **2387-1733**

surada, ofreciendo información de cómo funciona y por lo tanto, de cómo puede transformarse.

Este modelo quedó sistematizado en la gráfica[20] titulada «Sistemas de diseño de programas docentes en la UGR y Aulabierta» **(Imagen 5 y 6)** con la que trataba de ilustrarse la inversión de responsabilidades que tenía el estudiantado en Aulabierta, respecto a la Universidad, en la construcción de sus itinerarios de aprendizaje académico.

El sistema da cuenta de la construcción del espacio de aprendizaje colectivo que quería ser Aulabierta, posible mediante la participación activa del estudiantado (acompañado de expertos colaboradores) en el diseño de herramientas y estrategias discentes propias. Una estrategia inversa al sistema universitario habitual, el cual vendría demarcado por una aplicación vertical de planes de estudio desarrollados sin la participación directa de los estudiantes. En este sentido, lo que trataría de evitar el sistema de herramientas y espacios experimentados en Aulabierta es caer en un predeterminismo pedagógico reactivo al académico-formal, pero que en esa reacción, construyera un marco tan cerrado e impositivo como el que cuestiona. Es decir, lo que trataba de borrar Aulabierta, es la diferencia relacional entre los distintos sujetos que participan del espacio académico para aplanar con ello jerarquías y funciones, hasta conseguir un espacio donde sean los propios sujetos los que decidan y puedan construir el modo, los métodos y los conocimientos que desean adquirir, a través de procesos de auto y co-gestión.

Más claro aún, la metodología inversa de Aulabierta intentaba evitar generar paquetes o programas educativos *ad hoc*, específicos o cerrados, que respondieran únicamente a una idea o discurso educativo y/o cultural concreto. En cambio, esta metodología enfatizaba la naturaleza relacional del conocimiento, permitiendo que cualquier sujeto pudiera multiplicar su capacidad de acción y participación en el sistema académico, intentando además romper las distancias que demarcan ciertas categorías tradicionales (educador/educando, experto/lego, evaluador/evaluado, etc.), desterritorializándolas o desbordándolas incluso.

Solo apuntar ya que la batería de acciones, programas y herramientas impulsadas desde Aulabierta tuvieron una voluntad modular. Es común en proyectos ciberactivistas hablar de la modularidad y recombinabilidad de los mismos. Esta cuestión puede extenderse al ámbito analógico ya que se trata de unas cualidades que encontramos en la mayoría de las prácticas artísticas colaborativas y en los procesos y proyectos que llevan a cabo:

> Un colectivo puede abrir un proyecto al que se sumen otros activistas, de ese proyecto puede surgir una herramienta que a su vez sea utilizada por otro proyecto que a su vez mejore la herramienta y desencadene la creación de un nuevo colectivo, etc. [...] se crean así tejidos activistas múltiples, flexibles y altamente reconfigurables en permanente transformación (Barandiaran, 2003:11).

Aulabierta llevó a cabo todo un trabajo de elaboración de medios para difundir la ingeniería orgánica de su funcionamiento así como de los saberes que iba produciendo y acumulando. Las políticas de edición articuladas durante los años de acti-

20 Este material es descargable en la dirección: https://es.scribd.com/faaq

vidad trataron de potenciar que los aprendizajes y estrategias ensayadas dentro del contexto universitario pudieran multiplicarse y ser reapropiadas por otros agentes o grupos. En ese sentido los dispositivos de comunicación desarrollados (webs, publicaciones, mapas, posters, etc.) se concibieron como útiles con los que propiciar encuentros entre personas que entendieran su participación en la universidad (y por extensión en toda la esfera pública) desde una participación activa.

Hoy, cuando asistimos a la configuración de un nuevo tiempo político, donde la ciudadanía reclama involucrarse en los asuntos públicos de una manera directa y decisiva, cuando incluso se proponen desde las nuevas fuerzas políticas modos de participación a partir del uso de herramientas conectivas, cuando los modos e instituciones asociados a la democracia representativa están en una profunda crisis de legitimidad, consideramos relevante volver sobre determinadas prácticas que desde el campo de la cultura y el arte han ensayado otras formas de gobernabilidad y devenir instituyente desde la acción colaborativa.

Bibliografía

Anna, S.E (ed.) (2008). *Joseph Beuys*, Düsseldorf. Ostfildern: Hatje Cantz.

Badenes Salazar, P. (2006). *La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

Barandiaran, X. (2003). *Activismo digital y telemático. Poder y contrapoder en el ciberespacio. v.1.1* [en línea]. Recuperado de http://sindominio.net/~xabier/textos/adt/adt.pdf.

Casacuberta, D. (2003). *Creación colectiva. En internet el creador es el público*. Barcelona: Editorial Gedisa.

CFU, Copenhagen Free University (2011). *Stories about The Copenhagen Free University and the surrounding society in the last ten years* [en línea]. Trauma 1 – 11, Guía de la exposición celebrada en el Museum of Contemporary Art entre el 18 de Junio 11 y el 22 de Septiembre de 2011. Recuperado de http://copenhagenfreeuniversity.dk/guideTrauma1-11UK.pdf

Gablik, S. (1995). Estética Conectiva: Arte después del individualismo, en LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press. Consultada versión en castellano. Recuperado de http://www.revistamalabia.com.ar/web_06/web_30/notas/nota_25.htm

Hargrave, K. *Paulo Freire and Educational Models as Art Practice* [en línea]. Recuperado de http://blog.katiehargrave.us/2009/04/paulo-freire-and-educational-models-as.html

Hernández, M. *La escuela como práctica artística: crítica, recreo y revolución* [en línea]. Recuperado de http://minorliterature.wordpress.com/2011/03/23/la-escuela-como-practica-critica-entre-la-revolucion-y-el-recreo/

Himanen, P. (2004). *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*. Barcelona: Ediciones Destino.

Hollet, T. (2009). Art in the Knowledge-based Polis. *Revista digital e-flux*, nº3, Febrero 2009. Recuperado de http://www.e-flux.com/journal/art-in-the-knowledge-based-polis/

JUSTSEEDS (2010). School as Art [en línea]. En *Justseeds*. Recuperado de http://www.justseeds.org/blog/2010/02/school_as_art_1.html

Kester, G.H. (2004). *Conversation pieces. Community + Communication in Modern Art*. California: University of California Press.

Latour, B. (1992). *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Barcelona: Ed. Labor.

Pérez de Lama, J., de Soto, P. y Moreno, S. (2003). FADAIAT, por los espacios de la frontera suroeste de la Europa Fortaleza, en *Revista a-mínima*, nº 9.

ISSN **2387-1733**

Petcou, C. y Petrescu, D. Acting Space: transversal notes, on-the-ground observations, and concrete questions for us all, en VV.AA. (2007) *URBAN/ACT a handbook for alternative practice*. París: AAA/PEPRAV.

Petrescu, D. (2005). Losing control, keeping desire, en BLUNDELL JONES et alt. Architecture & Participation, Londres and Nueva York: Taylor & Francis Group. p. 57.

Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.

Raymond, E. S. (2005). La actitud hacker [en línea]. En *Wikilearning*. Recuperado de http://www.wikilearning.com/tutorial/como_convertirse_en_hacker-la_actitud_del_hacker/7932-3

Rodrigo, J. (2008). Aulabierta: un modelo colectivo de pedagogía rizomática [en línea]. En *Biblioteca Aulabierta*. Recuperado de http://aulabierta.info/node/787

Rossiter, N. Can Organized Networks Make Money for Designers?, Cit. pos. Möntmann, N. (2011). Operar con redes organizadas. En: *Revista CARTA* nº2, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Primavera-Verano 2011.

Serrano, E. (2006a). Arte y tecnología inversa [en línea]. Video-conferencia incluida en la Mediateca Aulabierta. Recuperado de http://www.dailymotion.com/video/x3qgzi_eduardo-serrano-arte-y-tecnologia-i_school

(2006b). Carta a los hackitectos [en línea]. En CityWiki, 2006b. Recuperado de http://citywiki.ugr.es/wiki/Carta_a_los_hackitectos

The Free Speech Movement, Media Resources Center, UC Berkeley, [en línea]. Recuperado de http://www.lib.berkeley.edu/MRC/FSM.html

Tickner, L. (2008). Hornsey 1968. *The Art School Revolution*, Londres: Frances Lincoln.

Universidad Nómada (1998). Prototipos mentales e instituciones monstruo. Algunas notas a modo de introducción [en línea]. En *Transversal* – eipcp. Recuperado de://eipcp.net/transversal/0508/universidadnomada/es

Vidokle, A. Exhibition as school in a divided city. An incomplete chronology of experimental art schools, en Billing, Johanna et alt. (ed.) (2007). T*aking the matter into common hands. On Contemporany Art and Collaborative Practices*. Londres: Black Dog Publishing. p. 93-96.

Vilensky, D. (2010). El "Club Activista", en VV. AA. *Los nuevos productivismos*. Barcelona: MACBA.

VV.AA. (2006). *Fadaiat. Libertad de movimiento+libertad de conocimiento*. Málaga: Imagraf impresores.

VV.AA. (2006). *Ciberactivismo. Sobre usos políticos y sociales de la Red*. Barcelona: VIRUS.

VV.AA. (1969). *The Hornsey College of Art*. Londres: Penguin Books.

ZEMOS98, Colectivo (eds.) (2005). C*reación e inteligencia colectiva*. Sevilla: Asociación Cultural comenzemos empezemos, Instituto Andaluz de la Juventud, Universidad Internacional de Andalucía.

Zepke, S. (2007). Hacia una ecología de la crítica institucional [en línea]. En: *Transversal* – eipcp. Recuperado de http://eipcp.net/transversal/0106/zepke/es

CONSIDERACIONES SOBRE EL ESTILO Y EL MÉTODO DE EDICIONES ORIGINALES

Antonio Zúñiga Castellano
Dpto. de Didáctica de la Educación Visual y Plástica
Facultad de Educación. Universidad de Barcelona
antonio@edicionesoriginales.com

REFLECTIONS ON THE STYLE AND METHOD OF EDICIONES ORIGINALES

ABSTRACT: In this text we will present the context of creation and exegesis of Ediciones Originales. We take a recent exhibition of some of the editions published over the course of two decades by this imprint as the focal point for a reflection on the contradictory editorial shift that can be seen across the different editions from this multifaceted publishing house. We analyze the imprint's professional reference points – models of editing, distribution and production that are leading the company to reconsider its very structure and its future projects.

The extended notion of the literary work as an artistic work or multiple edition; the contribution of editing to the creation of subjectivities, emphasizing forms of consciousness, experience, and the subjective aspect of human relationships; published authors; and a special focus on the reconstitution of what were once marginal stories ... all of these form part of our drive toward the search for new editorial meaning for the future.

KEYWORDS: Artistic editing, editorial project, artistic output, creative references

RESUMEN: En este texto queremos presentar el contexto de creación y exégesis de Ediciones Originales. Una selección de las ediciones realizadas durante dos décadas por este sello editorial se expuso en Granada, en el Palacio de los Condes de Gabia, en el año 2014. Esta exposición es el punto de arranque de una reflexión sobre la contradictoria deriva editorial de las ediciones realizadas por esta empresa contemplada como un sujeto plural. Se analizan sus referentes profesionales, modelos de proceder en edición, distribución y producción, que le llevan a un replanteamiento de su estructura y sus proyectos. La idea ampliada de múltiple hacia el campo literario, la contribución desde la edición a la creación de subjetividades haciendo hincapié en las formas de conciencia, experiencia, y en el aspecto subjetivo de las relaciones humanas, los autores editados y una atención especial hacia la reconstitución de relatos marginales constituyen el motivo de búsqueda de sentido editorial futuro.

PALABRAS CLAVE: Edición artística, proyecto editorial, producción artística, referencias creativas

ISSN **2387-1733**

> Para saber hay que tomar posición. Lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad del tal movimiento. [...]
> (Didi-Hubermann, 2008:11)

R. Chase fue un escritor inglés de novela negra americana. El título de una de sus novelas, *Con las mujeres nunca se sabe* (Chase, 1950), nos sirvió de expresión para nombrar la exposición «Con los múltiples nunca se sabe» de Ediciones Originales en el Palacio de los Condes de Gabia de Granada, en septiembre de 2014.

No es una casualidad o coincidencia que hayamos usado este modismo para nuestra exposición. Encontramos paralelismos entre la resonancia de la novela negra en el campo de la literatura, y las producciones bajo el nombre de múltiples, en el campo del arte. Sobre el género literario al que nos referimos pesa una etiqueta ambigua; por una parte, aparece como un producto secundario, un producto de literatura con claros estereotipos, estandarizada y orientada a lectores de literatura relativamente superficial y por otra, el cine le ha prestado tal popularidad desde su *star system* en grandes adaptaciones fílmicas, que ha adquirido brillo, peso y estatus de alta cultura. El múltiple, por su parte, cuenta en sus inicios con un perfil marginal, inclasificable y móvil. Se desplaza entre muchas disciplinas no exclusivas del mundo del arte; cercano estaba a un cierto mundo clandestino, al mundo del diseño, al de la moda, las revistas, los periódicos, la música... Ambos, novelas negras y múltiples, aparecen desde su creación y en sus respectivos campos, de forma lateral, imperceptiblemente, en segunda fila; llegando a establecerse con el tiempo, sin embargo, como una fisura de atractiva incomodidad que extiende sus métodos e intuiciones al resto de su sector.

Modelo estándar de múltiple

Chase realiza un desplazamiento geográfico sin moverse de su asiento, desde su apartamento de Londres. Le basta con un diccionario de modismos americanos para componer sus novelas de corte negro, tanto su obra maestra *El secuestro de mis Chase*, como las que vinieron después, entre ellas *Con las mujeres nunca se sabe*.
Francisco Baena, para nuestra exposición en el Palacio de los Condes de Gabia, nos sugirió que buscásemos títulos de publicaciones con los que dar nombre a la exposición de Ediciones Originales. El de Chase nos pareció muy indicado por el paralelismo-reflejo-ambivalencia que se establecía entre la indefinición y perplejidad del «nunca se sabe» del título de la novela y la arriesgada polivalencia de las ediciones de múltiples. «Nunca se sabe», también, por lo impredecible en origen de ambos géneros, dentro sus respectivos campos de trabajo, literario y artístico.

La mujer en la obra algo misógina de Chase es difícil de definir éticamente. En *Con las mujeres nunca se sabe*, al principio, el protagonista, enamorado de la mujer que acude en su ayuda, se ofrece a su servicio; al final, este acaba matando al personaje femenino, porque se ha sentido gravemente utilizado por esta mujer perversa pero fascinante en su complejidad.

Esta dificultad en la definición se encuentra en la formación misma del concepto de múltiple y su recepción y producción en España. Queremos plantear aquí una duda formal; una duda de originalidad gestual, de amoldamiento a los estándares ofrecidos desde las metrópolis artísticas y financieras a sus países satélites y de-

pendientes de ellas intelectual y económicamente. No sabemos si, como Chase, recurrimos a un diccionario de producciones para tener modelos internacionales con los que pensar nuestras ediciones o si existe, para usar, una especie de diccionario de lengua nacional en el que encontrar las suficientes frases y expresiones que nos sirvan para generar un producto independiente de la metrópoli y con la suficiente entidad como para distinguirse genuinamente de las producciones internacionales; si es que ello fuera necesario. Sería cuestionable si existe una estética del múltiple; intuimos que la idea de múltiple es ya un género cerrado, de exégesis definida y enmarcada, a pesar de su posición inicial de *outsider*.

El grabado es al capitalismo lo que el múltiple a la economía neoliberal

El mercado fomenta simultáneamente la literatura ligera, la edición de obra gráfica y la producción de complementos en las marcas de ropa lujosa; productos secundarios como ecos o restos de inaccesibles piezas. Entre el múltiple y su pariente lejano, el grabado calcográfico, hay una relación dispar y contemporánea. Ambos son productos inseparables de las necesidades del mercado en el momento de sus respectivas apariciones. Si el grabado calcográfico se dirige a los primeros coleccionistas capitalistas en la intención de ampliar el coleccionismo del arte, el múltiple aparece en un mundo convertido en un campo de consumo turístico que dirige sus productos a un público amplificado. Un público consumidor de cultura, de *souvenirs*. Philip Monk (2003) escribió para analizar la producción de múltiples de General Idea un texto titulado «Money Was the First Multiple». Pensar en una moneda como un objeto artístico, como un múltiple es un ejemplo extraordinario del juego de valores que se puede establecer entre al campo del arte y el mercado. Monk, al hablar de la producción de los múltiples del grupo australiano, se centra en su tienda-boutique de 1980 «Miss General Idea Pavillion», y en las franquicias que de ella llegaron a crear. La tienda estaba presidida por una escultura, un múltiple, que reproducía el símbolo del dólar (en venta). Esta instalación-tienda simbolizaba el apogeo del trabajo artístico aliado con el mercado.

Ahora, ya todo es espectáculo, toda la cultura ha entrado en la necesidad de espectacularización para existir; los medios tienen gran participación en esta superficial transformación. Karl Kraus aseguraba que la prensa transforma la cultura en mercancía. No querríamos nosotros formar parte del espectáculo; convertir nuestras ediciones en mercancía y menos aún en mercancía evanescente, fundible, entrando a formar parte de la industrialización del espíritu y convertir la obra editada en brillo sin contenido ofrecido desde la dispersión cultural (Kracauer, 2008).

La idea de la supuesta democratización del arte por medio de la asignación de precios asequibles a las ediciones para cualquier interesado en ellas es una distorsión demagógica. No se trata de abrir supermercados de arte. El arte es permeable en la medida en que hay una implicación, un público formado en un alto grado de sensibilidad, a lo que ni la publicidad ni la televisión ni el sistema educativo contribuyen. Porque crean unos dispositivos y modelos de subjetividad que se enfrentan, casi siempre, a los modelos más permeables, indefinibles y conflictivos ofrecidos desde el campo artístico. Este público educado en arte se ha de crear.

Nos ensordece la saturación de imágenes del entorno. Estamos en una nueva desalfabetización (Estrujenbank, 2003), en que el individuo está arropado por un *continuum* indiferenciado de información. Sordos y atrapados en un código de signos

ISSN **2387-1733**

que lima las diferencias entre productos y no permite el fuera de campo. Solo existe lo evidente. En este contexto es fácil confundir los atributos propios de los productos –mercancía, arte– sobre todo para los no iniciados. El precio no acerca la comprensión de la obra a quien no está dispuesto, por educación o talante, a sentir curiosidad por campos complejos de conocimiento, acotados y marcados solo para iniciados, coleccionistas, poderosos o nuevos ricos.

Si la obra de arte está bien delimitada –precio y unicidad– el múltiple, la obra de edición, tiene la complejidad añadida del bajo precio que lo aleja de la necesaria fantasmagoría fetichista con la que las subastas millonarias envuelven a los productos artísticos, acercándolos, aproximándolos a las marcas de lujo que necesitan de este plus económico, de esta fetichización económica que dificulte la evidencia de su taylorización.

Los Reconocimientos

En Ediciones Originales planteamos la edición como un ensayo, con tensión y ambivalencia, coherente en las fisuras que presenta para evitar un *continuum* que llegue a limitarnos como editores, difícil de perfilar. Buscamos el acontecimiento que nos procure experiencia, una reflexión y un ajuste en la dirección del Gesto artístico que aúna ética y estética. El gesto de la edición de *Los caprichos de Goya*, denunciados a la inquisición por su claridad programática, tal como se puede comprobar en el anuncio aparecido en el Diario de Madrid del 6 de febrero de 1799 para publicitar la venta de los grabados:

> Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la eloqüencia y la poesía) puede ser también objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo, y exercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice.

El Gesto de Heartfield, cuyos fotomontajes publicados en AIZ, especialmente los que tratan la política interior alemana, a menudo contienen complejas alusiones que exigían un público cultural y políticamente instruido (Evans, 1991). El Gesto de Bertolt Brecht en la dialéctica de su libro autoeditado en 1955, *ABC de la guerra*. Dialéctica entre fotografías, pies de foto y poemas del propio autor dispuestos en las páginas como epigramas que recogen una ficción primera en su sentido primitivo, ético y funerario (Didi-Huberman, 2008:55). Estas imágenes sobre la Primera Guerra Mundial establecen agresivos paralelismos entre la guerra y la democracia.

Queremos, como editores, buscar el gesto frente al cliché y la frase hecha, al estereotipo de las ediciones de libros de artistas a base de fotocopias multiplicadas hasta el aburrimiento. Estos estereotipos se copian con más efectividad aún en los campos de la moda, en su cometido publicitario, por pura superficialidad llena de brillo que en los campos del arte; fenómeno que analiza Kracauer (2008). Una confrontación y entrecruzamiento de papeles antigua. Ya desde las primeras creaciones de fotomontaje, compuesto para atacar a una civilización que se consideraban responsable de la Primera Guerra Mundial, se banaliza el procedimiento y se difunde al utilizarse en el diseño gráfico para publicidad comercial y política (Evans, 1991:4).

Vemos, en relación a los libros de artista, que los catálogos de las empresas dedicadas a la moda como Women´secret, Zara Home o Habitat usan una cierta retórica propia de estos libros, de forma que crean un espejismo tal en la producción artística que desactivan el valor producido en el campo del arte al dirigirse-proyectarse hacia el espectador, el cual retorna desde esa visión publicitaria al campo artístico con la vista reenfocada-desenfocada, desactivada, vaciado de contenido. Este vaciamiento ha sido provocado por la publicidad, desde la estética de sus publicaciones.

Nos reconocemos en el gesto de General idea, en su producción de los 70. También en el proyecto conjunto de edición gráfica, múltiples y libros monográficos que la editorial de Gustavo Gili desarrolló de 1965 a 1973. La colección se llamó Nueva Órbita, y se publicaba simultáneamente en castellano y en inglés. Ahora se nos aparece como un lejano precedente del proyecto editorial de Parkett al intercalar las ediciones múltiples con sus correspondientes textos de apoyo.

Nos sentimos afines al trabajo de Agustin Parejo School

Lo que unificaba al amplísimo arco de actividad creativa que practicó Agustín Parejo School a lo largo del decenio de los 80, que llegó a abarcar piezas metálicas de fundición, obra cerámica, la presentación de una pieza de alta costura, camisas estampadas con poemas e incluso una «línea para el hogar» de ropa de cama, era precisamente el énfasis en una visión expandida del trabajo estético «fugada» con respecto a la territorialización convencional del arte. Pujals (2008).

Al trabajo de Estrujenbank (Cañas, 2008) que alude a la revista de General Idea, y que a su vez parodia la revista LIFE (Ruff, 2008). Nos queremos ver también en las ediciones y múltiples del Equipo Crónica y en empresas como Printed Matter.

La experiencia de la obra gráfica enmarcada en la estela de Ambroise Vollard se ha visto empobrecida por el carácter insistentemente mercantil de los productos editados, convirtiéndolos en mero espectáculo de feria de editores, el doble simplificado del trabajo del artista inserto en la complejidad del sentido social de su producción. «Lo fundamental ahora es escenificar la declinación real de las utopías, más allá de sus diferencias, para certificar que lo diáfano se convirtió en denso, lo habitacional en comercial y lo lúdico en productivo.» (Perán, 2.009:4)

Bibliografía

Brecht, B. (2005). *ABC de la guerra*. Madrid: Ediciones El Caracol.

Casals, J. (2003). *Asociaciones vienesas*. Barcelona: Anagrama.

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

Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado libros.

Estrujenbank. (2003). *Los tigres se perfuman con dinamita*. Barcelona: Ediciones Originales.

Evans, D. (1991). *AIZ John Heartfiedl. Arbeiter Illustriertr zeitung. Volks illustrierte 1930-38*. Catálogo. NY: Kent Gallery.

Haldey Chase, J. (1985). *Con las mujeres nunca se sabe*. Barcelona: Bruguera.

ISSN **2387-1733**

Kracauer, S. (2008). *Los empleados*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Llorens , T. (1972). *Equipo Crónica. Colección nueva órbita*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Monk, P. (2003). «Money was the firs multiple», en Cat. *General Idea editions, 1967-1995*. University of Toronto. Mississauga: Blackwood Gallery.

Perán, M. (2009). *After Architecture. Tipologías del después*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica.

Pujals, E. (2008). «El arte de la fuga: modos de la producción artística colectiva en España 1980-2000» en *Desacuerdos 1*. Barcelona: MACBA.

Ruf, B. (2008). *File Megacine. Box set*. General Idea. Zurich: JRP. Ringier.

CONSTRUIR UN LIBRO

Reflexiones sobre la edición, desde la arquitectura

Juan Calatrava Escobar
Dpto. de Construcciones Arquitectónicas. Universidad de Granada
jcalatra@ugr.es

BUILDING A BOOK: THOUGHTS ON EDITING, FROM THE PERSPECTIVE OF ARCHITECTURE

ABSTRACT: In this article the author addresses a series of contemporary issues associated with editing in the context of science and culture, particularly in the architectural sphere. Juan Calatrava draws on his personal experiences and his work as translator, author of books and articles, journal editor (Olvidos de Granada, Sileno), book editor (Abada Editores) and adviser to numerous publishing houses. Above all he questions the current system employed by Spanish universities for evaluating scientific publications.

KEYWORDS: Editing, architecture journals, translation, books, exhibitions

RESUMEN: Se abordan algunos problemas actuales de la edición científica y cultural, especialmente referida al ámbito de la arquitectura, a partir de determinadas experiencias personales del autor y su trabajo como traductor, autor de libros y artículos, editor de revistas (*Olvidos de Granada, Sileno*) y de libros (Abada Editores) y asesor de numerosas editoriales. En particular, se cuestiona el actual sistema universitario español de evaluación de publicaciones científicas.

PALABRAS CLAVE: Edición, revistas de arquitectura, traducción, libros, exposiciones

ISSN **2387-1733**

OLVIDOS DE GRANADA

Mensual de la cultura en Granada

EDITADO POR LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

9 150 ... Verano 95

~~EXTRA DE VERANO~~

Las fotos del MARATÓN
Los e... de la OPERA
CONVERSACIONES CON
JULIO JUSTE y ...
VIDA LIBROS para
este y todos los
VERANOS
La Romanilla
Historia del
verano La
gran máqui-
na del
Rock

Luis ...rio de VILLENA
Entrevista y un cuento inédito
Los sonetos de LORCA
ENCUENTROS DE LOS 50
(para diciembre)
Festival de Teatro: el
poder de las Lombras de
JEAN FABRE
y las penúltimas palabras
sobre la
POSTMODER
NIDAD

Cuando los organizadores del proyecto *Sobre. Prácticas artísticas y políticas de la edición* tuvieron la amabilidad de solicitarme algunas reflexiones sobre estas cuestiones lo primero que vino a mi mente, como docente de Arquitectura que soy, fue el recuerdo de las muchas veces que figuras ilustres del pensamiento han visto una relación íntima entre el proyectar-construir y el escribir-editar y han considerado pertinente la comparación entre el libro y el edificio o, en general, entre la literatura y la arquitectura.

John Ruskin, por ejemplo, no solo escribió esos textos esenciales que son *The seven lamps of Architecture* y *The stones of Venice*, sino también un libro al que tituló *The Bible of Amiens* (1880-85) y en el que la célebre catedral gótica francesa era «leída» como si de un texto sagrado se tratase. Este libro llamó pocos años más tarde la atención de Marcel Proust, que lo tradujo al francés en 1900 y escribió para esa edición un prólogo casi tan largo como el propio texto de Ruskin.

Pero veamos lo que dice explícitamente el propio Marcel Proust casi veinte años más tarde, comparando su monumental *À la recherche du temps perdu* con una catedral: «Y cuando me habla usted de catedrales, no puedo dejar de conmoverme por la intuición que le permite adivinar lo que jamás he dicho a nadie y escribo aquí por primera vez: que yo había querido dar a cada parte de mi libro el título de Pórtico, Vidrieras del ábside, etc., para responder de antemano a la estúpida crítica que se me hace de falta de construcción en unos libros de los que le mostraré que su único mérito reside en la solidez de las menores de sus partes» (carta a Jean de Gaigneron, 1 de agosto de 1919).

Y sigamos añadiendo eslabones a esta cadena. Precisamente uno de los pensadores que mejor supo comprender el alcance de la revolución proustiana fue Walter Benjamin, tan reivindicado hoy como completamente ignorado hasta hace bien poco. Pues bien, he aquí, por ejemplo, cómo desglosa Benjamin las etapas del proceso de la escritura en el capítulo «Atención a los escalones» de su memorable libro *Einbahnstrasse* (*Calle de dirección única*) (1928): «Para elaborar una buena prosa es preciso subir tres escalones: el musical, en el que hay que componerla, el arquitectónico, en el que hay que construirla, y, por fin, el textil, en el que hay que tejerla».

Y, si pasamos al otro lado, al de la Arquitectura, imposible no recordar la minuciosidad con la que Le Corbusier construyó los numerosos libros que publicó. Desde *Vers une Architecture* (1923) o *Aircraft* (1935) hasta *Le Poème de l'Angle Droit* (1955) o su último libro, verdadero testamento aparecido ya póstumamente, *Mise à point*, todos constituyen hitos de un proceso de renovación del libro de arquitectura, entendido como un verdadero proyecto en el que escritura e imagen se sustentaban mutuamente y en el que la composición de la página y el tratamiento de la superficie escrita se salían claramente de los moldes habituales y acompañaban con su modernidad a la propia modernidad de las ideas que vehiculaban.

Si traigo a colación estos cuatro ilustres precedentes -y otros muchos que se podrían añadir- es sobre todo porque me permiten pensar que hablar de la edición por parte de un profesor de arquitectura quizás no sea, después de todo, ese ejercicio de dilettantismo que a priori podría parecer. A ello se añade el hecho particular de que, en mi trayectoria profesional, he tenido y sigo teniendo numerosos contactos y actividades en el ámbito de la edición. Me he permitido, por ello, plantear estas páginas como un resumen de experiencias personales, en la esperanza de que puedan resultar de alguna utilidad.

1. Portada del número 15 de la revista *Olvidos de Granada*. Fuente: www.olvidos.es

ISSN **2387-1733**

Quisiera empezar dedicando una breve reflexión a lo que constituyó mi primer acercamiento a una editorial: la labor de traducción. Siempre he pensado que el trabajo de traducción está bien lejos de ser puramente instrumental y, desde luego, el modo en el que uno se sumerge en un libro como traductor es muy diferente y mucho más rico que la simple lectura. Desde mi época de estudiante universitario comencé a realizar traducciones por encargo de diversas editoriales privadas y desde entonces nunca he querido abandonar esta tarea, ni aún en momentos de gran agobio de trabajo. Hoy día es una labor que me sigue resultando enormemente grata y continúo traduciendo al menos un libro cada año, eso sí eligiéndolo ahora cuidadosamente en función de mis intereses de investigación. Más de treinta libros y muchos textos menores traducidos, con un total que debe estar ya cerca de las 10.000 páginas, me legitiman, creo, para compartir algunas experiencias en este sentido.

He aprendido, por ejemplo, que es esencial que un traductor domine no solo la lengua de la que traduce sino también la suya propia. Esto es algo que parece tan evidente que no habría ni que reivindicarlo, pero el hecho lamentable es que las librerías están llenas de traducciones al castellano que chirrían al leerlas porque lo que se echa de menos en ellas es precisamente el castellano.

Me he dado cuenta también de que uno no se puede atrever (salvo en el caso de profesionales absolutos) a traducir obras sobre un tema del que no tenga al menos unas mínimas nociones. En nuestro ámbito, el uso correcto de la compleja terminología arquitectónica está al alcance solo de quien conozca mínimamente el mundo de la arquitectura, y hay múltiples ejemplos (algunos ya tristemente famosos) de estrepitosas meteduras de pata en libros de arquitectura traducidos al castellano.

Pero, por encima de todo, lo que procede es reivindicar la importancia de esta labor de mediación que asume el traductor, que es quien en realidad recrea, reescribe y me atrevería a decir «reconstruye» un libro al verterlo en los moldes de una estructura lingüística a veces completamente diferente. Uno de los autores a los que he traducido recientemente, un conocido historiador del arte francés que es, al mismo tiempo, un buen amigo, tuvo hace poco la amabilidad de transmitirme su sensación de que, en la edición española, su libro ya no era solo «su» libro sino que se veía obligado a compartir conmigo la autoría. Más allá de la amistad personal que hay en este comentario, tras él creo que late el fondo de la cuestión: la relevancia de una figura y una tarea que siguen, casi cien años después de los atinados comentarios escritos -una vez más, cómo no- por Walter Benjamin sobre la traducción, a la espera de un reconocimiento institucional, económico, cultural y de público.

También me he visto relacionado a lo largo de los años con muchas revistas y publicaciones periódicas, con grados de implicación muy diversos que van desde -además de, por supuesto, ser autor de artículos- asumir tareas de revisión de originales o de asesoramiento, formar parte de sus comités científicos, cometidos estos sobre los que se podría hablar también largamente. Pero quiero traer aquí, sobre todo, el recuerdo de dos empresas que me resultaron particularmente cercanas.

En primer lugar, la revista *Olvidos de Granada*, que apareció en 1983 patrocinada por la Diputación Provincial de Granada, en aquellos años en que acabábamos de asistir con incredulidad al triunfo electoral del PSOE de Felipe González y muchas instituciones públicas creían aún en la importancia de la cultura a la hora de formar ciudadanos. *Olvidos* fue, sobre todo, la creación de Mariano Maresca, profesor de Derecho y figura clave de la cultura granadina contemporánea, que supo

aglutinar a un buen número de (por entonces) jóvenes intelectuales en torno a una criatura híbrida entre periódico y revista, con un diseño y composición de páginas que por entonces resultaban claramente novedosos y que luego fueron recuperados por otras revistas posteriores. En *Olvidos* se fundían, complementándose, el pensamiento crítico sobre la actualidad urbana (el nº 1 contenía, por ejemplo, un lúcido análisis del célebre «caso Alijares») y la reflexión de fondo sobre temas literarios, históricos, filosóficos o políticos, siempre con un fuerte sentido de comunidad intelectual y de cuestionamiento de las fronteras entre disciplinas. Tras algunas tentativas de números sueltos desde 1982, el primer número apareció en noviembre de 1984 y el último, el 17, lo hizo en mayo de 1987. *Olvidos de Granada* tiene hoy, sin embargo, una segunda andadura digital, y en su página web (http://olvidos.es/pages/listado_olvidos_de_granada) es posible, entre otras cosas, descargar libremente los números de aquella revista de los años ochenta a la que, tantos años después, me siento orgulloso de haber podido aportar algo. **(Imagen 1)**

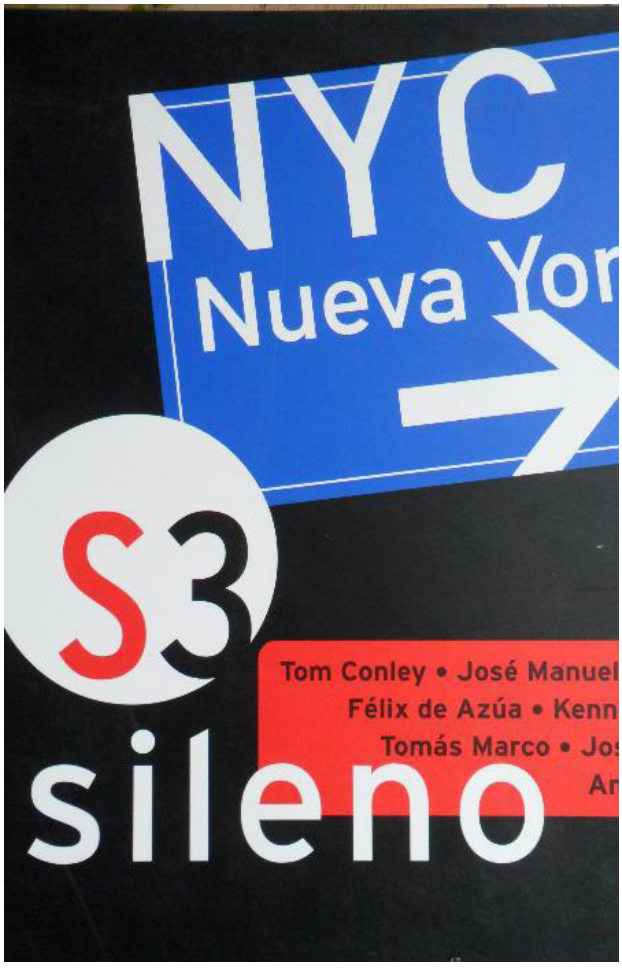
El segundo proyecto a que hacía referencia es la revista *Sileno. Variaciones de arte y pensamiento. Sileno* fue un ilusionante proyecto colectivo cuya iniciativa surgió en Madrid en 1995, bajo la dirección tripartita del poeta y editor Juan Barja, el filósofo Félix Duque y el diseñador Joaquín Gallego, que reunieron a un variopinto grupo de personas entre los que nos encontrábamos escritores, filósofos, profesores de arte, arquitectura o literatura, sociólogos y politólogos, etc.

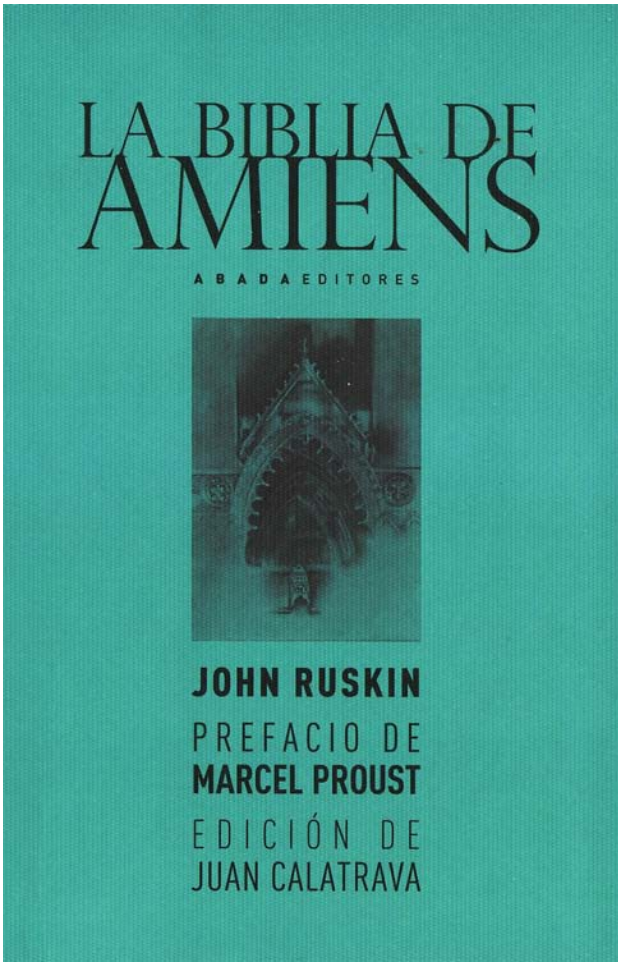
La aparición de la revista estuvo precedida de un intenso debate en torno a los objetivos y características de la misma, debate del que surgieron las dos ideas fundamentales que articularon *Sileno*. La primera era la reivindicación de la complejidad del pensamiento y de la forma escrita como medio privilegiado para vehicularlo, en un momento en el que numerosas publicaciones culturales generalistas parecían evolucionar hacia lo «light» y en el que, ante la creciente pujanza de lo audiovisual, el texto denso y llamémosle "difícil" parecía condenado al ostracismo de los reductos especialistas universitarios. En especial en las revistas de arquitectura se notaba ya la creciente preeminencia de las imágenes fotográficas sobre el texto reflexivo. De ahí surgió la decisión más polémica de la revista: su aniconismo militante. No hay en ninguno de los números de la revista una sola imagen, y ello fue motivo a veces de duras discusiones, aunque terminara por prevalecer la apuesta fuerte por el texto y por una lectura que evidenciara y nunca hurtara la complejidad de los fenómenos culturales.

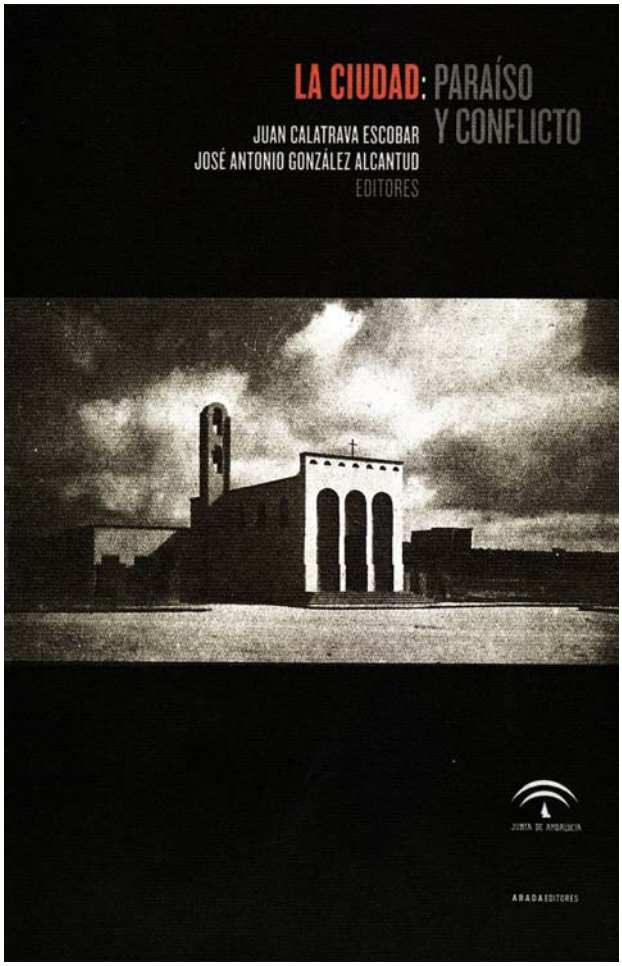
La segunda idea básica era que la revista fuese un territorio de cruce entre disciplinas. Se trataba de reivindicar la importancia de los terrenos fronterizos, de la ósmosis entre saberes, y de cuestionar la rigidez de los encasillamientos que el sistema universitario y cultural propiciaba y sigue propiciando hoy de un modo cada vez más asfixiante. Ello llevó a la siguiente decisión clave para la revista: estructurarla siempre a base de números monográficos centrados en temas que por su propia esencia fuesen transdisciplinares y facilitaran -o más bien exigieran- este encuentro entre miradas diversas. Se dedicaron, así, números monográficos a personajes (*Baudelaire, Hölderlin, Pasolini, Nietzsche, Heidegger, César Vallejo, Kant* y *Orson Welles*), ciudades (*Nueva York, Buenos Aires, No-Ciudad*) y grandes temas culturales (*Muñecos, La casa, La escritura, Expresionismos, Terror, Mitos, La lectura, Dios e Islas*). **(Imagen 2)**

Del encuentro entre aniconismo y cruce de saberes surgió, por último, otro aspecto novedoso de la revista: lo que bautizamos con el baudeleriano nombre de *corres-*

ISSN **2387-1733**


NYC
Nueva Yor
S3
Tom Conley • José Manuel
Félix de Azúa • Kenn
Tomás Marco • Jos
sileno


LA BIBLIA DE AMIENS
ABADA EDITORES
JOHN RUSKIN
PREFACIO DE
MARCEL PROUST
EDICIÓN DE
JUAN CALATRAVA


LA CIUDAD: PARAÍSO Y CONFLICTO
JUAN CALATRAVA ESCOBAR
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
EDITORES
ABADAEDITORES

S
A
LUT
M
O N
D E
DONT
JE SUIS
LA LAN
GUE É
LOQUEN
TE QUESA
BOUCHE
O PARIS
TIRE ET TIRERA
TOU JOURS
AUX A L
LEM ANDS
ARQUITECTURA ESCRITA
JUAN CALATRAVA Y WINFRIED NERDINGER [EDS.]

pondencias. Estas correspondencias eran inserciones de fragmentos de textos de diversas épocas y autores que guardaban alguna relación con el tema tratado en cada artículo. Componían, así, un sistema de remisiones que no dejaba de recordar no solo a Baudelaire sino al empleado por Diderot en la *Encyclopédie*. En la composición de la página, estos fragmentos, con su especial relación con el texto principal, ocupaban en cierta medida el lugar de las ausentes imágenes.

De *Sileno* se publicaron 21 números a lo largo de los diez años que duró la aventura. En octubre de 1996 apareció el primero, dedicado a Baudelaire, y en septiembre de 2006 el último, sobre Orson Welles. Pero, entre tanto, del humus de *Sileno* había surgido, en 2003, el proyecto en el que en mayor medida me encuentro involucrado actualmente: la creación de una editorial, Abada Editores.

La filosofía fundacional de la editorial Abada coincidía en gran medida con la revista de la que procedíamos parte de sus fundadores. Se trataba de propiciar un espacio de edición de libros (tanto clásicos como actuales) que, aún perteneciendo a saberes académicos bien concretos, con predominio de las Humanidades, la Literatura y la Arquitectura, posibilitaran sobre todo ese ejercicio del pensamiento de la complejidad y de la contaminación. De ahí, por ejemplo, que las colecciones no correspondan tanto a una estructura de disciplinas cuanto a diferentes modos de concebir el texto y su relación con el pensamiento y con el público. Así, *Clásicos, Monografías, Referencias, Voces* o *Lecturas* son algunas de las colecciones que articulan los más de 300 volúmenes que componen ya su catálogo (vid. http://www.abadaeditores.com).

Mis experiencias personales como editor de Abada, autor y director de colección han sido en estos años tan ricas que resulta imposible resumirlas aquí. Me ha interesado particularmente, por ejemplo, el realizar ediciones modernas, dotadas de estudio introductorio, de textos antiguos pero muy pertinentes para el debate contemporáneo, como eran el texto autógrafo de Luis XIV sobre la manera de mostrar los jardines de Versalles, el *Alhambra Court* de Owen Jones o *La Biblia de Amiens* de John Ruskin con el prólogo de Proust a que antes aludí. **(Imagen 3)**

Pero me detendré algo en resaltar lo mucho que he aprendido desde mi cada vez más frecuente papel de editor y compilador de libros escritos por un colectivo de autores. Coordinar uno de estos libros, tanto si se trata de obras procedentes de eventos previos (congresos, reuniones científicas, etc.) como si los autores han sido convocados expresamente para ese libro, es un reto especialmente interesante ya que uno se sitúa en un espacio intermedio entre el autor y el editor y se ve obligado a concertar y ordenar aportaciones muy diversas en torno a un único eje temático. Algunos de mis proyectos editoriales más gratificantes han tenido que ver con libros de este tipo, como los que coordiné en torno a *La ciudad: paraíso y conflicto* (con José Antonio González Alcantud) o *Jardín y paisaje: nuevas miradas*. Y en algunos casos me han permitido canalizar las aportaciones del grupo de investigación *Arquitectura y cultura contemporánea*, que tengo el honor de coordinar (los volúmenes *Arquitectura y cultura contemporánea* y *La arquitectura y el tiempo*) o las procedentes de Proyectos de I+D+I que he dirigido (*Romanticismo y arquitectura* u *Orientalismo: arte y arquitectura entre Granada y Venecia*, con Guido Zucconi). En todos ellos, el problema fundamental ha sido el conseguir ordenar las diferentes aportaciones de tal modo que compongan un relato y adquieran la fisonomía de una reflexión colectiva y no una simple suma de partes. **(Imagen 4)**

2. Portada de la revista *Sileno*, número 3. Fuente: Abada Editores
3. Portada del libro *La Biblia de Amiens*, edición de Juan Calatrava. Fuente: Abada Editores
4. Portada del libro *La Ciudad: Paraíso y Conflicto*. Fuente: Abada Editores
5. Portada del libro *Arquitectura Escrita*. Fuente: Abada Editores

ISSN **2387-1733**

Por otro lado, si descendemos a los aspectos más particulares de la edición de un libro, me gustaría destacar dos en los que la experiencia de editor de Abada me ha reafirmado cada vez más y que me parece que pueden condensar bien mi convencimiento de que la construcción de una publicación tiene mucho más de apuesta intelectual que de mero «oficio» en el manejo de técnicas editoriales. El primero de ellos tiene que ver con la relación texto/imagen. A menudo es un problema que no existe sencillamente porque los textos no llevan acompañamiento icónico. Sin embargo, en publicaciones de Historia del Arte o de Historia de la Arquitectura es una cuestión que pasa a primer plano, como ya se señaló a propósito de Le Corbusier. Fotos, dibujos o diagramas deben aparecer en estricto acompañamiento de los textos con los que dialogan y no hay nada más triste y anticientífico -aunque a veces, desgraciadamente, no haya otro remedio por puros motivos económicos- que la práctica, por fortuna cada vez menos habitual, del «cuadernillo» aparte con las imágenes, algo que obliga a un incesante viaje hacia atrás y adelante en el orden de lectura y que corta la relación directa entre lo que se lee y lo que se ve.

La segunda cuestión a la que hacía referencia tiene que ver con la ubicación de las notas a pié de página. Es un tema que puede parecer menor pero que considero, sin embargo, bien representativo de los objetivos que persigue una publicación y del tipo de público al que se dirige. El dilema es claro: las notas ¿deben ir todas juntas agrupadas al final del libro, o bien al pie de la página correspondiente? La solución por la que se opte deberá elegir entre dos ideas de la lectura y dos tipos de público. Si se agrupan al final, se facilita una lectura ágil pero al mismo tiempo quedan relegadas a la categoría de lo prescindible y al dominio del especialista. Si se colocan a pie de página la lectura es quizás menos fluida, pero la relación entre el texto principal y su complemento en nota es muchísimo más inmediata. Por mi parte, no cabe duda de que prefiero esta segunda opción, que es la que impongo -cuando puedo- en mis libros.

Abada editores es, sobre todo, un proyecto intelectual, pero no deja de ser una empresa privada que, para su supervivencia, necesariamente ha tenido que aprender a moverse en las aguas del cada vez más duro mercado del libro. Pero también puedo hacer alguna referencia a la edición pública e institucional, después de numerosos trabajos editoriales para instituciones muy diversas y, sobre todo, desde mi condición actual de miembro del consejo de la Editorial Universidad de Granada, que me permite poner sobre el tapete, desde un conocimiento de primera mano, el actual y muy vivo debate sobre qué ha de ser una editorial universitaria. Si en países como Francia, Reino Unido o USA dichas editoriales se encuentran a la cabeza de la producción científica y son absolutamente respetadas, sorprende que en nuestro país pese sobre las editoriales universitarias un continuo velo de sospecha, pese a los esfuerzos realizados por dotarse de consejos asesores, sistemas de evaluación por pares y filtros que garanticen la calidad de sus publicaciones. Uno de los aspectos más delirantes de nuestro sistema universitario es que sistemáticamente niegue reconocimiento evaluador a cualquier publicación realizada en una editorial universitaria y, sin embargo, otorgue automáticamente toda su confianza a cualquier cosa que venga de una editorial privada: un sinsentido que demuestra -entre otros muchos- lo urgente que resulta repensar en su conjunto el sistema de las publicaciones científicas en nuestro país.

Pero, si comencé con algunas evocaciones de la estrecha relación entre escritura y arquitectura, quisiera terminar retomando esta cuestión al mencionar una experiencia que reunió libros y edificios en un proyecto que fue a la vez docente,

investigador, editorial y de difusión cultural. Me refiero al trabajo realizado en la Escuela de Arquitectura de Granada con los estudiantes de la asignatura de Composición Arquitectónica y en colaboración con los profesores Emilio Cachorro y Eduardo Ortiz. Durante dos cursos el ejercicio práctico de la asignatura consistió en la realización de maquetas de arquitecturas «literarias», es decir, de espacios arquitectónicos descritos en numerosas obras maestras de la literatura universal. Los alumnos estudiaban el libro elegido y terminaban por «construir» esas arquitecturas que nunca tuvieron otra existencia más que la del texto escrito y la que le otorgaba la imaginación del lector.

Los resultados de esta experiencia se unieron a los que previamente se habían obtenido en un trabajo paralelo dirigido en la Escuela de Arquitectura de Múnich por Winfried Nerdinger y fueron objeto de una exposición que se presentó, además de su primera versión en el Architekturmuseum de Múnich, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el Parque de las Ciencias de Granada y la Fundación Luis Seoane de La Coruña. Todo ello acompañado de un grueso libro-catálogo, coordinado por Winfried Nerdinger y yo mismo, que, bajo el título de *Arquitectura escrita*, reunió, además del catálogo propiamente dicho, relevantes contribuciones de diversos investigadores alemanes y españoles. Una experiencia, en suma, absolutamente satisfactoria y que vino a demostrar, una vez más, lo fructífero que es el trabajo intelectual que conecta entre sí disciplinas y saberes aparentemente ajenos. **(Imagen 5)**

Es obvio que estas notas apresuradas no agotan la problemática de la edición. Se echará en falta seguramente alguna referencia a ese complejo de técnicas y saberes -en gran medida ocultos- que solemos denominar con la expresión de «nuevas tecnologías», acentuando de manera optimista el adjetivo de «nuevas» y privilegiando abusivamente -en mi opinión- el medio de transmisión sobre el contenido a transmitir. Por mi parte, no me siento muy autorizado para hablar sobre esas grandes cuestiones del «futuro del libro», de la relación entre el papel y lo digital, de las bondades y perversiones de Internet y sus «wikis», etc. Sigo pensando que el libro, sea cual sea su soporte, seguirá siendo el vehículo privilegiado de elaboración y transmisión del conocimiento, y cierro estas reflexiones haciendo votos porque vuelva a recuperar su papel central en el sistema universitario y cultural y porque el actual privilegio abusivo que hoy se otorga a las revistas «indexadas» y los «JCR» -que, cómo no, han de jugar un papel importante pero nunca exclusivo ni excluyente- deje paso de nuevo a la sensatez y conjure un peligro real que ya estamos detectando por todas partes: la proliferación de publicaciones *ad hoc* en las que no importa tanto el conocimiento como la «indexación».

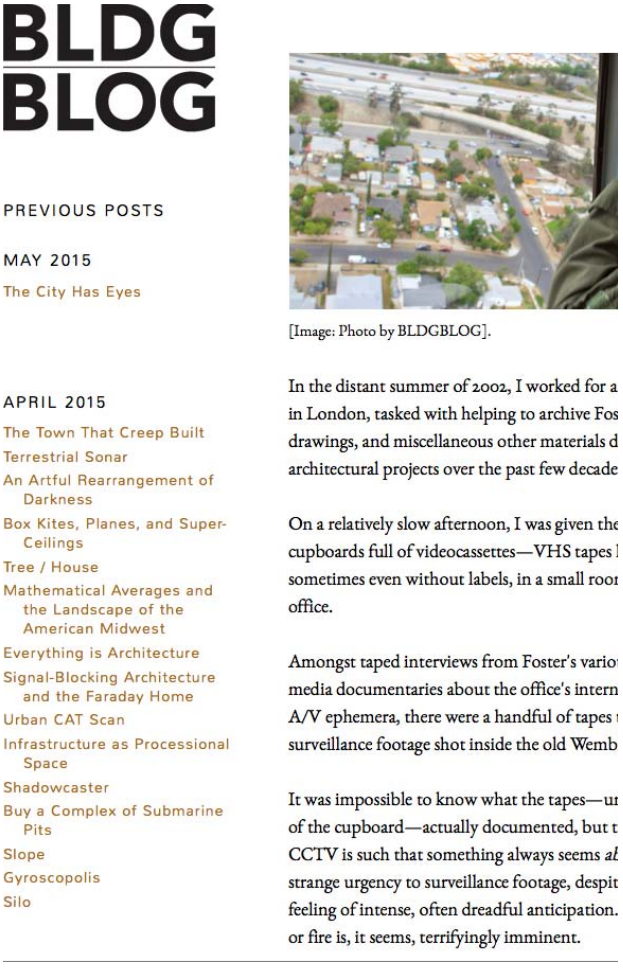
ISSN **2387-1733**

uncube
Magazine No. 33
Frei Otto

Magazine No. 32
Expotecture
ESSAY
THE FUTURE IS HERE
Philosopher Mark Kingwell remembers the
Montreal Expo
INTERVIEW
PUTTING AN END TO THE VANITY FA
Exclusive interview with Jacques Herzog-abo

home about subm
[polis] a collaborative blog about cities around the world
2.14.13 | development, geography, inequality
Happy Fifty Years, Gentrification!
According to recent literature, the word "gentrification" appeared fifty years ago in 1964. It describes a historical shift after World War II — the unmaking and remaking of cities along new class lines, although it has previous historical precedents, of course. Scholars attribute its coinage to British sociologist Ruth Glass. Its everyday use could predate her writing and Glass ...

Volume
Home
About
News
Archis Publishers
Volume
Out now
YEARS OF VOLUME!
Barnaby Bennett
René Boer
Eric van der Burg
Adri Duivesteijn
Stefan Ghenciulescu
Constantin Goagea
Cosmina Goagea
Maarten Allard Hajer
Léon Heddes
Javeria Masood
Timothy Moore
Nelson Mota
Alex Retegan
Jan Rydén
Matthew Stadler
Jacqueline Tellinga
Friso de Zeeuw


BLDG BLOG
PREVIOUS POSTS
MAY 2015
The City Has Eyes
APRIL 2015
The Town That Creep Built
Terrestrial Sonar
An Artful Rearrangement of Darkness
Box Kites, Planes, and Super-Ceilings
Tree / House
Mathematical Averages and the Landscape of the American Midwest
Everything is Architecture
Signal-Blocking Architecture and the Faraday Home
Urban CAT Scan
Infrastructure as Processional Space
Shadowcaster
Buy a Complex of Submarine Pits
Slope
Gyroscopolis
Silo
[Image: Photo by BLDGBLOG].
In the distant summer of 2002, I worked for a
in London, tasked with helping to archive Fos
drawings, and miscellaneous other materials d
architectural projects over the past few decade
On a relatively slow afternoon, I was given the
cupboards full of videocassettes—VHS tapes
sometimes even without labels, in a small roo
office.
Amongst taped interviews from Foster's vario
media documentaries about the office's intern
A/V ephemera, there were a handful of tapes
surveillance footage shot inside the old Wemb
It was impossible to know what the tapes—u
of the cupboard—actually documented, but t
CCTV is such that something always seems al
strange urgency to surveillance footage, despit
feeling of intense, often dreadful anticipation.
or fire is, it seems, terrifyingly imminent.

EL EDITOR DE REVISTAS DE ARQUITECTURA EN LA ERA DE GOOGLE

David Arredondo Garrido
Dpto. de Construcciones Arquitectónicas. Universidad de Granada
davidarredondo@ugr.es

EDITING ARCHITECTURE MAGAZINES IN THE GOOGLE ERA

ABSTRACT: Architecture journals play an essential role in both teaching architecture and also in the dissemination and critique of the activities undertaken by practitioners from the discipline. This marked influence evolved significantly – virtually alongside the profession itself – throughout the 20th Century. Contemporary social, cultural and, above all, technological changes are far from inconsequential in this relationship. The present article therefore focuses on the work of architecture journal editors in the early 21st Century, an era dominated by information technologies. With Google as a paradigm of the influence of these technologies on our lives, we are led to question exactly what has changed and what still remains of the more classical notion of editing. This is a natural evolution that seeks to widen the physical dimension of publications and exploit the possibilities offered by environments that have revolutionized how we interact with journals.

KEYWORDS: Editing, architecture journals, ICT, social networks, participation

RESUMEN: Las revistas de arquitectura tienen un papel clave tanto en la enseñanza como en la difusión y crítica de la actividad de los profesionales de esta disciplina. Esta notable influencia evolucionó, casi en paralelo a la propia labor de los arquitectos, de manera muy interesante durante todo el siglo XX. Los cambios sociales, culturales y, sobre todo, tecnológicos de nuestra contemporaneidad no quedan al margen en esta relación. Por ello, este artículo se centra en cómo es el trabajo de los editores de revistas de arquitectura en estas primeras décadas del siglo XXI. Una era dominada por las tecnologías de la información, con Google como paradigma de la influencia de éstas en nuestras vidas, que nos hace cuestionar qué ha cambiado y qué permanece en el concepto más clásico de la labor de edición. Una evolución natural que pretende expandir la dimensión física de las publicaciones y explotar las posibilidades de unos entornos que han revolucionando la manera en la que nos relacionamos con las revistas.

PALABRAS CLAVE: Edición, revistas arquitectura, TICs, redes sociales, participación

→

1. Captura de la página principal de la web de la revista *Uncube*. Fuente: www.uncubemagazine.com
2. Captura de la página principal del blog *Polis*. Fuente: www.thepolisblog.org
3. Captura de la página principal de la web de la revista *Volume*. Fuente: www.archis.org
4. Captura de la página principal del blog *BLDGBLOG*. Fuente: http://bldgblog.blogspot.com

ISSN **2387-1733**

Introducción

Desde comienzos del siglo XX el peso de las revistas de arquitectura ha sido enorme en la formación de los estudiantes y profesionales, convirtiéndose en la mejor fuente de contacto con la realidad arquitectónica que se produce internacionalmente. En el caso de España, estos proyectos llegaban poco a poco; inicialmente solo a través de la Revista Nacional de Arquitectura que, desde sus inicios en 1918, fue evolucionando en sus temáticas hasta su versión actual. En la década de los treinta se unió la mítica revista *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*, promovida por el G.A.T.E.P.A.C.[1] y que en su escasos 7 años de vida y 25 números se convirtió en una de las mayores aportaciones españolas al Movimiento Moderno (VVAA, 2005). AC publicó los más avanzados proyectos locales e introdujo las ideas sobre arquitectura y urbanismo que llegaban desde Europa y Norteamérica. Asimismo, desde sus páginas se plantearon interesantísimos debates sobre la mejoras en la enseñanza (GATEPAC, 1933) o sobre la modernidad de la arquitectura vernácula (GATEPAC, 1935), varias décadas antes de que esto se convirtiera en dogma. **(Imagen 5)**

Años más tarde, durante la posguerra y sobre todo en las décadas del desarrollismo, cabeceras como *Nueva Forma, Arquitectura Bis, Hogar y Arquitectura* o *Cortijos y Rascacielos* fueron los mejores exponentes de la comunicación de una nueva arquitectura, convirtiéndose en foros de ilusión por el cambio y modernización de la España de mediados de siglo. Revistas que nos acercaban a las grandes publicaciones del momento[2], como *Architectural Review* (Inglaterra), *L'Architecture d'Aujourd'hui* (Francia), *Bauwelt* (Alemania), *Casabella* (Italia) o *Domus* (Italia)[3].

Su testigo fue recogido en el último tercio del siglo pasado por reconocidas publicaciones como *El Croquis, Quaderns* o *Arquitectura Viva*. Fueron capaces de marcar unos niveles de gran calidad en cuanto los materiales utilizados para la comunicación de la arquitectura: fotografías de la obra terminada, de las maquetas, planos del proyecto, collages fotográficos que posteriormente evolucionaron a infografías, etc. La selección de proyectos y autores realizada por éstas, y otras publicaciones más recientes como *Pasajes*, *Tectónica* o *2G*, marcó el bagaje mental de la mayoría de los arquitectos egresados en el entorno del cambio de siglo. Este tipo de publicaciones siguen manteniendo el pulso de la actualidad. Comprometidas con el presente, muestran un panorama arquitectónico de calidad que ha estado a la vanguardia de Europa en las últimas décadas.

Sin embargo, estas novedades informativas relativas al mundo de la arquitectura se producen ahora en un contexto donde reina la velocidad de la información, donde se consume compulsivamente una actualidad que caduca casi instantáneamente. Lo cual se alimenta por publicaciones digitales que son capaces de actualizarse a diario, incluso varias veces, con proyectos nuevos excelentemente representados. Podemos destacar *Dezeen*[4], *A daily dose of Architecure, Dwell, World Architecture*

---

1 Acrónimo del Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea.

2 No podemos olvidar otras publicaciones anteriores, de corta vida pero de enorme influencia, como *L'Esprit Nouveau* (1920-1925) y *Das Neue Frankfurt* (1926-1931).

3 Estas revistas se convirtieron en foros de discusión de alto nivel intelectual. Destaca como ejemplo el debate cruzado entre las revistas del Norte y Sur de Europa protagonizado por Reiner Banham y Ernesto Nathan Rogers a finales de la década de los 50. Ver: Banham (1959, Abril), Nathan Rogers (1959, Junio) y Banham (1959, Diciembre).

4 Al final del artículo, a modo de bibliografía de webs, se incluye un listado con las direcciones de todas las páginas y blogs citados a lo largo del texto.

News o *Archdaily* desde Norteamérica. Esta última, junto con la web chilena *Plataforma Arquitectura*, se han convertido en auténticas enciclopedias de proyectos actuales, consultadas a diario por arquitectos y estudiantes. Capaces de almacenar ingentes cantidades de información sobre proyectos de arquitectura, interiorismo, diseño urbano o concursos que son ofrecidos de forma gratuita a golpe de un simple clic. También desde Sudamérica se publican blogs como *Arquine* y desde España *Metalocus, Veredes, Edgar González, HICarquitectura* o *Cosas de Arquitectos* que, junto con otros, forman un conjunto de surtidores inagotables e incesantes de información arquitectónica.

El interés por el consumo de imágenes y planos (fundamentalmente de imágenes) es insaciable. Ello se alimenta además por un tipo de publicaciones basadas solo en la recopilación de imágenes de arquitectura como pueden ser *Architecture of doom, Archive of affinities, Fuck yeah brutalism!*. Sin olvidar los propios blogs de fotógrafos de arquitectura que ofrecen todo o parte de su obra en ellos o en redes sociales abiertas como *Flickr, Instagram, Tumblr, Facebook* o *Twitter*. E incluso el propio buscador de imágenes de *Google, Google images*, permite encontrar en décimas de segundo imágenes de calidad de cualquier proyecto publicado.

Las mejores (o quizá más impactantes) imágenes de arquitectura no solo están alojadas en la red sino que, además, circulan a ritmo de «tweet» por las redes sociales. Estos flashes arquitectónicos inundan los muros y cuentas de los usuarios interesados en ellos. Una sobresaturación de información que algunos incluso llegan a calificar satíricamente como «architecture porn», o consumo compulsivo de imágenes de arquitectura sin profundizar en sus proyectos. De manera que actualmente, en un momento en el que las posibilidades que nos ofrece internet son casi infinitas, también lo son los recursos en la red que funcionan como recopilaciones de proyectos que permiten una ágil y cómoda búsqueda, con material gráfico de gran calidad.

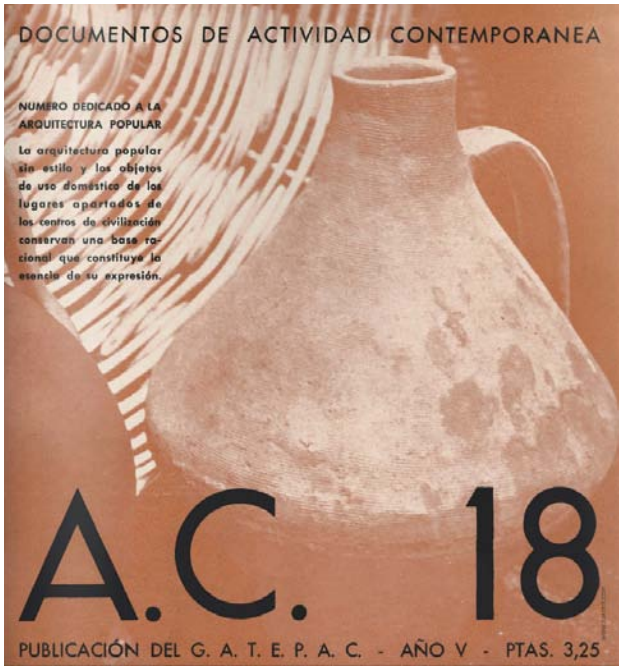
Ante esta profusión de información superficial en internet se aprecia la existencia de usuarios que desean saciar su interés arquitectónico con más detenimiento. Una mayor calma para digerir las ideas, los motivos y las soluciones que se plantean en el trabajo diario de los profesionales de esta disciplina. Para ello las publicaciones impresas de larga tirada que ofrecen magnífica información gráfica no parecen ser respuestas significativamente diferentes a las digitales por el mero hecho de estar impresas. No es una cuestión de formato sino de contenido; o mejor dicho, de selección y construcción de los contenidos (Álvarez, 2014)[5]. Un trabajo editorial que aporte sentido y visión propia de la realidad que muestra. Por lo que la labor de edición parece, quizá hoy más que nunca, esencial para que las publicaciones apunten temas de interés y construyan discursos por medio de preguntas adecuadas y equipos cómplices.

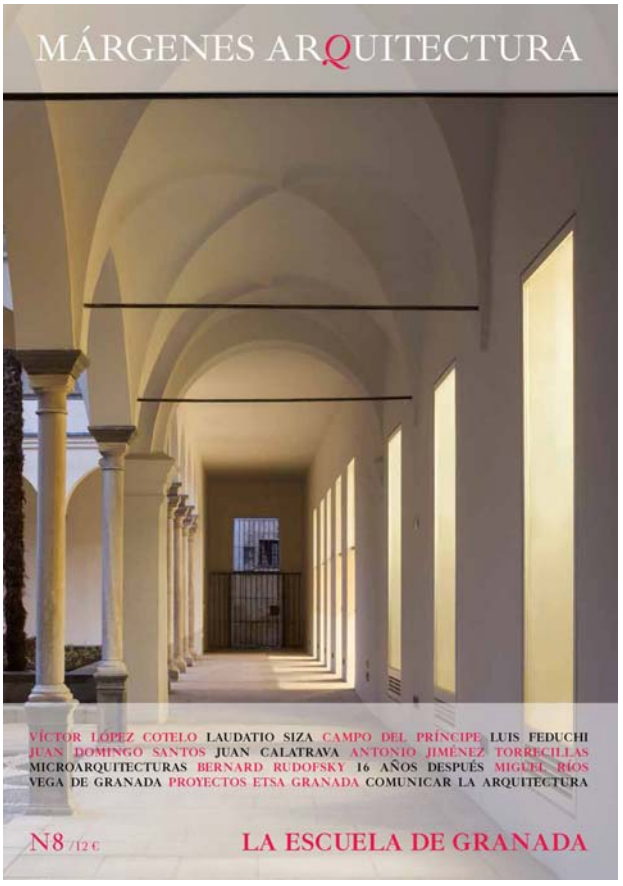
La crítica arquitectónica como base de las revistas de arquitectura

Este artículo se centrará ahora en revistas que vienen a plantear un esquema editorial alternativo a las grandes editoriales y publicaciones lujosas. Iniciativas en su mayoría minoritarias que, independientemente de su formato físico, plantean

5 Es muy interesante el paralelismo entre la edición de publicaciones de arquitectura y el proyecto arquitectónico que hace Paula V. Álvarez, directora de la editorial Vibok Works, en varias de sus publicaciones. Ver Álvarez (2013) y Álvarez (2014).

ISSN **2387-1733**


DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORANEA
NUMERO DEDICADO A LA ARQUITECTURA POPULAR
La arquitectura popular sin estilo y los objetos de uso domestico de los lugares apartados de los centros de civilización conservan una base racional que constituye la esencia de su expresión.
A.C. 18
PUBLICACIÓN DEL G. A. T. E. P. A. C. - AÑO V - PTAS. 3,25


MÁRGENES ARQUITECTURA
VÍCTOR LÓPEZ COTELO LAUDATIO SIZA CAMPO DEL PRÍNCIPE LUIS FEDUCHI
JUAN DOMINGO SANTOS JUAN CALATRAVA ANTONIO JIMÉNEZ TORRECILLAS
MICROARQUITECTURAS BERNARD RUDOFSKY 16 AÑOS DESPUÉS MIGUEL RÍOS
VEGA DE GRANADA PROYECTOS ETSA GRANADA COMUNICAR LA ARQUITECTURA
N8 /12 €
LA ESCUELA DE GRANADA

Civic City
Cahier 3
Tom Holert
Distributed
Agency,
Design's
Potentiality
WINDEX

temas diversos desde una visión crítica de la realidad. Asumiendo la complejidad contemporánea, presentan enfoques que proceden de diversas disciplinas y formas artísticas. En sus ejemplos más acertados estos productos editoriales terminan convirtiéndose en compendios interesantísimos sobre temas concretos relacionados, en el caso que nos ocupa, con la creación del espacio habitado.

Conscientes de la diversidad de dinámicas que configuran actualmente la arquitectura, estas publicaciones ponen su foco sobre múltiples ejes temáticos para que sean considerados o repensados. Son por tanto propuestas para crear crítica arquitectónica que, sin ser ajena a su tiempo, procura no caer en la inmediatez de una actualidad que como comentábamos caduca al siguiente clic.

La selección de los temas es un trabajo fundamental que, en sí mismo, demuestra las inquietudes, motivaciones e incluso la audacia de los equipos editoriales. Así lo vemos en publicaciones tan interesantes como la revista digital de arquitectura *Uncube* que desde Berlín plantea en abierto un tema en cada número mensual, el cual va siendo afrontado por diversos autores con diferentes enfoques. O la holandesa *Volume*, heredera de la clásica *Archis* en donde los proyectos y las reflexiones críticas se alternan en sus páginas. Sin olvidar jóvenes proyectos como los recién nacidos *Paper* desde Madrid, *the AAAA Magazine* desde Almería o *Revista Márgenes* que se enfrenta a temáticas que van desde el Norte de Europa a la propia ciudad de Granada, apoyándose en proyectos construidos, textos reflexivos, proyectos de alumnos o entrevistas a personas ajenas al mundo de la construcción. **(Imagen 6)**

En ellas el aspecto gráfico no pasa desapercibido, la calidad de las imágenes y planos va a la par de la de los textos seleccionados. La variedad de enfoques, en muchas ocasiones ajenos al cerrado mundo de la arquitectura, es capaz de producir un resultado que desde el punto de vista temporal plantea una paradoja. Es decir, por un lado la narración que se propone a lo largo de sus páginas adquiere cierta permanencia: pueden ser consultadas con posterioridad y mantienen su vigencia. Pero a la vez son una muestra del espíritu de su tiempo, siendo capaces de captar tensiones latentes en el momento de su publicación.

Dentro de estas publicaciones con cierto carácter crítico y gestión alternativa podríamos separar un conjunto de revistas en las que prima el texto sobre la fotografía. Publicaciones de pensamiento y crítica que se alejan de la presión de la actualidad y que además son capaces de liberarse de la imagen. En ellas, como indica Juan Calatrava, se reivindica una complejidad de pensamiento que necesita de la escritura para ser transmitida (Calatrava Escobar, 2015). Estas revistas, quizá menos conocidas, poseen un gran peso intelectual que no podemos dejar pasar. Son comunes en ellas las ediciones temáticas que recogen investigaciones y artículos de pensamiento. Desde aquellas con mayores medios hasta las que nacen de la marginalidad, la autogestión y la independencia, se convierten en foros de debate en donde las líneas temáticas se tratan con detenimiento por investigadores y profesionales.

Podemos destacar entre ellas revistas tan potentes como *Perspecta* de la Universidad de Yale, *Future Anterior* desde la Universidad de Columbia, *Grey Room* editada por el Massachussets Institute of Technology, o las digitales *The Avery Review* desde la Universidad de Columbia o *Log* desde Nueva York. Entre las españolas se podrían señalar *Sileno* que editó Abada, *Minerva* del Circulo de Bellas Artes de Madrid, *Iluminaciones* que nace desde la Fundación Arquitectura y Sociedad o *DC*

5. Portada del número 18 de la revista AC. Documentos de Actividad Contemporánea. Fuente: VVAA. (2005). AC Publicación del GATEPAC. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos
6. Portada Revista Márgenes número 8. Fuentes: Revista Márgenes
7. Montaje de la exposición de ArchiZines en Milán. Fuente: www.archizines.com
8. Montaje de la exposición de ArchiZines en Milán. Fuente: www.archizines.com

ISSN **2387-1733**

Papers que edita el Departamento de Composición Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Cataluña.

La menor presencia de imágenes conlleva una importante reducción de costes, tanto por el tipo de papel y de su impresión, como por los derechos de autor de las fotografías. Este modelo editorial permite menores inversiones e incluso que nazcan publicaciones de iniciativas personales o de reducidos grupos de investigadores, autores y editores que desean autogestionar un producto editorial.

Entre este tipo de publicaciones de gestión alternativa podríamos hablar de *Monu magazine*, que desde Rotterdam lanza a sus páginas cuestiones urbanas trascendentes, así como *The funambulist pamphlets*, el fanzine *Fulcrum* de la Architectural Association de Londres, la australiana *Post Magazine*, la sueca *Kritik* o la rumana *ofHouses* que trabajan con esquemas similares. En este sentido es especialmente destacable el trabajo de selección y de divulgación desarrollado por la exposición *ArchiZines*[6]. Dirigido por Elias Redstone recoge algunos de los más interesantes fanzines de arquitectura editados en todo el mundo desde 2000 hasta la actualidad, realizando diversas exposiciones desde 2011 para dar a conocer la selección[7]. **(Imagen 7 e Imagen 8)**

Si nos centramos en España, destacan *HipoTesis*, en la que luego nos detendremos, desarrollada por un grupo de jóvenes arquitectos e investigadores de la Escuela Politécnica de Madrid; *Engawa*, elaborada por un conjunto de arquitectos de diferentes procedencias que utilizan la revista como punto de encuentro y reflexión común[8]; o el ya clásico boletín *Circo*, editado originalmente desde el estudio de arquitectura de Mansilla+Tuñón por Luis Moreno Mansilla, Emilio Tuñón y Luis Rojo.

En estas revistas críticas, de marcado carácter independiente, podemos encontrar reflexiones sobre la ciudad, sobre la práctica arquitectónica, sobre metodologías propias de las disciplina, etc. que en otros medios quedan ocultas tras la potencia visual de las grandes edificaciones o incluso de las singulares viviendas. Desarrollan una diversidad de temas y de opiniones que proceden de la libertad creativa que les confiere su independencia editorial. Ello deriva, entre otras causas, del trabajo con unos materiales que exigen inversiones económicas más reducidas, de la complicidad entre autores y editores y de la actividad participativa de los lectores. Esta independencia termina por concretarse en sistemas de gestión autónomos, alternativos e independientes de las grandes editoriales.

Su financiación es conseguida por medio de pequeñas inclusiones publicitaras o simplemente son sustentadas por el propio equipo directivo junto con las suscripciones, ventas o donaciones que puedan obtener de cada número. Además, en los últimos años y gracias a las nuevas posibilidades que ofrecen las redes sociales, se está haciendo cada vez más común el uso de sistemas como el *crowfunding* para la obtención de los fondos necesarios para la edición de un numero. Generalmente,

---

6 Más información en http://www.archizines.com/

7 No debemos olvidar la exposición, y posterior publicación, *Clip/Stamp/Flod: the radical architecture of litte magazines 196X-197X*. Dirigida por Beatriz Colomina desde la Universidad de Princeton, desarrolló un interesante debate sobre la labor de las revistas minoritarias de arquitectura durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX. Ver: Colomina y Buckley (2010).

8 *Engawa* es la única revista española seleccionada en la exposición ArchiZines comentada anteriormente.

y según el modo de financiación planteado, a estos lectores-financiadores se les entregan los ejemplares acompañados de pequeños obsequios que premian su fidelidad.

Ejemplos como los citados, además de tener una materialización en papel, se ofrecen en totalidad vía web. Todos sus contenidos son accesibles por medios digitales, lo que los acerca claramente a otro tipo de proyectos de pensamiento y crítica que, pese a no tener versión física, gozan de gran seguimiento y repercusión gracias a internet. Entre estos destacamos blogs de crítica arquitectónica en inglés como *BLDG BLOG, Deconcrete, Mammoth, Socks, Polis* o *City of Sounds* y, en clave nacional, *Scalae, Múltiples estrategias de arquitectura, Arquitecturas entre otras soluciones, Paisaje trasversal, blogURBS, La ciudad viva* o el *Blog de Arquia*. Estos dos últimos nacidos desde instituciones (Consejería de Fomento de la Junta de Andalucía y Fundación Arquia respectivamente) permiten a investigadores jóvenes transmitir sus ideas en foros de gran repercusión.

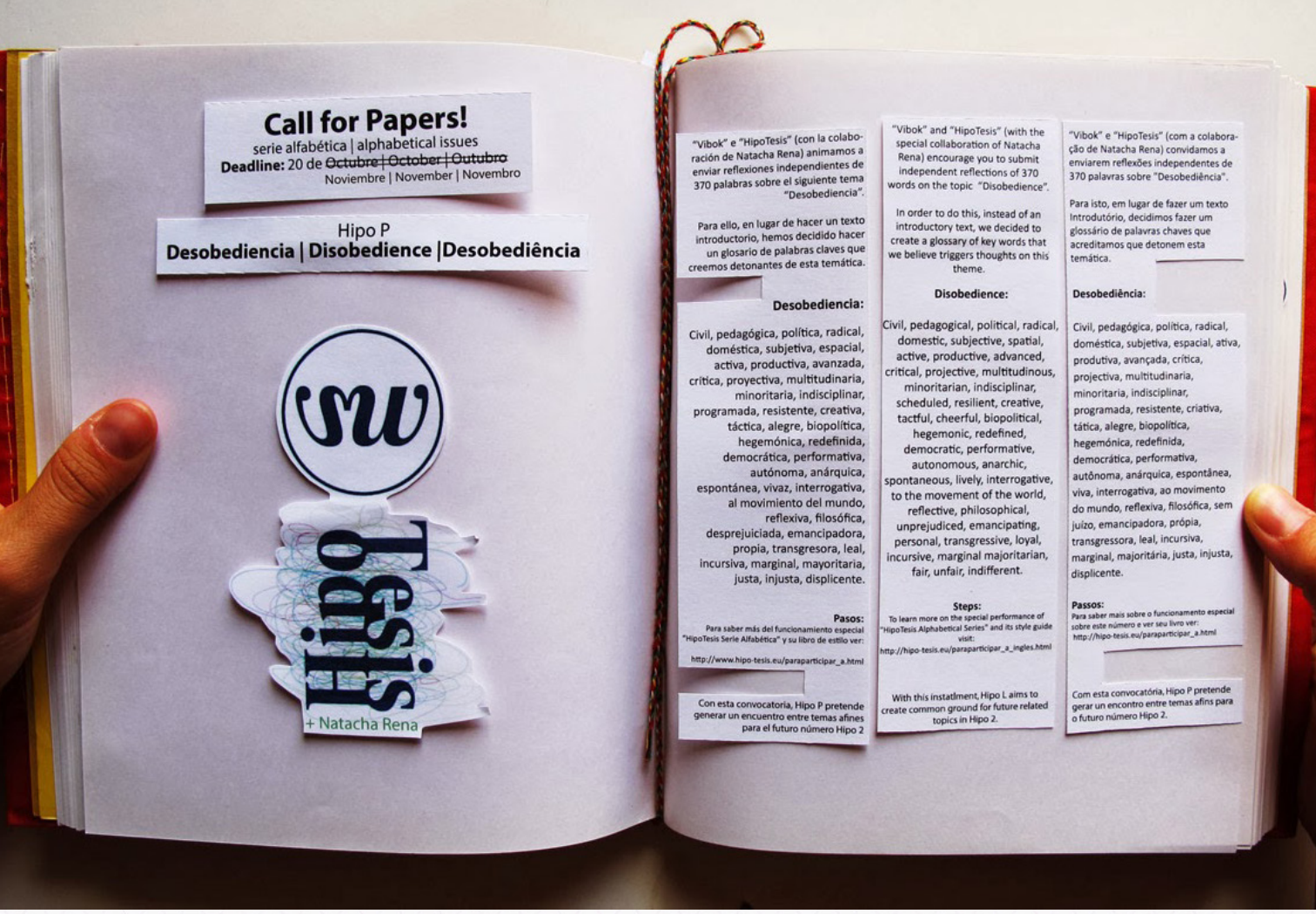
Este conjunto de proyectos editoriales, independientemente de su formato, coindicen en centrar su atención en el pensamiento y la crítica arquitectónica. Gracias a la selección de textos de gran calidad, se presentan como alternativas a la difusión y al conocimiento del trabajo en arquitectura. Por ello entendemos este tipo de publicaciones como revistas de arquitectura de pleno derecho, aunque probablemente no sean consideradas como tales por el gran público al no dedicarse a mostrar proyectos y obras.

Modelo de edición alternativa contemporánea

André Breton decía que (Branwyn, 1997:52) «¡Se publica para encontrar camaradas!», y estas publicaciones de pensamiento arquitectónico con modelos de gestión alternativa se activan gracias a complicidades como las que sugería el surrealista. Esto es, relaciones de afinidad que van más allá de la idea de "camarada" como simple consumidor de información, para entenderlo como un cómplice (Shukaitis, 2014), como coautor de la iniciativa.

Las clásicas fronteras inexpugnables entre los que escriben, los que publican y los que leen se están disolviendo poco a poco gracias a cambios en los modos de producción editorial que nacen esencialmente de la cooperación (Colectivo eipcp, 2014). Y es que el vector que habitualmente funciona en una única dirección, desde el productor hacia el receptor, pasa a convertirse en una red multidireccional en la que el lector participa, coproduciendo los contenidos. Estos usuarios actúan en ocasiones como financiadores de la publicaciones, son consultados sobre los temas de los números futuros, intervienen y comentan los textos. Comentarios que no quedan en meras anécdotas, sino que se enmarcan en este modelo editorial al servir de prolongación de las ideas comunicadas y, sobre todo, de los debates suscitados.

Se consigue con este modelo romper la autoridad del productor, generando un interesantísimo entrelazamiento de inquietudes y singularidades. Una suerte de autoría distribuida, que no hace sino reconocer el valor de lo publicado en función del contexto en el que se crea y las relaciones que genera. Como señala Stevphen Shukaitis, «la producción del texto es valiosa solo por las relaciones sociales en las que se inserta y a través de las cuales produce significado» (Shukaitis, 2014).


Call for Papers!
serie alfabética | alphabetical issues
Deadline: 20 de ~~Octubre | October | Outubro~~
Noviembre | November | Novembro
Hipo P
Desobediencia | Disobedience | Desobediência
sw
Hipo Tesis
+ Natacha Rena
"Vibok" e "HipoTesis" (con la colaboración de Natacha Rena) animamos a enviar reflexiones independientes de 370 palabras sobre el siguiente tema "Desobediencia".
Para ello, en lugar de hacer un texto introductorio, hemos decidido hacer un glosario de palabras claves que creemos detonantes de esta temática.
Desobediencia:
Civil, pedagógica, política, radical, doméstica, subjetiva, espacial, activa, productiva, avanzada, crítica, proyectiva, multitudinaria, minoritaria, indisciplinar, programada, resistente, creativa, táctica, alegre, biopolítica, hegemónica, redefinida, democrática, performativa, autónoma, anárquica, espontánea, vivaz, interrogativa, al movimiento del mundo, reflexiva, filosófica, desprejuiciada, emancipadora, propia, transgresora, leal, incursiva, marginal, mayoritaria, justa, injusta, displicente.
Pasos:
Para saber más del funcionamiento especial "HipoTesis Serie Alfabética" y su libro de estilo ver:
http://www.hipo-tesis.eu/paraparticipar_a.html
Con esta convocatoria, Hipo P pretende generar un encuentro entre temas afines para el futuro número Hipo 2
"Vibok" and "HipoTesis" (with the special collaboration of Natacha Rena) encourage you to submit independent reflections of 370 words on the topic "Disobedience".
In order to do this, instead of an introductory text, we decided to create a glossary of key words that we believe triggers thoughts on this theme.
Disobedience:
Civil, pedagogical, political, radical, domestic, subjective, spatial, active, productive, advanced, critical, projective, multitudinous, minoritarian, indisciplinar, scheduled, resilient, creative, tactful, cheerful, biopolitical, hegemonic, redefined, democratic, performative, autonomous, anarchic, spontaneous, lively, interrogative, to the movement of the world, reflective, philosophical, unprejudiced, emancipating, personal, transgressive, loyal, incursive, marginal majoritarian, fair, unfair, indifferent.
Steps:
To learn more on the special performance of "HipoTesis Alphabetical Series" and its style guide visit:
http://hipo-tesis.eu/paraparticipar_a_ingles.html
With this instatlment, Hipo L aims to create common ground for future related topics in Hipo 2.
"Vibok" e "HipoTesis" (com a colaboração de Natacha Rena) convidamos a enviarem reflexões independentes de 370 palavras sobre "Desobediência".
Para isto, em lugar de fazer um texto Introdutório, decidimos fazer um glossário de palavras chaves que acreditamos que detonem esta temática.
Desobediência:
Civil, pedagógica, política, radical, doméstica, subjetiva, espacial, ativa, produtiva, avançada, crítica, projectiva, multitudinaria, minoritaria, indisciplinar, programada, resistente, criativa, tática, alegre, biopolítica, hegemónica, redefinida, democrática, performativa, autônoma, anárquica, espontânea, viva, interrogativa, ao movimento do mundo, reflexiva, filosófica, sem juízo, emancipadora, própia, transgressora, leal, incursiva, marginal, majoritária, justa, injusta, displicente.
Passos:
Para saber mais sobre o funcionamento especial sobre este número e ver seu livro ver:
http://hipo-tesis.eu/paraparticipar_a.html
Com esta convocatória, Hipo P pretende gerar um encontro entre temas afins para o futuro número Hipo 2.

Hipo Tesis

ESPECIAL
pedagogía II
con la colaboración de
pedagogías invisibles

Parece, por tanto, que la labor del editor en este contexto contemporáneo está evolucionando. Siguen siendo tareas básicas la selección de autores y de contenidos con coherencia narrativa, además de la divulgación del conocimiento manteniendo una actitud crítica. Pero junto con ello, surgen nuevas ideas por parte de iniciativas editoriales que demuestran un interés especial por provocar e iniciar conversaciones. Pretenden activar a un conjunto de interesados en el tema para que reaccionen y repliquen con nuevos contenidos o critiquen y revisen lo ya publicado.

Para este fin, el diseño del formato editorial no puede quedarse en una cuestión formal. Va más allá de la concreción física en términos materiales y estéticos, entendiendo por físico tanto lo impreso en un papel como lo proyectado desde los pixeles de un dispositivo informático. En la consideración del formato es clave la gestión del contenido; esto es, el montaje, la metodología de trabajo. Qué preguntas se realizan, cómo se plantean los temas, cómo se relacionan estos entre sí, qué conexiones se crean entre los autores.

La construcción del formato editorial se expande en diversas dimensiones que exceden la consideración clásica de revista de arquitectura. Es clave, para ello, su conexión con los medios digitales. Estas publicaciones se suman a las plataformas en red para expandir sus contenidos. En sus blogs y redes sociales se enlazan todos o parte de sus artículos para que se puedan leer directamente, se ofrecen novedades, se interactúa con los lectores, se continúan los debates surgidos en las páginas de la revista y se anuncian las llamadas para la participación. Esta relación con las redes además se traslada de vuelta a los métodos de trabajo editorial, haciendo que podamos encontrar sistemas que parten del ensamblaje o del collage de contenidos, estructuras no lineales de lectura o selección de temáticas por medio de consultas online.

Esta actividad no es, ni mucho menos, condición única de las revistas. Algunas editoriales independientes dedicadas al formato libro también utilizan el mundo digital como soporte, como espacio de desarrollo. Una conectividad entre lo publicado y lo digital que tiene resultados tan interesantes como los que muestran *Vibok Works* desde Sevilla[9], *Dpr Barcelona* capitaneada por Ethel Baraona y Cesar Reyes, el equipo pluridisciplinar de *Recolectores urbanos* desde Sevilla, *Ciengramos* desde Granada, los berlineses de *Ruby press* y de *Mute Books*, entre otros muchos.

Si nos centramos de nuevo en las revistas, concluiremos deteniéndonos en el estudio de una de las citadas anteriormente, la revista *HipoTesis*, que podríamos considerar paradigmática en este nuevo entendimiento de la labor del editor contemporáneo de revistas de arquitectura. **(Imagen 9 e Imagen 10)**

HipoTesis nace a finales de 2009 fundada por Fernando Nieto, Katerina Psegiannaki y Francisco Triviño. Como afirman sus editores desarrolla «una preocupación teórica indefinida en el campo arquitectónico, principalmente, ansiosa por alimentarse desde otras disciplinas como la filosofía, la pedagogía, el arte o la sociología» (Álvarez, 2013). Sus ideas de partida son la construcción colectiva de los contenidos y la presencia de una importante componente artesanal. Para ello trabajan con conceptos como el azar, el ensamblaje y el juego.

---

9 Desde *Vibok Works* se coordina el proyecto *Unface Book Project* que ejemplifica de manera brillante esta conectividad entre lo físico y lo digital dentro de la edición de arquitectura.

9. Llamada a la participación en el volumen P de la revista HipoTesis. Fuente: www.hipo-tesis.eu
10. Portada del volumen M de la revista HipoTesis. Fuente: www.hipo-tesis.eu

ISSN **2387-1733**

Aunque está pensada para ser leída en papel, se ofrece online para su descarga libre. Su posterior lectura puede realizarse, a elección del usuario, en dispositivos informáticos o en papel tras su impresión por medios propios. Este soporte ofrece a los editores la posibilidad de reducir costes, obteniendo una independencia en la gestión que va en beneficio de la calidad y la libertad, tanto del formato como de los textos que se publican.

HipoTesis tiene dos series, una numerada y otra alfabética. En la alfabética (que cuenta ya con 15 números) el protocolo de participación que utilizan es casi un juego. En cada numero, en el que suele colaborar un editor invitado, las personas que intervienen comentan textos de otros participantes de ese número y, a su vez, su texto es comentado por otros cuatro participantes seleccionados por los editores. Este cruce de ideas genera un intercambio de conocimiento interesantísimo. Una actitud activa de autores que a su vez son lectores y comentaristas del trabajo de otros. Un juego de diálogos que se asemeja a lo que ocurre en los formatos digitales y que, en lugar de hacer propuestas desde una sola mirada, trabaja desde la multiplicidad.

Han conseguido un modelo de gestión y producción de los contenidos que viene a renovar los estandarizados modelos editoriales. Una auténtica apuesta por repensar el soporte, la construcción del formato editorial. Formulan un esquema basado en la conversación, en el debate, que está ya implícito en sus páginas y da pie al lector para su continuación. Este modelo editorial de revista de arquitectura, como alguno de los citados anteriormente, cuestiona las formas, los soportes de las ideas, los modos de generar el conocimiento y, lejos de concluir en resultados basados en la materialidad o la estética, producen actuaciones basadas en la interacción, el contraste de ideas y el debate abierto.

Conclusiones

Sigue habiendo muchas publicaciones que valoran y ponen énfasis en la materialidad del objeto impreso, en la calidad del papel, la impresión de las imágenes, la resolución de los planos, etc. Además, en ellas se puede valorar la capacidad para seleccionar elementos del incesante flujo digital y proporcionarles un lugar permanente entre sus páginas. Sin embargo, en esta era de la comunicación dominada por la conectividad (Castells, 2002; García Vázquez, 2004; Mitchell, 1996 y 1999) y por la cantidad de información accesible, surgen con cada vez mayor profusión otros modelos en donde lo material adquiere un clarísimo papel secundario. Se diseñan productos editoriales para ser leídos en la pantalla de un ordenador, móvil o tablet o impresas con medios personales; es decir, la materialidad está claramente supeditada al diseño de los contenidos. Entendiendo estos como los modos de gestión de los temas y de los participantes, la radicalidad con la que se abordan, cómo se interactúa con y entre ellos, que terminan por convertirse en la base de estas publicaciones.

Estas revistas van mas mucho más allá de la mera difusión de imágenes para convertirse en auténticas productoras de conocimiento. Una producción que, como repetimos, es compartida gracias a modelos editoriales que establecen condiciones para crear significados en el tiempo. Plantean un modelo de edición contemporáneo que, por encima del resultado final, crea un proceso que se encaja en un contexto sociocultural del que forman parte y al que aportan sentido.

No quiere este artículo denostar la calidad matérica de las publicaciones en papel, esa especial «forma de estar» de los contenidos impresos, pero sí poner el énfasis en un acontecimiento propio de nuestra contemporaneidad, el valor de lo digital. Las posibilidades que estos soportes ofrecen a los editores para, por un lado, reducir costes y obtener con ello un gran independencia creativa que va en beneficio de la calidad de los textos que se publican. Y, por otro, para sumar a la labor creativa del editor y de los autores a un colectivo de lectores interesados, activos que coproducen los contenidos, los expanden y multiplican su calado.

Relación de blogs y revistas electrónicas citadas

Blogs. proyectos

A daily dose of Architecure: http://archidose.blogspot.com.es
Archdaily: http://www.archdaily.com
Archive of affinities: http://archiveofaffinities.tumblr.com
Architecture of doom: http://architectureofdoom.tumblr.com
Architectureporn: http://architectureporn.tumblr.com
Arquine: http://www.arquine.com
Cosas de Arquitectos: http://www.cosasdearquitectos.com
Dezeen: http://www.dezeen.com
Dwell: http://www.dwell.com
Edgar González: http://www.edgargonzalez.com
Fuck yeah brutalism!: http://fuckyeahbrutalism.tumblr.com
HICarquitectura: http://hicarquitectura.com
Metalocus: http://www.metalocus.es
World Architecture News: http://www.worldarchitecturenews.com

Blogs. crítica

Arquitecturas entre otras soluciones: http://jaumeprat.com
BLDG BLOG: http://bldgblog.blogspot.com.es
Blog de Arquia: http://blogfundacion.arquia.es
blogURBS: http://www2.ual.es/RedURBS/BlogURBS
City of Sounds: http://www.cityofsound.com
Deconcrete: http://www.deconcrete.org
Mammoth: http://m.ammoth.us/blog
Múltiples estrategias de arquitectura: http://www.santiagodemolina.com
La ciudad viva: http://www.laciudadviva.org/blogs
Paisaje trasversal: http://www.paisajetransversal.org
Polis: http://www.thepolisblog.org
Scalae: http://www.scalae.net
Socks: http://socks-studio.com
Veredes: http://veredes.es/blog

Revistas. digital

Architecture, Media and Politics: http://architecturemps.com
DC Papers: http://upcommons.upc.edu/revistes/handle/2099/1800
Log: http://www.anycorp.com/log
Uncube: http://www.uncubemagazine.com
The Avery Review: http://www.averyreview.com

Fanzines

Circo: http://mansilla-tunon-circo.blogspot.com.es
Engawa: http://www.engawa.es
Fulcrum: http://fulcrum.aaschool.ac.uk
HipoTesis: http://www.hipo-tesis.eu
Kritik: http://www.syntesforlag.se
Monu: http://www.monu-magazine.com
ofHouses: http://www.ofhouses.com
Post Magazine: http://postmagazine.org
The funambulist pamphlets: http://thefunambulist.net

Editoriales

Ciengramos: http://ciengramos.com
Dpr Barcelona: http://www.dpr-barcelona.com
Mute Books: http://www.metamute.org/shop/mute-books

ISSN **2387-1733**

Recolectores urbanos: http://editorial.recolectoresurbanos.com
Ruby press: http://www.ruby-press.com
Vibok Works: http://vibokworks.com/es

Bibliografía

Álvarez, P. V. (2013, 5 Junio). ¡Entrevistamos a HipoTesis!. *Vibokworks blog*. Recuperado de: http://vibokworks.com/es/blog/pueblo-al-instante/05/entrevistamos-a-hipotesis/

(2014, 25 Agosto). Ventaja, distancia y envés: exploraciones editoriales y arquitectura en la era de la hipercomunicación. Blog de la Fundación Arquia. Recuperado de: http://blogfundacion.arquia.es/2014/08/520/

Branwyn, G. (1997). *Jamming the Media: A Citizen's Guide Reclaiming the Tools of Communication*. Vancouver: Chronicle Books.

Banham, R. (1959, Abril). Neoliberty: The Italian Retreat from Modern Architecture. *Architectural Review*, (125), pp. 230-235

Banham, R. (1959, Diciembre). Neoliberty: The Debate, *Architectural Review*, (126), p. 343.

Calatrava Escobar, J. (2015). Reflexiones sobre la edición, *Revista SOBRE*, (1), en prensa.

Castells, M. (2002). *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza Editorial.

Colomina, B. y Buckley, C. (eds). (2010) *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X*. Barcelona; New York: Actar.

Colectivo eipcp. (2014, Junio). El medio de los textos transversales. Programa de un devenir que nunca querrá convertirse en editorial. *Transversal Texts, Insurrection of the Published*, (51). Recuperado de: http://transversal.at/transversal/0614/iraniancollective/es

García del Rey, A. (2009). Arquitectura reciente: Ampliación del campo de batalla. Coloquio Gausa y Tuñón. *Minerva*, (10), pp. 85–91.

García Vázquez, C. (2004). *Ciudad hojaldre: visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

GATEPAC. (1933). El problema escolar en España. AC. *Documentos de Actividad Contemporánea*, (9), pp. 16–19.

(1935). La arquitectura popular mediterránea. AC. *Documentos de Actividad Contemporánea*, (18), p. 15.

Mitchell, W. J. (1996). *City of bits: space, place, and the infobahn*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

(1999). E-topia : Urban life, Jim--but not as we know it. Cambridge, MA: MIT Press.

Moreno Mansilla, L.; Rojo, L. y Tuñón, E. (2005). *Escritos circenses: Mansilla, Rojo, Tuñón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Natahn Rogers, E. (ed) (1959, Junio). L'evoluzione dell'architettura: Risposta al custode dei frigidaires. *Casabella-Continutá*, (228), pp. 2-4.

Shukaitis, S. (2014, Junio). ¿Hacia una insurrección de los editados? Diez pensamientos sobre garrapatas y camaradas. *Transversal Texts, insurrection of the published*, (51). Recuperado de: http://transversal.at/transversal/0614/shukaitis/es/#_ftnref1

VVAA. (2005). *AC Publicación del GATEPAC*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

400 pesetas. N.º 12

Sur Expresa

El Desierto Crece

Madrid Hip-Hop

Sophie Calle

Jaime Chávarri

Bronx - Sur

Gary Stephan

Thomas Dolby

14 Días en el Achille Lauro

Carlos Alcolea

Último número de la revista de Arte «FIGURA»

00012
8 480002 035415

EDITAR EN UN SISTEMA DE ECOS POSITIVOS

La edición de revistas de crítica artística contemporánea en la década de los ochenta del siglo XX en el Estado español, a través de los proyectos emblemáticos *Figura*, *Figura Internacional* y *Arena Internacional del Arte/International Art*

Carmen Ortiz y Miren Eraso
Críticas de Arte

EDITING IN A SYSTEM OF POSITIVE ECHOES. EDITING JOURNALS ON CONTEMPORARY ART CRITICISM IN 1980s SPAIN: THREE EMBLEMATIC PROJECTS – FIGURA, FIGURA INTERNACIONAL AND ARENA INTERNACIONAL DEL ARTE/INTERNATIONAL ART

ABSTRACT: Starting with an analysis of the socio-political and artistic–cultural contexts within 1980s Spain, this work provides a critical study of the editorial projects that emerged during this period. This is contrasted with the editorial policies of the time on an international level, principally in Europe and the US. The research required extensive fieldwork based on direct contact with the different players involved in the publishing process and an analysis of the editorial projects during this period, including some important precedents. The study examines three cases in particular, namely the journals *Figura* (Seville, 1983-1986), *Figura Internacional*, *Sur Exprés* (Madrid, 1988) and *Arena Internacional del Arte* (Madrid, 1989), as paradigmatic examples of journal projects that operated as a touchstone between artists, critics and cultural agents and unified artistic output, editorial production and diffusion into one single showcase.

KEYWORDS: Editing, art criticism, art journal, cultural production

RESUMEN: A partir de un análisis del contexto socio-político y artístico-cultural del estado español en la década de los 80 del pasado siglo, se expone un estudio crítico de los proyectos editoriales que surgieron en ese momento histórico en España, contraponiéndolo con la situación de las políticas de la edición en la escena internacional, principalmente en Europa y Estados Unidos. Se ha realizado un amplio trabajo de campo que ha incluido el contacto directo con los distintos agentes involucrados en la actividad editorial, y el análisis de los proyectos editoriales generados en este marco temporal y algunos precedentes. Esta investigación toma los casos de las revistas *Figura* (Sevilla, 1983-1986), *Figura Internacional, Sur Exprés* (Madrid, 1988) y *Arena Internacional del Arte* (Madrid 1989) como ejemplos paradigmáticos de proyectos de revistas que tuvieron una función aglutinadora entre artistas, críticos y agentes culturales, uniendo en un mismo contenedor la producción artística, la producción editorial y la difusión.

PALABRAS CLAVE: Edición, crítica del arte, revista de arte, producción cultural

1. Portada del número 12 de la revita *Sur Express* que incluía inserto del último número de *Figura Internacional*

ISSN **2387-1733**

Nota introductoria
In memòriam

El caso de estudio que ahora se publica fue realizado entre mayo de 2004 y enero de 2005 en el contexto del proyecto Desacuerdos, fruto de una íntima, respetuosa y para mi intelectualmente rica y fértil colaboración, que mantuvimos con Miren Eraso desde finales de la década de los 90 del siglo pasado hasta su muerte. Relación que dio entre otros este trabajo, hasta hoy inédito, sobre el contexto editorial de las revistas de arte y específicamente de arte contemporáneo en los inicios de la etapa democrática del Estado español. El tiempo nos ayuda cuando nos permite recupera fracciones de la memoria, sensaciones y vivencias de una querida, recordada y añorada amiga.

Introducción

Hace años que compartimos el interés por los proyectos editoriales. Esto nos ha llevado a desarrollar, además de nuestra labor vinculada a proyectos específicos de larga duración, una serie de trabajos (seminarios, talleres, conferencias…) en los que hemos analizado los parámetros de la evolución de este tipo de proyectos en un espacio difícil y pocas veces abordado desde la crítica o desde la enseñanza.

Cuando empezamos el presente trabajo vimos la posibilidad de estudiar desde el presente un pasado cercano. La metodología que decidimos emplear ha abordado distintas fuentes: una, la más subjetiva, ha sido la aportación de algunos de los protagonistas, editores y responsables de algunos de estos proyectos, trabajo de campo lento pero muy interesante que nos ha permitido ver y poder contrastar las distintas opiniones con la perspectiva que da el tiempo. Otra, de carácter objetivo, ha sido el vaciado de contenidos de las publicaciones, trabajo realizado en hemerotecas. Finalmente, también vimos la necesidad de contextualizar el momento histórico en el que se produjeron estos proyectos, a partir de los últimos trabajos críticos que han sido publicados.

Con este material y con la recuperación de antiguos trabajos empezamos a desarrollar un esquema, que seguidamente presentamos, para intentar demostrar una hipótesis que ha estado presente durante el desarrollo del estudio y que se basa en situar estos proyectos en un espacio inexistente, un no-sistema artístico que se produce más en la voluntad que en la realidad, en un sistema de ecos positivos, eufemismo que ha dado título al presente estudio. Y desde este punto de vista hemos abordado el carácter banal, efímero y poco trascendente de muchos de estos proyectos, ligados al momento de desmemoria que pactó implícita y explícitamente la sociedad española. Paralelamente también hubo proyectos en los que confluyeron voluntades analíticas y críticas pero tuvieron una vida efímera. También vimos la necesidad de estudiar cómo influye la fractura que hay entre la concepción y los valores de la modernidad y la postmodernidad en el espacio internacional de tradición democrática y en el contexto diferencial del Estado español. A partir de estos parámetros iniciamos el estudio.

Antes de pasar a la lectura del texto, queremos aprovechar para agradecer a las personas a las que solicitamos sus experiencias las facilidades que nos dieron y el tiempo que nos dedicaron; sin las opiniones de éstas, el trabajo no hubiera tenido el nivel de contraste que creemos haber conseguido.

Entramado socio-político y cultural de una década de activismo y desmemoria

Contexto nacional

Para poder hablar, un cuarto de siglo más tarde, de la primera etapa de la democracia en España, tenemos que tener en cuenta los estudios de los analistas que han situado en esta etapa muchos de los actuales problemas de nuestro entramado socio-político, económico, y también del cultural. La forma en que se dibujó el proceso de transición de la dictadura a la democracia en la década de los ochenta, que ya se había iniciado a lo largo de la etapa conocida en argot histórico como tardo franquista, iniciada en la década de los sesenta, estuvo influida por distintas causas. En muchas de ellas coinciden la mayoría de los analistas. Unas son de carácter económico y están relacionadas con la transformación que sufrió la estructura productiva, que potenció la industria y los servicios frente a la agricultura, estrategia que llevó a España a una tasa de crecimiento económico extraordinario[1]. Otros aspectos a tener en cuenta para analizar el momento histórico son: por una parte, el propio agotamiento del franquismo que, como comentaba el historiador Juan Pablo Fusi, sufría una evidente crisis de identidad desde el año 1968-69, y por otra, también comentado por el mismo autor, la tradición que vincula a España como país, pese a su marginalidad, al núcleo central de la cultura europea[2].

Éstas son, entre otras, algunas de las causas en las que coinciden la mayoría de los estudiosos de la época, pero las opiniones tendrán menor consenso al tratar el papel que jugaron los protagonistas más destacados de este periodo (el rey Juan Carlos I, el partido político gubernamental creado desde el propio gobierno, la UCD, la figura del primer presidente de la nueva, estrenada y débil democracia, Adolfo Suárez, y muchos de los principales líderes políticos que trabajaron en la redacción de los principales textos democráticos: la Constitución, los Estatutos de la Comunidades Autónomas, etc.). Es más, algunos historiadores apuntan que éstas cuestiones son la causa de la situación actual, que se ha convenido en llamar, la segunda transición, momento de revisión de lo que significó para este país el frenético acceso a la modernidad que protagonizó el gobierno socialista a partir de las elecciones de 1982, recordemos, después del fracasado golpe de estado de febrero de 1981, y, por otra parte, momento en el que situamos este estudio.

Una de las críticas más duras que se están haciendo, reiteradamente, desde distintos espacios de opinión a las actuaciones del primer gobierno socialista es su asentamiento voluntario y consciente, casi premeditado, en la necesidad de la desmemoria colectiva. Desde este punto de vista, es interesante tener en cuenta los planteamientos del profesor Vicenç Navarro[3], quien hace hincapié en que para que

---

1 Tal como expresa Manuel Redreo San Román de la Universidad de Salamanca en su artículo *Análisis de los condicionamientos de la transición política en España*, ponencia presentada en el seminario «La transició a Catalunya i Espanya» actividad organizada por la Fundació Dr. Lluís Vila d'Abadal en enero de 1996, con la colaboración del Departament d'Història Moderna i Contemporània de la Universitat Autonoma de Barcelona y publicado en enero de 1997, en el que plantea: «Entre los años1961 y 1974, España conoció una tasa media de crecimiento en torno al 7%, un crecimiento tan alto que solo fue superado por Japón en ese momento, e históricamente en muy pocas etapas» p.22. Argumento que comparte con otro de los ponentes del seminario, el profesor de la Universidad Complutense de Madrid Juan Pablo Fusi.

2 Ver p. 37 de la obra citada en el artículo de Juan Pablo Fusi «El proceso de Transición».

3 Estas y otras opiniones son analizadas en el libro de Vicenç Navarro *Bienestar insuficiente, democracia incompleta. Sobre lo que no se habla en nuestro país*, XXX Premio Anagrama de Ensayo. Colección Argumentos. Barcelona: Anagrama, 2002. Se analiza el estado del bienestar en nuestro país mostrando las insuficiencias, y, lo más interesante, analizando las causas.

ISSN **2387-1733**

se complete el ciclo de la transición de la democracia española se necesita una reconciliación que rompa con el olvido histórico que han sufrido el espacio social y el del conocimiento. Para ello cree necesario el reconocimiento y la corrección de los errores que, afirma, fueron mucho mayores entre los vencedores que entre los vencidos. Vicenç Navarro cree que la situación actual es consecuencia del dominio de la derecha en el proceso de la transición española (según Navarro, erróneamente definido como modélico), también causante del conservadurismo de las políticas culturales y mediáticas de nuestro país (fenómeno estudiado por observadores extranjeros). En este sentido, el espacio mediático, que entendemos como lugar generador de opinión y crítico, sufre las consecuencias de este conservadurismo, expresado en términos generales por el profesor Vicenç Navarro. Este conservadurismo, que afecta la situación actual, se viene arrastrando desde los años ochenta, años en los que el espacio de opinión pública y, en concreto, el de los medios de comunicación se desarrolló en un clima de escritura excesivamente cerrado y ligado al poder, situación que no ha variado ostensiblemente, y que influye en todas las manifestaciones de la crítica artística del momento. Sobre este momento nos comentaba Kewin Power[4] que, de hecho, se utilizó el arte como proyección de la imagen del Estado, intervención que tiene un lado positivo, el de llevar el arte español al contexto internacional, pero también uno negativo, la escasa legitimidad del arte español, carente de un sistema museológico estructurado, de un sistema crítico sólido, y de un sistema de galerías profesionalizado.

Con un panorama como el descrito, nos preguntamos: ¿Cómo se podía estar en primera línea? En muchas ocasiones a través de la complicidad de la prensa con el Estado. Por otro lado, en los ochenta, muchas de las funciones de los órganos de difusión y formación iban con bastante retraso. Como ejemplo, el que en muchas de la facultades españolas de Bellas Artes y Hª del Arte los temarios no llegaran ni a los años setenta. Cabe mencionar los esfuerzos individuales de muchos profesores/as por incluir en sus aulas la información que disponían del contexto nacional y del internacional, recordemos a Imma Julián en la Universidad de Barcelona, o a Teresa Camps en la Universidad Autónoma de Barcelona, entre otros muchos. Ante este panorama creemos que la pregunta que cabe formularse es: ¿De dónde habría de venir la generación preparada críticamente para poder escribir, articular un discurso propio, y crear la masa crítica a la que se quisieron dirigir los proyectos editoriales que estamos estudiando?

Este espacio sociopolítico y cultural que acabamos de describir, tuvo un contrapunto importante: el consenso tácito entre los dirigentes políticos de crear un estado de ánimo en las personas en un contexto de ecos positivos. Ecos positivos que a nivel político y cultural se tradujeron en la aceptación, sin condiciones, de olvidar el pasado y mirar solo el futuro. Un olvido acrítico, de desmemoria (en cierta manera y para algunos, estos aspectos descritos se confundieron con la condición postmoderna que empezaba a debatirse en círculos europeos). Este hecho, analizado desde el imaginario colectivo, sumió a muchos de los protagonistas del momento en una situación de desencanto, y a las generaciones posteriores, que nacieron después del franquismo, a desconocer totalmente su pasado histórico y como consecuencia a tener dificultades en la creación de su identidad. Estas realidades se tradujeron en lo cultural como la cultura del simulacro y de la banalización, deu-

4 Entrevista a Kewin Power, realizada por Miren Eraso y Carme Ortiz el 12 de julio de 2004 en Madrid. Material inédito.

doras en todo momento y en muchas disciplinas de situaciones exógenas a ellas mismas (modas) que solían aparecer con demasiada insistencia. En general, fueron más estilísticas que identitarias.

Contexto internacional

Al proyectar la mirada al escenario internacional nos encontramos con un guión sustancialmente diferente, que sin duda influirá en la acelerada voluntad de modernización («europeísmo») que embargó a la sociedad española y a sus gobernantes en la década de los ochenta. Si ningún ánimo de ser exhaustivas, en este apartado queremos recordar algunos de los principales acontecimientos que marcaron la década de los ochenta en diferentes ámbitos. Este fue un momento marcado por la polémica, calificada como «el gran debate filosófico de los años 80», entre los partidarios de encarar el presente en términos postmodernos, y los que preferían hacerlo en términos de modernidad en construcción[5]. También será la década en la que se manifestarán los cambios que dejarán dibujado el nuevo entorno geopolítico: el mundo dejará de estar dividido en dos bloques[6], hecho que tendrá diferentes consecuencias. Por un lado, se observan los primeros síntomas de la quiebra de la sociedad del bienestar tal y como se había dibujado en la concepción de un modelo de Estado soberano en los inicios del siglo XX, re-dibujado tras la crisis del humanismo después de la segunda guerra mundial. Esta crisis tendrá como consecuencia en Europa la reafirmación del creciente movimiento denominado *neocon*[7], que responderá a diferentes formas neoconservadoras procedentes de las reflexiones de grupos y teóricos de Estados Unidos. Por otra parte, se da una proliferación de movimientos al margen del sistema oficial, algunas para confrontarse directamente con el sistema (movimiento antiglobalización) y otras para trabajar al margen de este (proliferación de las ONG) en proyectos de ayuda internacional al tercer y cuarto mundo.

También será a lo largo de la década de los ochenta cuando el sistema artístico internacional tenga también un momento de involución. Una de las principales manifestaciones fue la Documenta 7, celebrada a principios de la década (1982) en la ciudad alemana de Kassel[8]. Una Documenta que no tendrá en cuenta el camino recorrido por las anteriores ediciones: la evolución y el papel social del trabajo artístico que las dos Documentas anteriores, planteadas como exposiciones-concep-

---

5 Fue en otoño de 1979 cuando apareció la obra del filósofo Jean François Lyotard *La condición postmoderna. Un informe sobre el saber.* Libro que ha quedado asociado a la polémica que desencadenó y que tuvo como protagonistas iniciales a los pensadores Lyotard y Habermas.

6 Después de oír tímidamente lo que estaba sucediendo en los países del otro lado del telón de acero con las reformas (la Glasnot y la Perestroika) promovidas por el entonces presidente de la antigua URSS, Mihaïl Gorbatchov. El proceso tuvo un punto de inflexión el 9 de noviembre de 1989 con la caída del muro en Berlín.

7 A finales de la década de los ochenta los profesores Ágnes Héller y Ferenc Fehér publicaron su ensayo *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, publicado en el Estado español por Paidós en 1989 dentro de su colección Ideas. Ensayo exhaustivo en el que reflexionan sobre la condición de la modernidad y la postmodernidad, en sus distintas acepciones y posiciones de muchos de los protagonistas de los debates que tuvieron lugar durante la década de los ochenta, se encuentran preguntas como: «¿Es la condición postmoderna tan apolítica como sugiere Marshall Berman, o tienen los postmodernos una política neoconsevadora?» a las que intentan aportar reflexiones a partir de distintos puntos de vista.

8 El equipo que diseñó y puso rostro a la Documenta 7, planes, elección y ejecución estaba formado, bajo la dirección de Rudi Fuchs, por Germano Celant (uno de los directores de la revista *Art Forum*, la crítica francesa Coosje van Bruggen, el director del museo de Berna, Johannes Gavhnang y Gerarad Storck.

to, supieron recoger. Será una convocatoria donde convivirán tendencias y generaciones[9], donde se consagrará el regreso triunfal de la pintura y sus valores áureos[10]. Algunos vieron en ello el resurgimiento de la supremacía de los europeos frente al escenario norteamericano[11]. Otra línea de actuación de Rudy Fuchs, director de Documenta 7, fue la reinvención del museo[12]: Redibujar su papel de santuario estético en un nuevo sistema del arte, que parecía dibujado al servicio de determinados intereses comerciales. Quizá sea este el aspecto que tenga mayor impacto en el contexto del Estado español, en este sentido, solo cabe enunciar la gran cantidad de infraestructuras dedicadas al arte repartidas por la geografía española, diseminación que se planteó a lo largo de la década de los ochenta, se inició a finales de la década y se llevó a cabo durante la década de los noventa. Otro aspecto a tratar sería el papel que estos museos juegan en el contexto territorial y en el tejido local, y en su participación en el sistema artístico en aquellos momentos casi inexistente.

La descripción de los ejes de la Documenta 7 plantea los aspectos que marcarán la década en lo que al sistema artístico occidental se refiere: el arte contemporáneo se volverá a situar en Europa como un valor de mercado seguro, gracias a los múltiples valores adquiridos que le dio Documenta y que la crítica del momento aceptó. Ello influirá en la creación de un coleccionismo privado sólido, en el ámbito anglosajón y centroeuropeo, y uno público en el francés. Aspectos que sin duda influirán en la conservación y mejora del papel de los proyectos editoriales, algunos de trayectoria consolidada (*Flash Art, Artforum*...), y otros de nueva creación.

Pero en el Estado español no se vivirá la situación que acabamos de describir como un proceso de transformación en el que fueron cuestionados unos valores de la modernidad y otros fueron recuperados, tal y como se vivió en el resto de Europa y en Estados Unidos. En España el déficit provocado por cuarenta años de gobierno autárquico se manifestó en muchos campos y en muchas disciplinas y, evidentemente, uno de ellos será el del sistema de divulgación del arte contemporáneo, más concretamente, el de su sistema de visibilidad: los proyectos editoriales, que como veremos en el próximo apartado fueron abundantes, la mayoría efímeros pero casi todos participaron del sistema de ecos positivos que impregnó al arte contemporáneo español de la década de los ochenta.

---

9 Así lo valoró Simón Marchán Fiz «Entre los atractivos de la última Documenta 7 (1982) no era el menor comprobar cómo la diseminación del momento articulaba una especie de espacio estético intermedio, imaginario, que se generaba de una confrontación de los artistas más vitales de la pasada década con los valores pictóricos emergentes.
En esta puesta en escena común de las diferencias coexistían antiguos mininalistas, accionistas, artistas del "land art" y conceptualistas o la plana mayor del "arte povera" con constructivistas marginales, puritanos abstractos o informalistas, junto con los "nuevos salvajes" de la pintura europea.» Cita recogida en Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte concepto. Epilogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Col. Arte y estética. Madrid: Akal. p.321.

10 Así lo expresa Rudi Fuchs «la salvación, la pintura preserva la libertad del pensamiento del cual es la expresión triunfante. El pintor es un ángel guardián con una paleta a través de la cual bendice el mundo; quizás el pintor es el amado de los dioses(...)». Citado en Godoy, L. (2002) *Documenta de Kassel. Medio siglo de Arte Contemporáneo*. Col. Formes Plàstiques. Valencia: Institució Alfons el Magnànim. p. 143.

11 Pierre Restany lo plantea así en un artículo sobre este tema «el sagrado imperio romano-germánico de la pintura ha encontrado el camino dorado de un neo, post expresionismo europeo bajo la guía de Rudi Fuchs y Celant, dando por finalizado el complejo postbélico de la inferioridad artística europea con relación a los EE.UU. El actual Eje Genova-Eindhoven actúa como el instrumento operativo de un nuevo contra-poder: los 80' parecen haber sido los años en los cuales los dos duos de la camorra de la pintura –Fuchs-Celant, Szeeman_Bonito Oliva- Han saldado sus cuentas». Pierre Restany. En *Flash Art,* nº 109, 1982, p.42. Citado en Godoy, L. Op. Cit. p.143.

12 Harald Kimpler lo plantea en estos términos «se instalará cómodamente la ideología museo burguesa (...) Sentido y meta de la práctica artística y de la mediación será, para la Documenta 7, el museo». Kimpler, H. (1997). *Documenta. Mitos und Wirklichkeit*. DuMont Buchverlag. Colonia. p.351. Citado en Lupe Godoy, Op. Cit.p.145.

Actividad y/o activismo editorial

De la misma manera que el contexto sociocultural fue determinante en los avatares de la evolución de todas estas publicaciones, no lo fueron menos los agentes que las gestaron, promovieron o cerraron. Debido a la variedad de sus intenciones, a los diferentes idearios que los animan, y a su dispar capacidad económica, estos agentes (algunos de ellos de carácter privado, otros *amateur* y voluntarista, otras veces vinculados a instituciones públicas como museos, diputaciones, ayuntamientos, empresas privadas, grupos editoriales, etc.) añaden al tema, un mayor grado de complejidad.

A todo esto le deberemos sumar la inevitable influencia del contexto autonómico en el que se desarrollaron muchas de estas publicaciones. Los marcos territoriales (las nuevas relaciones de centro y periferia) han tenido, en muchos casos, una influencia fundamental que no podemos obviar en modo alguno.

Intentaremos ahora hacer un ejercicio breve de síntesis para situar, inicialmente, los proyectos editoriales de la época, para más tarde, profundizar en algunos de ellos. Destacaremos las principales actitudes y voluntades que creemos han marcado el panorama de la publicación de revistas de arte contemporáneo en el Estado español en las últimas décadas del siglo XX, creadas tanto desde la iniciativa pública como desde la privada, desde posturas independientes de carácter *amateur* y voluntarista, o promovidas por industrias editoriales, como los proyectos ligados a centros de producción de actividades artísticas.

Con el fin de tener una visión rápida y gráfica del momento cronológico en el que aparecieron estos proyectos editoriales elaboramos un mapa donde se ve de forma clara cómo el momento de máxima eclosión se produce en los últimos años de la década de los ochenta y los primeros años de la década de los noventa, momento en el que, como hemos explicado en el apartado anterior, se inicia la construcción de infraestructuras dedicadas al arte contemporáneo que coincide, a su vez, con un momento situacional de euforia general en el mundo de la cultura y en particular en el del arte contemporáneo en el Estado español.

La iniciativa pública

Dentro del ámbito de las iniciativas públicas y semipúblicas hemos seleccionado una serie de proyectos que nos parecen significativos para visualizar el momento cultural, y las funciones y los idearios que marcaron el espacio editorial en aquellas décadas.

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) optó por una publicación que divulgara su programación, tal y como lo recoge la primera editorial de la revista *RS* en 1989: «El equipo de periodistas que hemos aceptado el reto de sacar adelante RS (una de las primeras publicaciones de divulgación que, dicho sea de paso, edita un museo de arte contemporáneo) desearíamos que, con el paso del tiempo, se pudiera relacionar de este modo emblemático la revista y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía»[13].

—

13 Revista *RS* (1989-1991), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

El Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), por su parte, con la revista *Kalias* creada también en 1989, tiene la voluntad, de fomentar la investigación tal y como lo señala su primera editorial: «como publicación de teoría e historiografía del arte con el propósito de ofrecer un espacio a los trabajos de investigación especializada, españoles y extranjeros e incidir en la polémica metodológica en torno a los supuestos generales de la historia del arte, sus modelos de argumentación e interpretación en una perspectiva actual, el examen crítico de la tradición de la modernidad artística a través de sus diferentes tentativas históricas de legitimación e institucionalización»[14].

Un año más tarde el Centro Atlántico de Arte Contemporáneo (CAAM), coincidiendo con su inauguración, edita la revista *Atlántica* que destacará por su larga vida, al contrario del resto de las revistas ligadas a instituciones museales que tuvieron una vida efímera ésta ha llegado hasta nuestros días. *Atlántica* surge con la idea de difundir y promocionar los objetivos del Centro, y aunque en un primer momento estuvo estrechamente ligada al equipo y al programa de actividades del Centro, desde la incorporación a la dirección de Antonio Zaya el contenido se espesa y se presentan números monográficos de gran interés en los que se incluyen colaboraciones visuales de artistas. La revista adquiere una proyección internacional y pasa a editarse en bilingüe (castellano-inglés).

Divulgar, difundir, investigar y promocionar son los objetivos diferenciados que cada una de las anteriores revistas considera en su ideario inicial. Aunque podemos decir que estas características son genéricas y como tales solo nos ayudan a la clasificación, sí nos dan pistas de la línea que han seguido y de los parámetros con los que las podemos evaluar.

Los avatares que vive la cultura y como tal las publicaciones hacen que éstas estén muchas veces condicionadas por la politización de la cultura, en mayor medida las que tienen una dependencia directa de la financiación pública. Kim Bradley en un extenso artículo publicado en *Art in America* en febrero de 1996 titulado «El gran experimento socialista»[15] decía que las instituciones tuvieron problemas para consolidarse debido a los continuos cambios en las decisiones políticas (se refería principalmente al Reina Sofía) y estos también influyeron en las revistas y especialmente en las revistas de museos.

Otro buen ejemplo de lo que acabamos de plantear fue la experiencia de la revista *Àrtics*, que en su génesis fue planteada por su impulsor, el poeta y escritor Vicenç Altaió, como un proyecto cerrado de ensayo artístico, «(...) És un espai per a creadors, artistas i escriptors. Altaió remarca que a *Artics* parlen els creatius. No és una plataforma per a crítics ni tendències (...) sinó per als artistes, dels quals inclou treballs fets expressament o triats.(...)»[16]. Este proyecto fue aceptado y financiado por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya y se publicó desde 1986 hasta 1990. Con diferencias sustanciales al ejemplo anterior en lo que se refiere al

---

14 Revista *Kalias* (1989-1994), Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.

15 Revista *Art in America* nº 2, New York, February 1996

16 Fragmento extraído del artículo «ARTICS. Trimestral multilingüe de les arts i de les ics. Barcelona, 1985-1990» que realizó Teresa Grandas. Fruto de la conversación que la autora mantuvo con Vicenç Altaió en mayo 2002. Publicado dentro del monográfico «Pensar la edición», en la revista *Papers d'Art* nº 82-83, 2002, p.42.

contendido, pero con similitudes en cuanto a su financiación, se publicó de 1984 a 1989 *Información Cultural*, revista-boletín editada por el Ministerio de Cultura de carácter gratuito, que tenía como finalidad dar el máximo de información puntual.

Hay dos proyectos que han llegado hasta nuestros días desde ámbitos territoriales periféricos y ambos desde la iniciativa pública. En el País Vasco e impulsada por la Diputación Foral de Gipuzkoa, la revista *Zehar*, que a lo largo de su existencia, salió en 1989 y en estos momentos se continua publicando, ha sido la voz de Arteleku, centro de arte contemporáneo, situado en la ciudad de San Sebastián. Arteleku ha tenido la capacidad de transformar sus objetivos iniciales y ha sabido adaptarse a los cambios de la sociedad y la cultura contemporánea. *Zehar* también se ha ido transformado: inicialmente cumplió un importante papel de información y divulgación de las actividades del Centro pero ha pasado a ser progresivamente un espacio de opinión, de reflexión, y de debate. El primer número de la revista salió en noviembre de 1989, en el saludo editorial se presentaban las propuestas de trabajo de la publicación: «La aparición de este primer número de *Zehar*, Boletín de Arteleku, nace con el deseo de ser una revista de creación e información artística. *Zehar* se apoya en su clara denominación transitiva —a través de— para definir el propósito de ser ágil intermediario entre el lugar para la creación que es Arteleku y una sociedad cada vez más atenta al desarrollo del arte contemporáneo»[17]. El otro proyecto lo encontramos en Catalunya, impulsada y financiada por el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Lleida surgió una iniciativa editorial con voluntad plural, que aglutinó en su título de cabecera *Transversal* la voluntad de circular transversalmente por la cultural contemporánea catalana. Esta es una publicación de carácter trimestral que sale periódicamente desde 1996.

La iniciativa privada

Muchas iniciativas privadas animadas por lo que parecía un buen momento cultural también se aventuraron en la publicación de revistas, tal es el caso de *Cruce*, creada por la asociación que lleva el mismo nombre, que publicó tres números de 1994 a 1996; de *El Guía. Mensual de la cultura visual* editada en Barcelona que publicó de 1990 a 1994; o de *De Calor*, revista trimestral de crítica cultural que se publicó de 1993 a 1994, editada también en Barcelona, que publicaba con desenfado artículos políticamente comprometidos. En Cáceres se dio una experiencia insólita: la revista *Sub Rosa*, impulsada por un filántropo restaurador, que en aquellos momentos sacó tres números de reflexión sobre aquel momento artístico.

En el ámbito de la iniciativa privada el proyecto más duradero ha sido el de la revista *Lápiz*, revista mensual de arte editada en Madrid que se creó en 1982 y que sigue publicándose hoy en día. Esta publicación recoge artículos de opinión relacionados con el programa de exposiciones del Estado español. Durante años ha sido la revista más estimada por las personas del sector. Las editoriales han ido tratando los temas más de actualidad sin reparos disidentes aunque durante los últimos años los textos se han reducido y han pasado a tener un carácter más informativo que de opinión.

También *El paseante* creada por Jacobo F.J. Stuart en 1985 y editada en Madrid destacó por ser la revista de cultural visualmente más lujosa y porque sacó varios

---

17 Revista *Zehar* nº 1, 1989, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa.

números de interesante contenido, pero a partir de 1991 se hace muy irregular y en 1996, tras 3 años sin ser publicada, sale con un monográfico sobre el cuerpo.

En este apartado cabe citar otra experiencia que ha llegado hasta nuestros días, la de la revista *Papers d'Art*, editada en la ciudad de Girona. Desde sus inicios ha estado ligada a la Fundación Espais, Centro de Arte Contemporáneo, fundación de iniciativa privada que abrió sus puertas en marzo de 1987, momento en que salió el primer número de la revista. La primera etapa tenía como objetivo divulgar las actividades del centro a la par que trabajar desde la interdisciplinariedad. Voluntades que se resumían en una de las primeras editoriales con estas palabras: «...estos *Papers d'art* intentan aglutinar, en la medida de lo posible, un marco de opciones culturales contemporáneas (música, danza, teatro, diseño, imagen, pintura, escultura....) y de opiniones diversas»[18]. Siempre vinculada y financiada por la Fundación Espais, se ha transformado de un proyecto que tuvo como objetivo informar y divulgar, a un proyecto editorial vinculado a su contexto, con un espacio de opinión y reflexión amplio.

Algunos ejemplos del espacio universitario

Entre las revistas ligadas al ámbito Universitario de este periodo destacamos *D'art* de Barcelona, *Arte, Individuo y Sociedad* de Madrid y *Astrágalo* de Alcalá de Henares; éstas se han mantenido al margen de los cambios y desequilibrios que venimos describiendo y se han centrado en el fomento de la investigación, manteniéndose alejadas, en la mayoría de los casos, de las guerras de poder, y de la necesidad de abordar temas de actualidad. Pero alrededor de la Universidad también han surgido revistas de gran interés como *Sin Título* que de 1994 a 1998 sacó cinco números, con trabajos interesantes como la recopilación de textos y entrevistas de Mike Kelly, o *FE*, revista editada por estudiantes de la Universidad Politécnica de Valencia, que recibe ayuda económica de la institución pero que mantiene un espíritu independiente.

En este apartado cabe recordar la revista *Creación* que estaba localizada en el proyecto del Instituto de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid. Salieron nueve números desde 1990 hasta 1993, fecha de su desaparición. Fernando Castro Flórez, miembro de su consejo de redacción, la definía con las siguientes palabras: «(...) Frente a la falta de ideología explícita del postmodernismo precario de la movida madrileña, por ejemplo, *Creación* tenía todo el aspecto de una trinchera para la resistencia poética, desde la que propiamente pudieran surgir ideas que siendo combativas no tuvieran nada de panfletario o literalista.(...)»[19]. También cabe destacar en este contexto algunas iniciativas impulsadas por las Escuelas de Arte, éste es el caso de *Látex* que se editó desde la Escuela de Arte de Lleida, a lo largo del año 1991 publicó con irregularidad varios números con la voluntad de incidir en un contexto cerrado como era la Lleida de aquellos momentos.

El espacio *amateur*

Como hemos podido comprobar con los ejemplos escogidos, algunos de los proyectos iniciados en los años ochenta desaparecen, otros sin embargo se conso-

---

18 Voluntad expresada en la Editorial de la revista *Papers d'Art* Julio-Septiembre 1987, nº4

19 Fragmento extraído de la entrevista «Entrevista a Fernando Castro Flórez. Revista Creación», realizada por Magdala Perpinyà. Publicada dentro del monográfico «Pensar la edición». Op.Cit.p.51.

lidan; durante los años noventa aparecen propuestas más sesgadas, que hacen hincapié en reivindicar determinadas prácticas artísticas o ideológicas y se convierten en portavoces de diferentes sectores del mismo colectivo. Éste es el caso de la revista-fanzine *Ars video* (Renteria, Gipuzkoa) que sacó 17 números de 1989 a 1994. Revista muy ligada a la difusión del vídeo como soporte creativo y muy atenta a la programación de festivales, certámenes y becas. Pasa de ser un fanzine informativo y documental a una revista subvencionada por la Diputación Foral de Gipuzkoa. O el fanzine feminista *Erreakzioa/Reacción* (Bilbao) publicado por la Asociación Erreakzioa/Reacción. Esta publicación, nacida en 1995, hasta ahora ha sacado siete números, en diferentes formatos, con textos de crítica feminista y colaboraciones de artistas. En esta misma línea estaría *L'Avioneta*, publicación que surgió en Barcelona en junio de 1987, de carácter independiente, con marcado carácter interdisciplinar; producida por voluntad del grupo de artistas que la hizo posible, tuvo como director el poeta Carles Hac Mor y como editor a Albert Ferrer.

Por lo general todas son iniciativas privadas, creadas con pocos recursos pero con mucho entusiasmo. Posteriormente han conseguido algunas ayudas de la administración pública. En ellas destaca la actitud por desestabilizar el consenso, una marcada vocación crítica, y un serio compromiso con la comunidad artística. Estas iniciativas son un ejemplo de la necesidad de ampliar y pluralizar los discursos y de acotar segmentos de interés sin dejar de relacionarlos con el panorama internacional. En definitiva, enriquecen el panorama al tiempo que segmentan el público-lector.

Uno de los proyectos de mediados de los noventa más significativos por su peso intelectual fue *Acción paralela: Ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, creada en 1995 cuyo último número salió en 2002. Publicación semestral dirigida por José Luis Brea junto a un amplio consejo editorial. Revista ligada al pensamiento que cogió como modelo (incluso el diseño se asemeja) la prestigiosa revista americana *October*. La revista se financió con publicidad, suscripciones y ayudas de entidades públicas, aspecto que le dio independencia intelectual. También supo acoger a algunas de las personas que habían pasado por diferentes proyectos de revistas y que se habían formado en esa andadura. Es la única revista que dio paso a un proyecto electrónico, pionero en aquel momento en España, que hoy ya ha desaparecido.

De lo público a lo privado, de lo *amateur* a lo profesional

Si pensáramos en los objetivos genéricos de una publicación periódica amontonaríamos infinitivos tales como: informar, comunicar, divulgar, intercambiar, promocionar, criticar, crear, inventar pero nos estaríamos olvidando del objetivo más importante con el que se trabajó desde los años ochenta hasta principios de los noventa en aras de esta mencionada modernidad: internacionalizar, una forma clara de crear contexto desde una perspectiva globalizadora. La apremiante necesidad por crear contexto llevó a que los proyectos editoriales (algunos más marcadamente que otros) a establecer la necesidad de internacionalizar el panorama del arte español introduciendo continuas referencias de artistas extranjeros, y/o como en el caso de la revista *Figura*, creada en 1983, que relacionó lo nacional con lo internacional a través de colaboradores españoles en ese momento en el extranjero. También la revista *Arena Internacional del arte = International Art* realizó un intento de acoger el arte español y el internacional desde una visión crítica y contrastada, sin hacer ninguna concesión a las instituciones ni a los poderes establecidos, y supo

contextualizar el arte español en el panorama internacional sin dejar de enfrentarse al aquí y ahora.

Otras revistas quisieron acoger un público más amplio para lo que fomentaron la creatividad pluridisciplinar, como es el caso de la revista *Balcón Internacional* dirigida en sus inicios, allá por 1989, por Antonio Zaya y que se publicará hasta 1992. La revista presentaba trabajos de artes plásticas y poesía. Este modelo todavía lo encontramos a finales de los noventa en revistas de ámbito internacional como *Zing magazine* o *Grand Street*.

El escenario que acabamos de describir tiene inicialmente un momento que lo podemos describir utilizando el eufemismo de la euforia que progresivamente se irá transformando en entusiasmo. En otros términos observamos una voluntad clara de editar, pero quizá en muchos de los proyectos prevaleció la voluntad de estar antes que de ser. Actitud que se tradujo en una voluntad más activista que profesional y que como consecuencia produjo, como hemos podido comprobar, un importante número de proyectos editoriales que a pesar de los esfuerzos realizados no pudieron ayudar a crear un sistema artístico con una importante masa crítica. Mar Villaespesa lo expresaba de la siguiente manera: «(...) Uno de los lugares comunes de las publicaciones de arte y cultura en nuestro país ha sido, precisamente, la precariedad que si ha dado lugar a proyectos de interés, no ha posibilitado, en la mayoría de los casos que perduraran (...)»[20].

El panorama que acabamos de describir nos descubre las dificultades que tuvieron los proyectos editoriales españoles, que como hemos planteado en el primer apartado, trabajaron en un contexto desestructurado, con una importante fractura entre sus diferentes agentes. Esta situación no se asemeja a aquella de la que Martha Rosler hablara en su artículo publicado en *Exposure* número 17, en la primavera de 1979, donde citaba la edición de revistas en Estados Unidos, en este caso en un contexto más articulado: «(...) Las revistas de arte –se trata de revistas comerciales–, un espacio fundamental para el discurso artístico, han desempeñado el papel, absolutamente vital, de unificar la información. (...) A principios de los setenta, la gran atención que la renombrada revista *Artforum* prestó a la fotografía, forjó un poderoso eslabón de la cadena al vincular la fotografía al mundo del arte...»[21] Este no fue el caso del panorama español que, como hemos descrito, tuvo un escenario lleno de activismo editorial con muchos, diferentes pero efímeros proyectos, que trabajaron con dificultades pero no llegaron a alcanzar la ansiada normalidad editorial que pretende todo sistema artístico estructurado.

---

20 Fragmento extraído de la entrevista realizada por Carme Ortiz a Mar Villaespesa, «Apuntes sobre dos proyectos editoriales: las revistas *Figura* y *Arena Internacional*». Publicada dentro del monográfico «Pensar la edición» Op.Cit.p.49

21 Artículo publicado en «Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación» Wallis, B. (ed.) (2001). Madrid: Akal / Arte Contemporáneo. p.324.

Ejemplos de una década

«Las revistas de arte juegan un papel crucial en la distribución del arte: ellas son el lugar donde encontramos información sobre él, lo vemos representado, encontramos opiniones, somos informados de lo que podemos visitar o de lo que podemos prescindir y, lo que es más importante, desarrollan un sentido de contemporaneidad». Con estas palabras abría Lisa Le Feuvre el artículo que dedicó (*Art Monthly* # 278, London Jul-Aug 04) a la paradigmática revista de los años setenta *Avalanche*. De manera concisa y sintética resume la función de las revistas, y destaca su principal característica, la de desarrollar una labor en el presente; en esto radica el potencial de la edición de revistas, pero también su complejidad. Éste será el punto de partida para el estudio de los proyectos editoriales *Figura, Figura Internacional* y *Arena Internacional del Arte/International Art* (en adelante *Arena*). Abordaremos estos proyectos desde una perspectiva de presente, en su doble vertiente, la de su presente editorial (hoy pasado) y la de aquel en relación con el actual. Estos proyectos son, a nuestro entender, testigos imprescindibles de lo que sucedió en la segunda mitad de los años ochenta en el Estado español; como hemos podido comprobar, momento de gran eclosión editorial, es más, fueron espacios aglutinantes, en los que se juntaron artistas y críticos, que supieron establecer puentes entre la producción artística, la producción editorial, y su difusión.

Como hemos visto anteriormente, el arte contemporáneo de la década de los ochenta se convirtió en valor mercantil y en marca de modernidad. Este hecho tuvo en el Estado español unas consecuencias específicas que determinaron las relaciones sociales, culturales y mercantiles del sistema del arte. Uno de los rasgos más importante fue el de la inflación del precio de las obras, que traerá como consecuencia el sobredimensionado de la producción artística. Algunos textos del momento supieron verlo y analizarlo. Uno de los más acertados fue «Síndrome de mayoría absoluta», firmado por Mar Villaespesa y publicado en el número 0 de la revista *Arena* en enero de 1989, destacaremos un párrafo significativo: «Realmente el arte de la época de Franco ha tenido graves problemas de contexto; el arte de la década de los ochenta sigue teniendo este problema, aunque empieza a paliarse debido al crecimiento del espacio cultural (comienzo de una circulación regular de exposiciones internacionales en galerías e instituciones, al mismo tiempo que empieza a viajar de modo regular el arte español fuera del país: consolidación de Arco, actividades de entidades públicas y privadas, como el Centro Reina Sofía o la Caixa; creación de talleres de Arte, como los del Círculo de Bellas Artes...). El paisaje de los ochenta (movida postvanguardista, nueva escultura, figuración sevillana...), además de no ser diferenciado por su significación, ha sido, desafortunadamente revalorizado más que por la pertinencia de la obra por su calidad de representantes o embajadores de la euforia democrática española dentro y fuera de nuestro territorio».

Como reflejan estas palabras, en aquellos momentos, la internacionalización del arte español era una necesidad urgente, y en este empeño se embarcaron las instituciones públicas, en un intento de homologar el arte español al internacional. Pero, cómo se llevo a cabo esta internacionalización fue un aspecto de puntualización de voces críticas dentro y fuera del contexto español. Recordemos el citado artículo de Mar Villaespesa en el que, entre otras puntualizaciones, advertía «(...) O dicho de otro modo, tenemos que ser conscientes del desfase de la situación cultural española para saber a qué paso afrontarlo: Mientras que aquí exigimos museos, otros los cuestionan (...)». Y también en el citado artículo de Kim Brad-

ISSN **2387-1733**

ley[22], en relación a los avatares que sufrió el contexto artístico español, publicado una década más tarde en *Art in America* (Febrero de 1996), donde, recordemos, planteaba que uno de los problemas que tuvieron las instituciones para consolidarse fue debido a los continuos cambios en las decisiones políticas (se refería principalmente al Reina Sofía), y a que estos también influyeron en las revistas, especialmente en las revistas de museos de las que solo ha sobrevivido, y ha seguido saliendo con una periodicidad regular la revista *Atlántica*. La interferencia de la política en los proyectos culturales, característica de aquella década, hoy sigue siendo una realidad.

Dos de las características significativas y propias de la mayoría de las revistas que se publicaron en el periodo del presente estudio son, por un lado, la precariedad de su existencia, y por otro, su corta vida. Constatamos que muchos de los títulos de revistas que sonaron fuerte en los años ochenta, hoy solo ocupan estantes de biblioteca, en el mejor de los casos, en otros, ni eso, como en el de la revista *Figura* que solo puede encontrarse, la colección completa, en la Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y en la Biblioteca del Museo Centro de Arte Reina Sofía, circunstancia ésta que dificulta el acceso a la investigación. Si comparamos la vida de las revistas españolas de los ochenta con la de sus coetáneas extranjeras observaremos que mientras las primeras dejaron de existir hace tiempo, las segundas continúan editándose. Si miramos el mapa editorial de los años ochenta y noventa, observaremos que la única revista de carácter comercial que ha sobrevivido dos décadas es *Lápiz*, que surgió en 1982 y que hoy en día sigue en los kioscos, en este sentido, también son destacables por su longevidad las trayectorias de *Papers d'Art* y *Zehar*, a las que ya hemos dedicado un apartado, que nacieron en 1987 y 1989 respectivamente, y la de las revistas universitarias, que resguardadas en su espacio académico no han sufrido los avatares propios del sector.

Por último, podemos decir que la vida artística de aquel momento estuvo condicionada por tres circunstancias: la primera, el fuerte intervencionismo institucional en el diseño de la política cultural que tuvo como consecuencia directa la institucionalización de los proyectos, la segunda, el intento de homologación, dirigido principalmente por el sector público, del arte español en el ámbito internacional, estrategia que se desarrolló sobre todo a través de grandes exposiciones de artistas extranjeros, y el apoyo incondicional a la feria Arco, y la tercera, la creación de museos de arte contemporáneo. En este panorama que hemos definido de ecos positivos nacieron los proyectos editoriales *Figura*, *Figura Internacional* y *Arena Internacional del Arte/International Art*.

Hemos escogido estos tres ejemplos por el interés situacional de los tres proyectos editoriales en el tiempo (últimas décadas del siglo XX), en el espacio estratégico del eje centro-periferia (Madrid-Sevilla), y por el interés y la singularidad en la forma en que abordaron los contenidos. Vamos a estudiarlos en su especificidad para poder ampliar la visión que tenemos de aquel momento.

Figura nace en Sevilla en 1983, con soporte público, y con el objetivo de relacionar lo nacional con lo internacional a través de los colaboradores españoles que en ese momento vivían en el extranjero. El último número que responde a la primera etapa sale en diciembre de 1986 (el anterior había salido en invierno de 1985) y

---

22 Op.Cit. Revista *Art in America* nº 2, Nueva York, Febrero 1996

corresponde al ejemplar doble 7-8, que incluye una carta (fechada el 5 de diciembre de 1986) en la que se alude al retraso de su publicación debido a problemas financieros.

A este número doble le sigue un periodo de transición con tres números que cogen la cabecera de *Figura Internacional* que son publicados durante el año 1988 como dossier encartado en el interior de la revista cultural *Sur Exprés*. *Figura Internacional* número 1 sale en febrero de 1988, el número 2 en abril de 1988, y el número 3 en octubre de ese mismo año. En la editorial de este último número Guillermo Paneque, uno de los directores fundadores de *Figura*, se despide de sus lectores en una editorial titulada «Ni tengo memoria ni falta que me hace» anotando los logros y las limitaciones del proyecto editorial, destacamos las siguientes líneas: «Tuvimos la preocupación por articular una línea en un contexto más amplio que el de los simples nacionalismos, dando puntual información sobre el arte español e internacional con la intención de generar un intercambio de ideas que creíamos positivo. Cabe la satisfacción de comprobar cómo la publicación ha sido requerida como medio de información sobre el arte español en el exterior y punto de referencia para abordar el arte contemporáneo más reciente. Esto es algo que, siento decir, no ha ocurrido en otros casos». Esta editorial de la desmemoria está en relación directa con lo que Teresa Vilarós ha definido como el mono del desencanto, esa necesidad de olvidar el pasado para pensar el presente, de abordar la re-construcción del sistema del arte en claves posmodernas.

Tras este comentario, retomamos la editorial de *Figura Internacional* número 3 que testifica el final de *Figura* y avanza el inicio de *Arena Internacional del arte /International Art*, revista especializada, de iniciativa privada, que nace en enero 1989 en Madrid, en edición bilingüe, con la vocación de ocupar un espacio en el panorama internacional. El nuevo proyecto es presentado como una continuación de *Figura*: «(...) en apenas dos meses, lanzaremos una nueva revista, ARENA INTERNACIONAL DEL ARTE, que de una u otra manera mantendrá vivo el espíritu de Figura. Ello está asegurado por la continuidad del actual equipo de dirección: Mar Villaespesa, Kevin Power y José Luis Brea»[23].

Este paso del testigo, generoso por parte de los impulsores de *Figura*, es recogido con entusiasmo por el equipo editorial de *Figura Internacional* y del próximo *Arena*, que se compromete a desarrollar una labor crítica, internacionalizar el nuevo proyecto a través de una red de colaboradores e intentar profesionalizar el proyecto, pero la ambición por ellos anunciada solo será un espejismo, el proyecto duró escasamente un año, y la profecía de Nietzsche, citada en la editorial (del último *Figura Internacional*) cierta: «¿Qué cabe hacer si la profecía de Nietzsche –el desierto crece– resulta tan fatalmente cierta? No mucho más, en efecto, que bajar a la Arena. Allí nos encontraremos». Así inició *Arena* su corta andadura.

Estos tres proyectos (2 [+1]), incluido *Figura Internacional*, que podríamos denominar de transición, conforman un eje cronológico y editorial de continuidad, pero cada uno de ellos tiene su especificidad y para poder ser comparados necesitan ser abordados de forma individualizada.

---

23 Fragmento publicado en la Editorial del número 3 de *Figura Internacional* en octubre de 1988, publicado dentro del nº12 de la revista *Sur Exprés*, en la que constan los siguientes créditos: Consejo de redacción: Mar Villaespesa, José Luis Brea, Kevin Power; Redacción: Silvia Nieto y Edición: Borja Casani.

ISSN **2387-1733**

Figura, Sevilla, 1983-1986

En mayo de 1982 Francisco Calvo Serraller publicaba un texto sobre la pintura española del momento en *Flash Art* (107, may 1982, p. 43-46), que tituló «The New Figurativist» [Los nuevos figurativos]. El inicio del artículo hacía alusión a la crisis que sufrió el arte en la España de inicios de los años setenta, y presentaba una nueva generación de artistas que le dio la espalda a la autoridad franquista, ignorándola, y se situó fuera de la tradición abstracta, hegemónica en el momento. Algunos de estos nuevos figurativos, citados por Calvo Serraller en el mencionado artículo, ocuparán las sucesivas portadas de la revista *Figura*, la primera será de Luis Gordillo, catalizador, según Calvo Serraller, de esta nueva actitud, y le seguirán Guillermo Pérez Villalta, Miquel Barceló (el único representante español en Documenta 7), José María Sicilia, Chema Cobo, Ferrán García Sevilla, Juan Navarro Baldeweg y María Gómez, artistas, a excepción de la última, citados por Calvo Serraller como representantes de la nueva figuración.

Figura se situó en el contexto de la nueva figuración y en ruptura con la generación anterior de pintores sevillanos, en palabras de Guillermo Paneque «... el contexto sevillano de la generación anterior de artistas, Curro González, Alberto Arenas... Estos eran los que veíamos por las galerías de Sevilla (a pesar de que hubiera muy pocas galerías)... ahí ya empezaron a articularse un poco parte de lo que se puede llamar una reacción a ese clima abstracto, moderno, ambiguo, más esencialista en el sentido de composición, artista moral, de trabajo autónomo... Yo creo que era necesaria más contaminación artística, un contrapunto, como decía Rafa, más frivolidad, más eclecticismo. Eclecticismo y dialéctica, conciliar el internacionalismo con el localismo, en definitiva vivir "sin complejos", como el título del artículo de Rafael Agredano»[24]. Esta reflexión nos recuerda la idea con la que Rudi Fucsh trabajó la ecléctica propuesta de Documenta 7.

Figura nace en un momento en el que el contexto editorial de revistas de arte en España era muy pobre. El mundo del fanzine, en cambio, era muy activo en aquel momento, tal y como lo testifica Rafael Agredano en la entrevista, donde hace hincapié en que si no hubiera sido por las ideas de Guillermo Paneque *Figura* hubiera sido un fanzine. El número 0 de *Figura* sale en primavera de 1983, impulsado por un grupo de alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla y financiado por la Asociación de alumnos de dicha Facultad. El primer párrafo de la editorial refleja la esterilidad del contexto en el que surge y la tensión de las relaciones artísticas locales del momento: «Hacer una revista, al menos en Sevilla, puede llegar a convertirse en un drama épico. En nuestro caso no hemos llegado a tanto porque conociendo el panorama que nos rodea, nos hemos movido sabiendo que la decepción era una carta con la que teníamos que jugar, la que nos ha evitado muchos llantos pero no nos ha restado osadía. Nos hemos encontrado con muchas manos cerradas de gente que temía que al abrírnoslas se les cayeran los anillos, pero también con muchas otras abiertas, limpias y sin adornos –la austeridad ha sido siempre una de los más claros síntomas de la elegancia– que no han dudado en prestarnos su apoyo».

El grupo que se reunía inicialmente en el bar de delante de la facultad de Bellas Artes de Sevilla, tal y como lo comenta Rafael Agredano en la entrevista, son los que él denomina los postmodernos, por oposición a los de la abstracción (anclados en

---

24 Entrevista a Guillermo Paneque, realizada por Miren Eraso y Carme Ortiz el 12 de julio de 2004 en Madrid. Material inédito.

los años cincuenta americanos). Este grupo, más combativo y vanguardista, será el que trabajará con dinero de la Asociación de alumnos el número 0 de *Figura*. Estaban Guillermo Paneque, que en aquel momento tenía 18 años; Guillermo Abraham la Calle, Luis Navarro, Lidia Ortega y Rafael Agredano –era el único que no estudiaba en la facultad–. La ficha técnica del número 0 estaba formada por las siguientes personas y responsabilidades: Concha Ollero (directora), Rafael Agredano, Paco Cabeza, Alonso Cerrato, Sebastián García Martín, Manolo Montero y Guillermo Paneque. Este último y Agredano se encargaban de los contenidos y Alonso Cerrato del diseño y las finanzas (comentario sacado de la entrevista de Paneque). El grupo de editores fue variando a lo largo de los años, y así en verano de 1984, en el número 4, solo figuran tres nombres en el consejo editorial: Rafael Agredano, Sebastián García Martín, y Guillermo Paneque, mientras Concha Ollero continua como directora. En este mismo número la lista de corresponsales extranjeros se ha ampliado con la presencia de Mar Villaespesa, Berta Sichel, Jean-Louis Froment, Jean-Marc Poinsot y Pepe Espaliú, quien jugará un papel muy activo en los próximos números.

El compromiso personal de algunos de los integrantes de *Figura*, sumado al amateurismo del proyecto, hicieron que los cambios en el equipo de redacción fueran continuos. estos cambios han quedado reflejados en los créditos de los sucesivos números[25]. Por otro lado, los corresponsales van configurando el mapa geográfico de interés de la revista (Europa y Nueva York), que se ve ampliado en el número 6 en el que entran dos nuevos corresponsales, Juan Vicente Aliaga (Londres) y José Lebrero Stals (Colonia). Los cambios se mantendrán hasta el último número (7 y 8) que tiene como editor a Alonso Cerrato y como director a Guillermo Paneque, que tras el período de transición de *Figura Internacional* abandonará el trabajo editorial para dedicarse de lleno al artístico-expositivo. Cabe destacar la ausencia de Rafael Agredano en los créditos del número doble 7-8 de 1986, persona que en los inicios del proyecto tuvo una gran presencia y, a nuestro entender, dio carisma al proyecto.

La continua transformación, ampliación, reubicación o redefinición de las funciones de los integrantes del proyecto y sus corresponsales nos hablan de la efervescencia del proyecto editorial, en el que la ilusión por sacarlo adelante y por lograr su internacionalización consiguieron aunar a un gran número de colaboradores, críticos y artistas indistintamente. Es reseñable que la mayoría de los colaboradores tendrán un destacado protagonismo en la escena artística de las posteriores décadas. En este sentido, el trabajo relacional y promocional realizado por los componentes del equipo editorial fue vital para el desarrollo de la revista y para la posterior carrera profesional de algunos de sus miembros.

A pesar del eclecticismo del que hablan sus protagonistas, la revista se ubicó en un ámbito muy específico, el de la posmodernidad, representada plásticamente (recogido de la entrevista de Rafael Agredano) por la transvarguardia italiana, apoyada

25 Así en el número 3 vuelven a aparecer movimientos, ésta vez los miembros de la revista se responsabilizarán de diferentes contenidos: Guillermo Paneque (Artes Plásticas), Rafel Agredano (Diseño y moda), Alonso Cerrato y Mercedes Ruiz (Diseño Gráfico) y Concha Ollero (economía), Juan Carlos Arañó (coordinación) y Andrés Cid (asesor de arquitectura) y Antonio Gordillo (diseño). Este número ya refleja en los créditos la lista de corresponsales extranjeros: Pepe Espaliú (París), Juan Domínguez Plata (Madrid), José Antonio Castro (Galicia), Xesús Vázquez (Santander), J. María Baeza (Córdoba), Andrés García Cubo (Málaga), Luis Navarro (Canarias), Juan Vicente Aliaga (Valencia). En el número 5 de nuevo hay cambios que afectan a las artes pláticas en las que se introducen los nombres de Pepe Espaliú, Abraham la Calle y Luis Navarro y como corresponsales, en Nueva York, Simeón Saiz y en Lisboa, Helena Vasconcelos. Kevin Power ya es colaborador habitual, también destacan las colaboraciones de Juan Muñoz, Francisco Calvo Serraller, Marga Paz, Juan Vicente Aliaga, Luis Francisco Pérez, y del ámbito vasco, aunque no estén destacados como corresponsales si colaboran, Xavier Sáenz de Gorbea, y Txema Esparta.

ISSN **2387-1733**

(inventada) por Bonito Oliva, y el neo-expresionismo alemán, reforzadas ambas, como hemos visto con anterioridad en Documenta 7.

La figuración, tal y como lo señala el nombre de la revista, será el territorio plástico de *Figura* pero no el único, la moda, la crítica de eventos y exposiciones, así como vídeo arte o el cómic, y la publicación de dossieres relacionados con otros movimientos artísticos como Fuxus, dieron a *Figura* una identidad singular, no comparable a sus proyectos coetáneos.

Una de las figuras a destacar es la de Rafael Agredano, quien tal y como hemos apuntado, fue crucial en el inicio del proyecto, y además su lenguaje desenfadado dio carisma al proyecto. Su voz representaba al contexto artístico local de aquel momento, a su ciudad, a la que representaba con ironía. Un ejemplo de ello, lo encontramos en el texto publicado en el nº 0 titulado «Titanlux y moralidad», en el que analiza el estado de la pintura, y del sistema del arte, con rigor pero sin moralidad. El contenido y la forma de su lenguaje apoyarán la singularidad del posicionamiento de *Figura*, en un momento de «asfixia cultural». Sirva este párrafo de muestra: «Dejadnos abrir las ventanas para que entre la contaminación artística y dejadnos ser frívolos, eclécticos: que conciliemos el internacionalismo con el localismo, la tradición con la innovación.» Bien podría tratarse de un fragmento del manifiesto de la posmodernidad española. Otro de sus «memorables» artículos se publicó en el siguiente número con el título «De Juana de Aizpuru a Juana de Arco», un texto de amor-odio, con un posicionamiento crítico, pero elaborado desde una óptica postmoderna, con un lenguaje descreído, y con humor periodístico corrosivo; en otro texto describía la portada del catálogo de la exposición *Nueve pintores sevillanos* organizada por la galería Adria en 1972, Agredano comentaba: «... J. Manuel Bonet luce un bonito jersey mejicano de esos que luego llevaron todos los progres sevillanos desde que unos grandes almacenes organizaron una de esas semanas exótico tropicales que ellos suelen hacer...»

Algunos de los artículos publicados no tuvieron continuidad temática pero llegaron a configurar pequeñas islas de opinión autónoma: Estas aportaciones resultan significativas sobre todo desde una lectura actual. Destacamos algunos de los títulos y sus autores: Antonio Pérez firmará el texto titulado «Video.Arte.Video-sobre Arte?», que estará ilustrado con una obra de Antoni Muntadas, publicado en el número 1, el de Fau Nadal, publicado en el mismo número, con el título «Estética y fanzine», el dossier firmado por Pablo Ramírez sobre la escuela valenciana de la historieta 1975-1985, o el coordinado por Juan Carlos Arañó dedicado a John Cage.

La presencia y la voz de los artistas también es una de las características propias de *Figura*. Ésta la podemos analizar desde dos puntos de vistas, por un lado, la revista como voz de los artistas, como dice Guillermo Paneque, sin necesidad de intermediarios o críticos (por otro lado casi inexistentes), y por otro, la revista como espacio de representación, muchas de sus páginas incluyeron propuestas visuales trabajadas por los propios artistas, tal como nos comentó Agredano «(...)Había una voluntad de mantener el espacio artístico, se guardaron las secciones dedicadas a los dibujos, que siempre fueron por encargo (...)»[26]. En este sentido, *Figura* también funcionó como antesala expositiva, trató de presentar una variedad de propuestas realizadas por diferentes artistas (Juan Muñoz, Cristina Iglesias, Pep Agut, Pepe

26 Entrevista realizada por Miren Eraso y Carme Ortiz a Rafael Agredano el 21 de junio del 2004 en Sevilla. Material inédito.

Espaliú, Vicky Civera, Menchu Lamas, Anton Patiño, Juliao Sarmento, Javier Baldeón, Francisco Leiro, Evaristo Bellotti), que de nuevo prefiguró lo que iba a ser la escena artística del Estado español en los años porteriores.

Figura cumplió una función que estaba desatendida: le dio un espacio al arte sin espacio, y cuando lo encontró lo abandonó. Guillermo Paneque lo comentaba así: «En la primavera del 86 entran en La Máquina Rafael Agredano y Pepe Espaliú. Desde una perspectiva crítica, creo que fue importante este periodo de la Máquina, donde el artista dejó de ser cobarde, retomó su discurso y también provocó toda una serie de estrategias de recepción hacia su trabajo, esto para mí es lo más importante que hicimos. A la par que era una galería que desde el principio tuvo una clara voluntad de trabajar con los artistas nacionales en el espacio internacional.»

Como hemos indicado, la presencia y los intereses de los artistas tuvieron una alta presencia en *Figura*. El momento artístico estaba impulsando, y no solo en la esfera nacional, una tipología de artista de éxito comercial. En algunos casos el protagonismo de los artistas estuvo más cercano al marketing autopromocional que al valor intrínseco de su obra. En este sentido, Kevin Power transmite con claridad este nuevo rol de algunos artistas: «Schnabel es el nuevo romántico de la autopromoción, pero el hecho de que se sabe perfectamente aprovecharse de las técnicas de "marketing" no sirve de ningún modo de juicio de valor sobre su pintura. ¿Quién lo cree? Quizá ni siquiera Schnabel aunque sabe llevarlo como un vestido. Es un arte melodramático (derivado), vulgar, lleno de kitsch, pero me gusta...». (*Figura* nº 1 «Nuevas tendencias» Apuntes sobre una exposición. p. 5)

Algunos extractos de las entrevistas publicadas en *Figura* también nos ayudarán a entender la posición de los artistas más de moda en aquel momento. Miquel Barceló decía en la entrevista publicada en el nº 2, p. 36: «Antes nadie se hacía rico pintando y ahora puedes hacerte hasta millonario y eso ha cambiado todo el equilibrio que había. Mi vida, sin embargo, es la misma de siempre: levantarme por la mañana, irme a pintar al taller y eso, simplemente con más medios. El taller es mucho más grande, con ayudantes o lo que sea, de otra forma, pero esencialmente no ha cambiado nada.» Más adelante continua: «Lo importante es hacer buenos cuadros, todo lo demás son pataletas, pataletas continuas... Si de repente salen tíos con cuadros potentísimos da igual; aunque se hayan apuntado al Opus Dei, no sé...» (p.37). Estas palabras no están muy lejos de aquellas que Ferrán García Sevilla dejara escritas en el cuadro Muca 16 realizado en 1984: «Querida Montse: te escribo esto porque tú sabes más que yo quien soy, sigo encerrado aquí. No me falta de nada, eso creo. Tengo música y luz. Y puedo pintar lo que quiero. No te preocupes es una situación normal, no me drogo, no voy de putas, no me emborracho, ni me deprimo. Mis fronteras son las de de todo el mundo: mis zapatos. Vendo los cuadros y la cuenta del banco aumenta, sin saber que hacer. ESO ES TODO. Sólo pienso estar junto a TI. Me voy a casa para encontrarme contigo. Te quiero, Ferran». En otro texto sobre Ferrán García Sevilla también publicado en *Figura* (nº5, Sevilla 1985 p.54) José Luis Brea escribía: «Ver las pinturas de Ferrán García Sevilla y pensar en las erecciones impersonales de que hablaba Henry Miller. Potencias de actividad que no vienen de ninguna parte, que no habitan a nadie de una manera especial, que no aspiran a lugar concreto alguno. Potencias de actividad que se justifican por sí mismas, que fascinan por la exuberante vida que contienen y amenazan desbordar». Estas palabras, tan cercanas al ensimismamiento propio de algunos artistas y críticos del momento, evidencian el espejismo creado por la ilusión de entrar en el mercado del arte, actitud que iba a contribuir a respaldar posiciones más complacientes que críticas.

ISSN **2387-1733**

Si bien las portadas de *Figura*, y la de muchos de sus contenidos, dieron visibilidad a eso que hemos venido llamando nueva figuración, su línea editorial no fue cerrada ni homogénea y respondió a diferentes posicionamientos y perspectivas críticas. Ésta es una de las características más significativas de la revista, el que se enfrentó al presente sin complejos, ni miedos al que dirán. En la década de los noventa aparecerán proyectos editoriales impulsados por artistas, pero en los ochenta *Figura* fue, si no el único, sí el más duradero, y el de mayor repercusión. Con estas palabras describía Guillermo Paneque el final de *Figura*: «Para mí el final de *Figura* tiene que ver mucho con el hartazgo profesional de decir "estoy trabajando para los demás", de forma que te lleva a pensar"yo quiero generar otra forma de hacer cosas". Ocupas un sitio que la gente que debería ocuparlo no lo ocupa, asumes un rol que no es el tuyo, porqué sí. Unos mediante entrevistas, otros mediante textos escribíamos, pero la forma en que escribíamos también iba apuntando intenciones pero no desarrollaban un discurso propio. Más bien un tanteo. Será el momento que continuamos esa labor pero ya a nivel más consciente en La Máquina española. Es una forma de avanzar.»

Figura Internacional, *Sur Exprés*, Madrid, 1988

El número 1 de *Figura Internacional* sale como dossier encartado en la revista cultural *Sur Exprés* de febrero de 1988. La editorial de este primer dossier con portada compartida por Warhol y Beuys (los dos habían visitado Madrid en fechas recientes) presenta a estos dos artistas como síntesis de una época que *Figura Internacional* denomina crítica y en la que como proyecto decide «más que informar, construir desde el conocimiento y el análisis y también desde la pasión y el divertimento que el arte procura.» Adjunta a la editorial va una explicación de lo que se presenta y de lo que debería haber sido: «Recogemos en nuestras páginas una selección de artículos que pertenecen a lo que debiera haber sido el primer número de la revista de arte *Figura Internacional*. Revista que, por diversos avatares, tan característicos de la escena cultural española, ha visto truncada su aparición pública, prevista durante la celebración de Arco 88». En la misma se presenta a Mar Villaespesa como directora de la revista y se alude a que están buscando una solución mejor para el proyecto. El dossier contaba con 31 páginas.

Figura Internacional nº 2 sale también como dossier encartado en el *Sur Exprés* de abril de 1988. En su editorial anuncian el nacimiento de una nueva revista de distribución internacional, con edición bilingüe. Y se presenta como «legítima heredera del esfuerzo de *Figura*, pero liberada al mismo tiempo de su natural desgaste, después de ya diez números y dos épocas». El equipo de dirección está formado por: Mar Villaespesa, José Luis Brea y Kevin Power, estos dos últimos se incorporan al consejo en este número, aunque ya habían firmado artículos en *Figura* y figuraban como asesores en *Sur Exprés*. Esta segunda editorial ya avanza el carácter crítico que tendrá la revista *Arena*, aunque todavía sin nombrarla, que recogen estas palabras de la editorial: «Todo parece indicar que, junto a cierta indudable euforia, algo sigue fallando en el mundillo del arte de este país. También, desde luego, en el ámbito del discurso crítico. Tal vez, demasiados intereses. Tal vez demasiada poca voluntad de investigación seria. Tal vez, que todavía nos movemos demasiado entre la mezquindad y el mafiosismo, entre la falta de medios y las ideas. Y no es, seguramente, por falta de potencial creador, sino, quizás, porque se ha perdido un cierto espíritu de esfuerzo, de lucha, de radicalidad. Una cierta vocación de audacia, de activismo. Justamente de ella nos cargamos, convencidos de responder a una necesidad colectiva suficientemente amplia y definida, para lanzarnos a la arena.»

Será la tercera editorial, la publicada en *Figura Internacional* nº 3 en octubre de 1988, la que definitivamente presente el final de *Figura*. Hace un balance positivo de su labor, pero alude a un cambio en la situación en el final de la década de los ochenta, y señala la falsedad de las prometidas grandes transformaciones por un lado, y el cambio en las circunstancias personales de muchos de los que dieron vida a *Figura*. Éstas son las razones citadas para poner punto y final a un proyecto e iniciar otro, que coge el testigo que le pasa *Figura*. En la segunda parte de la editorial se presenta el nuevo proyecto de revista, *Arena Internacional del Arte*, y su equipo de dirección, formado por Mar Villaespesa, José Luis Brea y Kevin Power.

Habían sido necesarios tres dossieres y tres editoriales para crear el nuevo proyecto. Y es en la tercera editorial, de lo que podemos considerar como proyecto de transición, en el que ya sin ambigüedades, se nombra a *Arena*, se configura un equipo estable, que consigue, con el apoyo incondicional del editor Borja Casani, también editor de *Sur Exprés* y anteriormente de *La Luna*, poner en marcha un nuevo proyecto editorial: crear una revista de arte crítica e independiente. Borja Casani relata así la historia: «En el año 1988 Mar Villaespesa, Guillermo Paneque y Pepe Espaliú me vinieron a ver con material del último número de la revista *Figura*. Paneque y Espaliú, que en aquellos momentos habían empezado su actividad expositiva, querían dejar la actividad editorial y Mar Villaespesa insistió mucho en la necesidad de no perder un producto editorial del interés de *Figura*. Entonces se acordó incluir los números de *Figura* en la revista que yo editaba en aquellos momentos *Sur Exprés*, para ello me cedieron todos los derechos de la cabecera de forma altruista. Pero en el momento de publicar el último número de *Figura*, empezamos a hablar de un nuevo proyecto editorial con distribución internacional, siguiendo las líneas que marcaba el mercado y la distribución internacional del momento. Se formó el equipo que trabajó en el enfoque editorial e imprimió carácter al proyecto: Mar Villaespesa, José Luis Brea y Kevin Power»[27].

¿Cómo se había conformado este nuevo proyecto? ¿Quiénes fueron los protagonistas del mismo? ¿Qué se establece entre *Figura* y *Arena*: un puente o una fractura? Éstas son algunas de las preguntas que no quedan aclaradas en las sucesivas editoriales. Si miramos la estructuración de los contenidos de *Figura Internacional* veremos que los tres miembros del consejo editorial protagonizaron la redacción de los mismos en los tres dossieres publicados, en los que también colaboraron, aunque de manera más esporádica: Alexander Melo, Horacio Fernández, Ángel Bados, Lucie Beyer, Luis Francisco Pérez, Robert Atkins y Catherine Grout.

En este sentido, si bien los tres habían sido colaboradores esporádicos en *Figura* y en *Figura Internacional* se presentan como colaboradores con una presencia destacada. Será el nº 3 el que planteará desde su editorial el propósito de intenciones pero también desde sus artículos se verá reflejado el posicionamiento de *Arena*. Ésta se aleja conscientemente de la euforia postmoderna y sin memoria, a la que alude Paneque en el texto de despedida publicado en este mismo número, y se posiciona con un espíritu crítico en el presente, con la intención de analizarlo y de tomar postura. En el camino han quedado las conversaciones con los artistas que hacían *Figura*, las horas de redacción del proyecto, las discusiones, los esfuerzos para formar el equipo editorial, y para buscar un editor que lo financiara. *Figura* había dado los primeros pasos, *Arena* tratará de madurarlos.

---

27 Entrevista telefónica realizada por Miren Eraso y Carme Ortiz a Borja Casani el 7 de julio de 2004. Material inédito.

ISSN **2387-1733**

Habían pasado dos años desde que en la publicación del número doble 7-8 de *Figura* en una carta adjunta, firmada por Concha Rivero, se aludiera al retraso de la publicación por causas económicas. Tras el intervalo yermo de 1987, en 1988 salieron tres dossieres. El nuevo proyecto ya estaba en marcha, ahora desde Madrid, desde la centralidad geográfica y cultural, y articulado en torno a dos ejes: la crítica como instrumento de análisis, y la internacionalización del proyecto como herramienta de difusión. *Arena* se propone dar un salto, abandonar la complicidad con el mercado del arte que tuvo *Figura*, sobre todo en sus últimos números, y abrazar la crítica independiente. Este fue su gran reto, y su gran dificultad, tengamos en cuenta que estaba financiada por publicidad comercial, principalmente de galerías de arte, y patrocinada por una empresa privada. En este sentido, las palabras en relación a la expansión de los conceptos de producción y distribución de Mar Villaespesa extraídas de su artículo «El estado de las cosas» (*Figura Internacional* nº 3 p. 2) son elocuentes: El análisis del estatuto de producción y circulación de los objetos de arte nos pemitiría revisar el tipo y la intensidad de las relaciones que se establecen en las sociedades actuales entre el llamado mundo del arte y la sociedad global, dando el debido enfoque a cuestiones como la generalización de los ritmos y la lógica de la moda, la importancia creciente de las políticas culturales y de la economía de tiempo libre, o de la tendencia hacia la valoración de visiones y vivencias «estetizantes» e «irrealizantes» de lo llamado real.» El debate estaba abierto. El momento y las circunstancias lo permitieron ¿Hasta cuando?

Arena Internacional del Arte/International Art, Madrid, 1989

«El estado es también una máquina de hacer creer»[28], escribía Ricardo Piglia aludiendo al éxito que tuvo la literatura del best-seller extranjero en Argentina, fenómeno que él relaciona con el tipo de sociedad diseñada por el gobierno militar argentino y caracterizada por él con tres sustantivos: desnacionalización, despolitización, «modernización». En el siguiente enunciado también aparece la sombra del Estado «El arte no debe servir para ponerle marco al poder, sino para responder a la situación o a los problemas que el artista vive en el momento», lo escribía Mar Villaespesa en *Arena* (nº1, p. 82). Al que le seguía la pregunta: ¿es posible una conciencia postmoderna sin haber tenido una conciencia del final de la modernidad? Esta cuestión que resume la encrucijada en la que nacerá *Arena*. En este sentido, podemos decir que *Figura* se había lanzado a la arena postmoderna de manera casi inconsciente, llevada, digamos, por la euforia del momento; *Arena*, sin embargo, consciente y crítica, pondrá en cuestión la estructura del sistema del arte de los ochenta, a la que enseñará en todas sus contradicciones.

¿Dónde estaba la crítica? Se preguntaba Ricardo Piglia, en el mencionado ensayo. La respuesta era en la Arena, espacio editorial que quiso abandonar el «Síndrome de mayoría absoluta», analizado por Mar Villaespesa, o el *Mono del desencanto*[29], relatado por Teresa Vilarós, característico de la transición española sin memoria colectiva.

Era el final de los ochenta, el síndrome de mayoría absoluta se estaba desvaneciendo, tal y como lo testificó Mar Villaespesa en *Arena*. Y en este contexto nació *Arena*, con la intención de generar masa crítica y contexto, para lo que apoyará su

---

28 Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.

29 Vilarós, T. M. (1998). *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid: Siglo XXI.

trabajo en el análisis riguroso y no complaciente del presente. Este fue su reto, y su diferencia con *Figura*, pero también su perdición. Entre sus objetivos se encontraba la creación de una infraestructura que rompiera con las carencias propias del sector, y consiguiera crear una estructura empresarial sólida que se adaptara a las necesidades de internacionalización del proyecto, al tiempo que generara un medio de comunicación especializado independiente. Tal y como apuntaba Kevin Power en su entrevista, querían que *Arena* fuera un instrumento de formación, y un medio alejado de la falta de ética generalizada del sistema sociocultural de la sociedad de aquel momento.

Arena inició su andadura con la figura del desierto como metáfora, con la «interrelación del pensamiento mítico y crítico». Mar Villespesa cerrará su texto (*Arena* nº 0, p. 19) «El delfín y el submarino» con la idea de que «La visión del desierto no debe reducirse al paisaje del anuncio de coches, ni al paraíso de la autocomplacencia del llamado mundo del arte. Frente al desierto como metáfora existe otro desierto obligatorio. Espero que el texto no oculte ciertos desiertos que hoy testimoniamos: frente al desierto deseado, el desierto obligatorio del pueblo palestino o saharaui. Frente a la enfermedad epidémica y mítica confinada en el desierto, en otros tiempos, la enfermedad epidémica y crítica –que hoy es el Sida– confinada en el desierto obligatorio del desierto social. ¿Podríamos con la acción crear una dimensión mítico-crítica en el espacio del desierto en el que estamos y generamos?» Una figura que encierra el espíritu estético-político propio de *Arena*.

Son muchos los ejemplos que avalan la labor crítica que desde las páginas de *Arena* se quería realizar. En algunos casos con un lenguaje templado, y en otros, más mordaz. Kevin Power en «Apuntes sobre España» (*Arena* nº1, pp. 91-93) habla del arte español como gigante con pies de barro, y de la falta de estructuras críticas que sirvieran de guía en el «laberinto de actividad». También apunta a la necesidad de cuestionar los principios clave de la postmodernidad: «Los marxistas, por ejemplo, aún aceptando que la cultura no se puede aprehender como una representación verdadera o falsa de la realidad, no están de acuerdo en entenderla como una ficción total, como un *asamblage* aleatorio, según la consideran muchos posmodernos...». En este mismo número se publica un texto de José Luis Brea titulado «Alemania, Mon Amour» con un tono y una adjetivación más mordaz: «Una vez que aquella ha abandonado (se refería a la escena artística centroeuropea) la intentona nacional-expresionista con la que Christos Joachimides consiguió estafar ¿acaso se ha olvidado que el seudoproducto neoexpresionista entró por la puerta grande en este país, a través de *Origen y visión*, de la mano y el jugoso bolsillo de la pretendida perspicaz Carmen Giménez a nuestros conspicuos, ellos también, gestores culturales» (*Arena* nº1, p.15).

Son muchos los textos que analizaron algunas de las actuaciones y eventos del momento, destacamos, el de la creación de nuevos museos (En la sección «En la Arena» del nº1, pp.8-14), y Arco 89 publicado en el nº 3 (p.10), en el que Kevin Power se preguntaba por su éxito y por la actuación de la prensa.

Esta labor crítica viene acompañada por los temas que se van tratando en sus páginas. Estos fueron desde Zaj, abordado por José Díaz Cuyas y Octavio Zaya, a Pina Baush y Bob Wilson por Juan Vicente Aliaga, o la poética de la renuncia de Agustín Parejo School por Estaban Pujals; y por el trabajo de los colaboradores que van de Dan Cameron, Bernhard Bürgi, Susan Morgan, Judy Cantor, Stuart Morgan, Pedro G. Romero, Federico Guzman, a Gloria Picazo. En este sentido, es destacable la

ISSN **2387-1733**

irrupción del panorama catalán, territorio que *Figura* no había cubierto, con la colaboración de la crítica Gloria Picazo, la presentación del proyecto *Plus Ultra* de Francecs Torres, o la entrevista realizada a Ferrán García Sevilla, quien comentará el conceptual catalán de los años 70 (su periodo artístico más interesante). También es reseñable, la ampliación de la presencia de proyectos y artistas de otras comunidades autónomas, como la del País Vasco, que estará representada por la colaboración de artistas como Juan Luis Moraza y críticos como Xabier Saénz de Gorbea, y la inclusión de publicidad y reseñas de Arteleku, así como de las galerías Windsor y Vanguardia. *Arena,* en su voluntad de crear contexto, dio cabida a proyectos geográficamente periféricos, que deseaban participar de su centralidad.

Una de las características principales de *Arena* fue su financiación privada. Sus ingresos provenían de la venta de publicidad y de las subscripciones. En relación a la publicidad muchas de las galerías de arte e instituciones públicas, que sonaron en aquel momento se publicitaron en las páginas de *Arena*, entre otras: Oliva Mara, Temple, Seiquer, Fundació Caixa de Pensions, Soledad Lorenzo, Fundación Luis Cernuda, Luis Fernando, Clave, Gamarra y Garrigues, Joan Prats, Vanguardia, Emilio Navarro, Juana Mordó, Museo Pablo Gargalló, G. Punto, Buades, Moriarty, Mar Estrada, 4 Gats, Jorge Kreisler, Fernando Alcolea, Windsor Kulturgintza, Fundación Caja de Pensiones, Gráfica Marbella, Ministerio de Cultura, Arco, Arteleku o Transresa. Es destacable que la publicidad se irá expandiendo, y ya en el número 3 entra publicidad comercial, que podríamos denominar extraartística, como la de la firma Loewe. *Arena* intentó mantener su independencia editorial alejada de su relación comercial con las galerías e instituciones, pero algunas de las instituciones que pagaron por publicitarse fueron criticadas en las páginas de opinión. La labor era complicada, y el momento no ayudó a que se creara una verdadera voz independiente. Quizá fueran muchos los retos que tenía que superar el proyecto: un contexto con una débil formación en arte contemporáneo, y como consecuencia una importante falta de especialización y producción crítica.

El proyecto tuvo que afrontar importantes escollos del contexto, pero no fueron menos importantes los escollos internos, del propio proyecto, que se catalizaron en el tratamiento de la exposición *Antes y después del entusiasmo*, 1972-1992 que presentó 18 artistas españoles en la Kunstrai de Ámsterdam, y que fue comisariada por José Luis Brea. Este evento tuvo presencia en la revista, bien a modo de publicidad, bien como artículo de opinión o reseña, desde el número 1 hasta el número 4. Describámoslas: en el nº 1 tuvo una página de publicidad , en el nº2 tuvo doble página de publicidad, en el nº 3 contó con un texto de presentación firmado por José Luis Brea y titulado «Antes y después del entusiasmo», y en el nº4 se publicó una respuesta crítica de la exposición titulada «Un debate pendiente» y firmada, esta vez, por Kevin Power y Mar Villaespesa, en la que se criticaba duramente la exposición coordinada por José Luis Brea, que ya no figuraba en los créditos de dicho número como miembro del consejo editorial. En el número nº 5 de *Arena Internacional del Arte* cae inexplicable la N de ARENA, y con ella se avanza su final.

Arena fue un proyecto que duró escasamente un año, pero que había sido pensado y trabajado durante, por lo menos, dos. Los testimonios de sus protagonistas y la lectura de sus páginas nos hacen pensar que no fue un solo factor el que hizo que esta revista, que en menos de un año había conseguido una buena distribución y una buena acogida, sobre todo en el extranjero, terminara por cerrar. Tres son los factores que en su confluencia desestabilizaron el proyecto: el primero surgió del propio contexto, la mala acogida que tuvo su independencia crítica en algunos

sectores del arte español, el segundo de la estructura de organización, la profesionalización de la estructura organizativa, y por tanto la remuneración económica de editores y redactores no llegó a hacerse realidad; el alto grado de implicación voluntaria de sus miembros no permitió que se pudiera superar un momento de dificultad y tensión interna, y el tercero, una cuestión humana, las desavenencias provocadas por el ansia de protagonismo de algunos de sus miembros fue el factor que desestabilizó el proyecto y definitivamente lo hundió.

Borja Casini, con la perspectiva que da el tiempo, comentaba en la entrevista realizada en julio de 2004 «creo que fue un error grave no haber continuado por varias razones: *Arena* consiguió dar una visión objetiva del panorama del momento, y supo situarse y posicionarse desde la subjetividad, al tiempo que consiguió tener un espacio en el contexto internacional»[30].

Dejemos como epitafio las palabras susurradas por un personaje del cómic situacionista, publicado originalmente en el Boletín/Bulletin Internacional Situacionista nº8. De enero de 1963, que apareció en la secuestrada *Arena* nº5 : «On dirait que cette organisation traverse une crise!.. Certains éléments sont liquidés!..»

Conclusiones

Antes de finalizar el trabajo, a modo de conclusión, creemos que es necesario puntualizar una serie de aspectos que se desprenden del estudio que ahora presentamos.

En primer lugar, hemos podido comprobar la importancia que tuvo el contexto, momento situacional que hemos definido de euforia, que requería el acceso a una malentendida modernidad, más propia de la necesidad que tenía la sociedad española de principios de los ochenta de pasar página en la historia, que del debate que se iniciaba sobre la revisión y/o reformulación de estos principios y de los que se estaban definiendo como postmodernidad en el escenario internacional. Esta fractura todavía se evidencia hoy, sobre todo, en la forma en la que estos proyectos incidieron en un contexto *irreal*, que actuó como espejismo de voluntades más que de realidades, en el que no existía, como hemos podido comprobar, un sistema artístico fuerte e identitario y consecuentemente una importante masa crítica.

Este panorama concluyó, paradójicamente, en una importante eclosión de proyectos editoriales que aparecieron a finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, y que coincidieron con el inicio de la construcción de infraestructuras dedicadas al arte contemporáneo, representantes de la marca de esta pretendida modernidad. Hemos podido comprobar la efímera vida de la mayoría de los proyectos editoriales, su irregular distribución entre centro/os y periferia/as, que coincidía, en la mayoría de los casos, con la primera incursión de las nuevas instituciones autonómicas, de iniciativa pública, y su origen promovido por el sector público y privado. Somos conscientes de que hoy en día siguen sin normalizarse las vías de distribución y los perfiles definidos de consumidores de estos productos, principalmente por su naturaleza especializada.

30 Entrevista telefónica realizada por Miren Eraso y Carme Ortiz a Borja Casani el 7 de julio de 2004. Material inédito.

ISSN **2387-1733**

En segundo lugar, queremos puntualizar que si a lo largo del estudio se evidencia el eufemismo que le da título: «editar en un sistema de ecos positivos», también creemos que todo el trabajo editorial que se desarrolló en estas dos décadas no ha sido estéril, dado el proceso incipiente de formación que han realizado en las nuevas generaciones, que han podido acceder a sus contenidos, pero sin embargo no creemos que el sistema se haya fortalecido lo suficiente, ni que se haya formado una importante masa crítica.

Para terminar, sabemos las limitaciones propias de un texto y un estudio de estas características, que ha analizado un proceso editorial amplio a partir del estudio de contenidos y del proceso evolutivo de tres publicaciones que hemos tomado como ejemplo del momento por su carácter emblemático (*Figura*, *Figura Internacional* y *Arena Internacional*). Somos conscientes de que sería necesario desarrollar un trabajo más exhaustivo, de comparación de contenidos, tiradas, sistemas de producción y distribución de los proyectos editoriales enunciados, para poder trazar un mapa más complejo de la historia de las revistas de arte contemporáneo de finales del siglo XX en España, periodo de gran potencial creativo.

Bibliografía

Aracil, R. y Segura, A. (2000-2002) *Memoria de la Transició a Espanya i Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona (Vol. I-IV).

De Riquer, B. y Culla, J. B. (1989). *El franquisme i la transcició democràctica* (1939- 1988). Història de Catalunya, Volum 7. Barcelona: Edicions 62.

Navarro, Vicenç (2002). *Bienestar insuficiente, democracia incompleta*. Barcelona: Anagrama.

Tusell, J. y Soto, Á. (eds.) (1996). *Historia de la transición (1975-1986),* Madrid: Alianza Editorial.

Vilaros, T. M. (1998). *El mono del desencanto*, Madrid: Siglo XXI.

Material oral:
Entrevistas a: Rafael Agredano, Guillermo Paneque, (editores revista *Figura*), Pepe Lebrero (colaborador revista *Figura*), Borja Casani (editor revista *Arena Internacional del Arte*), Jose Luis Brea, Kevin Power y Mar Villaspesa (codirectores y editores de la revista *Arena Internacional del Arte*).

Colecciones de revistas:
FIGURA. Revista sevillana de arte y creación (editada por *Figura* desde Sevilla) colección completa, números del 0 al 7y8. Salió de 1983 a 1986)
Nº 1 FIGURA INTERNACIONAL. Febrero 1988
Nº 2 FIGURA INTERNACIONAL. Abril 1988
Nº 3 FIGURA INTERNACIONAL. Octubre 1988 en nº 12 de Sur Exprés
Nº 0 ARENA Internacional del arte. Enero 1989
Nº 1 ARENA Internacional del arte. Febrero 1989
Nº 2 ARENA Internacional del arte. Abril 1989
Nº 3 ARENA Internacional del arte. Junio 1989
Nº 4 ARENA Internacional del arte. Octubre 1989
Nº 5 ARE A Internacional del arte. Diciembre 1989

Material inédito:
Informe Sociológico. *Pensar la edición*. Algunos apuntes sobre el contexto sociocultural de la publicaciones de temática artística y crítica cultural, 1977- 1997. Redactado por Francesc Serés por encargo del Equipo Pensar la edición en el invierno de 2001.

Conferencia. *De la euforia al entusiasmo Una década de publicación de revistas de arte*. Pronunciada por Miren Eraso y Carme Ortiz en la Universidad de León en 2001.

...Y DESPUÉS DE LAS RESPUESTAS SURGIERON NUEVAS PREGUNTAS: INVESTIGACIONES Y CONJETURAS EN TORNO A PENSAR LA EDICIÓN

Alicia Pinteño Granados y
Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo
bnvproducciones.com

...AND AFTER THE ANSWERS CAME NEW QUESTIONS: INVESTIGATIONS, CONJECTURES AND THOUGHTS AROUND EDITING

ABSTRACT: The authors –the founding members of the production and cultural mediation organization BNV Producciones– set out a detailed analysis of the editorial activity that arose out of intense initial debate on the groundbreaking means and mechanisms for creating and communicating the knowledge that was beginning to emerge in the late 1980s.

They pose a series of questions that form the basis of their foundational principles and their stance regarding the activation of critical thought and new ways of making and doing in the creative realm. They also provide a critical analysis of the cultural policies that came into play almost overnight in the early 1990s, in the wake of the neoliberal economic influences that were bursting onto the scene. Addressing the socio-political context in which each project unfolded, the writers provide a genealogical examination of their output and relate it to the different individual and institutional collaborations that have taken place since BNV was established in 1998, up to the present day.

KEYWORDS: Editing, critical thought, cultural mediation, communication

RESUMEN: Los autores, miembros fundadores del dispositivo de producción e intermediación cultural BNV Producciones, trazan un detenido análisis de su actividad editorial, establecida tras las intensas discusiones iniciales en torno a los nuevos medios y mecanismos de creación y comunicación de los nuevos saberes que estaban haciendo su aparición en los últimos años de la década de los 80.

Introducen una serie de cuestiones que asientan sus principios fundacionales y posicionamientos en torno a la activación del pensamiento crítico y nuevos modos de hacer en el tejido creativo, y a partir del análisis y el cuestionamiento de las políticas culturales que estaban sobreviniendo en los primeros 90 tras la erupción efusiva de las corrientes económicas neoliberales. Genealógicamente, analizan su producción atendiendo al contexto socio político en el que se generó cada proyecto, relacionándola con las colaboraciones individuales y/o institucionales que han tenido lugar desde su fundación en el año 1988 hasta la actualidad.

PALABRAS CLAVE: Edición, pensamiento crítico, intermediación cultural, comunicación

ISSN **2387-1733**

Tras la gran explosión social de los años sesenta y setenta del siglo pasado, la reestructuración capitalista produce una pulverización de la relación entre capital y trabajo: flexibilidad, deslocalización, precarización, etc.; y se inicia el camino hacia la progresiva pérdida de importancia de la propiedad de los objetos materiales frente a la propiedad de las fórmulas inmateriales: *copyright*, marcas, logos... Como señala Franco Berardi Bifo (2003), «el divorcio entre el valor de cambio y el valor de uso se hace definitivo, la circulación del valor diverge completamente de los bienes producidos y el bien que se intercambia es solamente información».

Por otra parte, en no más de quince años, hemos pasado, como señala Wendy Brown (2014), de un capitalismo «organizado» a otro «desorganizado» en el que la concentración geográfica y demográfica de la riqueza parece haber dado paso a formaciones «más fragmentadas, dispersas, transitorias e incluso, de algún modo efímeras». Y en poco más de siete, ha sobrevenido, a una situación económica y una política cultural caracterizada por la euforia–en la que se dispusieron de enormes cantidades de dinero destinadas a producir eventos, bienales e infraestructuras culturales–, otra, que tomando un camino cuantitativa y cualitativamente diferente –reducción del crédito, imposición de drásticos recortes presupuestarios y políticas de austeridad– amenaza con cortocircuitar los escasos y todavía débiles canales de contacto, incursión, cooperación y financiación que se habían, con mayor o menor fortuna, ensayado entre diferentes espacios de enunciación (académicos, activistas, institucionales, sociales...) y entre modelos híbridos de producción y gestión.

Paradójicamente, la llamada industria cultural, las instituciones culturales y los propios autores, actuando como si estas transformaciones no fuesen con ellos, se han seguido empeñando en situarse al margen de estas dinámicas, cuando la continuidad de aquellos «restos», que cuando circulaba el dinero se destinaban desde la institución cultural a experiencias de innovación en la producción, difusión y exhibición de cultura contemporánea, se han trocado en posibilidades tan remotas como insólitas. Las producciones culturales, en términos generales, no han renunciado a sus jerarquías, a sus señas de identidad: siguen predominando conceptos como originalidad y objetualidad; creación y genialidad; perennidad y misterio; sin adaptarse a las nuevas posibilidades de producción, difusión y distribución surgidas con la extensión de la tecnología, manteniendo casi intacto lo esencial de su sistema, esto es, su distancia con respecto a su destinatario.

Parece lógico, que ante esta continuada y rápida transformación del capitalismo que ha supuesto, de un lado, la emigración del trabajo industrial hacia zonas geográficas con peores condiciones y legislaciones laborales, y de otro, la alianza entre el trabajo cognitivo y el capital financiero, nos planteásemos desde muy temprano reflexionar sobre los cambios que se estaban dando en la creación y mediación de contenidos y saberes; que discutiésemos las posibilidades que abrían los nuevos soportes y tecnologías, así como las nuevas modalidades de discursos asociados a ellos; que prestásemos atención a los entonces incipientes movimientos *copyleft* y a sus propuestas democratizadoras que ofrecían alternativas a las prácticas abusivas e inútiles del *copyright*. Es decir, que nos preguntásemos: cómo difundir los contenidos que íbamos generando y, más concretamente, ¿qué significaba editar?

Si la sobreproducción es una característica inherente al sistema capitalista, porque la fabricación de mercancías no responde a necesidades concretas de los seres sino a la lógica abstracta de la generación de valor, en la esfera del capitalismo globalizado esta se manifiesta específicamente en un exceso infinito de signos que

circulan saturando la atención individual y colectiva. Por tanto, al mismo tiempo que producíamos contenido, debíamos preguntarnos cómo difundirlo, es decir, siguiendo lo que Benjamin ya proclamó en 1934, en su famosa conferencia *El autor como productor*: ¿cómo hacer para que nuestra función no se limitara a seguir abasteciendo de nuevos productos a una sobresaturada institución cultural? ¿Cómo trabajar en o con la institución cultural? ¿Cómo intentar transformarla en la medida de lo posible, cuando poco a poco estas instituciones se están vaciando y es el mercado lo que viene a sustituirlas?

Preguntas que nos llevaban a otras: ¿cómo generar un espacio donde pudieran encontrarse teoría y práctica, poéticas y políticas, producción y gestión, instituciones formales e informales? ¿Cómo desarrollar sistemas y modos de hacer que intensificaran la intervención de estos órdenes sobre los otros, sin que se perdiera la tensión productiva que debe existir entre ellos, sin que su encuentro llevara acarreado su debilitamiento, la pérdida de sus «autonomías», de sus propias temporalidades, alcances y atrevimientos? En definitiva, cómo difundir los contenidos que de estas alianzas fueran resultando.

Las respuestas o intuiciones que fuimos encontrando llegaron de una forma que podríamos llamar contingente, es decir, no premeditada sino provocada por la manera en que transcurrían los acontecimientos y variaban los contextos políticos, sociales y económicos; desde las muy distintas circunstancias presupuestarias y las diferentes políticas culturales que en poco tiempo se fueron sucediendo.

En 2002, en el marco de UNIA arteypensamiento y en colaboración con Arteleku, promovimos un taller de investigación estable al que llamamos *Pensar la Edición*, organizado a partir de tres proyectos editoriales que nos parecían singulares: *Zehar*, editado por Arteleku y dirigido por Miren Eraso; *Papers d'Art*, de la Fundació Espai y a cargo de Carme Ortiz; y *Figura Internacional* y *Arena* (ya en aquel entonces desaparecidas) que estuvieron en su día co-dirigidas por Mar Villaespesa.

Estas tres directoras, a partir de sus propias experiencias, fueron las encargadas de dirigir el estudio y publicar sus resultados en un número doble de la revista *Zehar*, con una amplia repercusión al constituirse en uno de los ejes de discusión en torno a la función de las revistas de arte debatido en la Documenta XII. Independientemente del reconocimiento que esta investigación alcanzó, el principal objetivo perseguido con este equipo de trabajo era averiguar qué tipo de proyecto editorial podíamos proponer para los contenidos generados en UNIA arteypensamiento, área de la Universidad Internacional de Andalucía convertida desde este momento en uno de los principales ejes de actuación de BNV Producciones –en el que en este texto vamos a centrarnos–, y bajo el cual hemos presentado los proyectos que consideramos más significativos y relevantes desarrollados en los últimos catorce años.

Pensar la edición encargó un informe sociológico sobre las publicaciones especializadas en arte contemporáneo que vieron la luz en los años 80 y 90 en el Estado español; se discutió ampliamente sobre los posibles formatos; sobre a qué público dirigir el proyecto editorial; sobre cómo distribuir; sobre la estructura empresarial de la que debía dotarse; sobre sus posibles contenidos.

Con el objeto de ampliar este estudio, unos meses más tarde, pusimos en marcha *Edición Post-media. Publicaciones de cultura electrónica impresa y en la red*. Dirigido por Andreas Broeckmann, en aquel entonces director artístico de la Trans-

ISSN **2387-1733**

mediale de Berlín, el taller reunió en la Universidad Internacional de Andalucía a representantes de diez proyectos editoriales internacionales que exploraron y desarrollaron propuestas vinculadas a la irrupción de las nuevas tecnologías y su importancia en la configuración de nuevas prácticas culturales y artísticas.

Aunque resultó estimulante conocer trabajos editoriales surgidos en contextos muy diferentes –de Austria a México, de Letonia a Rumanía–, lo cierto es que ninguna de ellas nos ofreció pistas que nos ayudaran a clarificar si debíamos o no abordar desde UNIA arteypensamiento un proyecto editorial. Dos años más tarde, y después de haber apoyado y co-producido también con Arteleku las *I Jornadas Copyleft de Málaga: la potencia de lo público* y los *II Encuentros Copyleft de Barcelona: Jornadas críticas sobre propiedad intelectual* (donde surgieron nuevas preguntas en torno a cómo conectar los diferentes ámbitos de la producción que se ven afectados por el crecimiento de las normativas restrictivas, cómo desarrollar las licencias libres), llegamos a una primera conclusión inesperada: no disponíamos de los recursos, ni de la estructura empresarial, pero sobre todo no veíamos la necesidad ni la pertinencia de iniciar una aventura editorial propia.

Desde BNV y el resto del equipo de contenidos de UNIA arteypensamiento, integrado por Nuria Enguita, Santiago Eraso, Pedro G. Romero, Isabel Ojeda, Yolanda Romero y Mar Villaespesa, comprendimos que lo primero era identificar los muchos y diversos espacios donde se estaban produciendo nuevas enunciaciones, algunos de ellos al margen, fuera e incluso contra la institución. En segundo lugar, si queríamos dar sin capturar, tendríamos que desarrollar una función constructiva, lo que para Santiago López Petit (2008) significa: «proporcionar continuidad, referencialidad y espacio».

Con estas ideas sobre la mesa, ¿qué sentido tenía entonces crear un proyecto editorial nuevo y propio? ¿No tendría más sentido poner el foco y visibilizar otros ya existentes? ¿No sería más coherente fortalecer, proveer de recursos y de referencia, favoreciendo al mismo tiempo su continuidad, a aquellas experiencias editoriales que estaban siendo capaces o empezaban a dibujar un nuevo territorio narrativo?

Esto parecía lo más razonable y comenzamos a colaborar y co-editar con pequeñas experiencias editoriales, que aunque con escaso peso en el conjunto del ecosistema editorial, «son las que le proporcionan –según dice Bordieu (2014)– su razón de ser, su justificación de existir, su punto de honor espiritual, y son, por eso mismo, uno de los principios fundamentales de su transformación»[1].

Y es que efectivamente, en paralelo a lo que se observaba como un inminente eclipse del libro a causa de la edición *on line* y los *e-book*, en aquellas fechas ya empezaban a proliferar pequeñas editoriales y modalidades de autoedición. Como señala Constantino Bertolo, algunos de estos proyectos editoriales estaban «presididos por una misma estrategia: vender su producción en el mismo mercado que venden las multinacionales. Podríamos decir, por tanto, que la aparición de estas nuevas editoriales ha servido, fundamentalmente y con las excepciones correspondientes, más para "engordar" el pastel que para cambiar su textura»[2]. Pero también era cierto que en el ámbito o disciplina que podemos encuadrar como filosofía o pensamiento, encontrábamos publicaciones periódicas y experiencias editoriales

---

1 En colofón de la revista *Texturas*, nº 24, septiembre 2014, Trama editorial, Madrid.
2 En una entrevista realizada por Hernán Vanoli para *Culturamas*, 14 de marzo de 2011.

verdaderamente independientes, que traducían y publicaban textos más arriesgados y menos predecibles, que aunque no renunciaban a trabajar en el mercado no estaban entregadas a él.

Por el contrario, nos dimos cuenta que para la edición de «arte», –la otra pata de nuestro proyecto– teníamos que recurrir a otros procedimientos. No existían revistas en el Estado español –salvo las citadas *Zehar* y *Papers d'Art*, ya asociadas a otras instituciones–, que no estuvieran dominadas por cierta banalidad o entregadas, en mayor o menor medida, a servir de legitimación al sistema del arte y a la vulgarización mercantil de sus objetos. Tampoco encontramos proyectos editoriales que se ocupasen de la teoría o historiografía del arte, de los estudios visuales o de publicar reflexiones discursivas en torno al proceso del arte y sus obras. La totalidad de este espacio editorial lo ocupaban o bien las lujosas revistas y editoriales multinacionales, centradas en reproducir obras y artistas ya conocidos y reconocidos por la institución arte, o bien los catálogos que las instituciones museísticas publicaban, en algunos casos con interesantes textos, con motivo de sus exposiciones.

Aunque podría ser un sugerente tema de discusión el por qué de este vacío, lo cierto es que la metodología que experimentamos para la edición de pensamiento crítico no la podíamos aplicar para la edición de teoría y crítica de arte.

Si observamos las publicaciones que desde UNIA arteypensamiento hemos concebido –un total de cuarenta y cinco si incluimos la colaboraciones con revistas-, aquellas cuyos contenidos pertenecen a lo que podemos encuadrar bajo el epígrafe de pensamiento crítico y el flamenco (otro de nuestros campos de trabajo) están realizadas en co-edición con editoriales pequeñas o colecciones emergentes; mientras que aquellas otras referidas al campo de las representaciones visuales son co-ediciones inter-institucionales o están realizadas con nuestros propios medios y sin colaboración alguna.

Otra cuestión que también empezábamos a vislumbrar fue que, dado que en ningún caso íbamos a disponer de un amplio sistema de distribución –muy complicado, especializado y restringido– para nuestras ediciones, por un lado, estas deberían circular libremente por la red, descargarse y acogerse a las licencias *Creative Commons*, algo que por los problemas de derechos no siempre ha ocurrido; y por otro, deberíamos concebir nuestra web UNIA arteypensamiento como un archivo que sirviera para almacenar y difundir los proyectos y sus contenidos. Esta visión del archivo significaba hacer de la web uno de los pilares del proyecto y entenderla como una biblioteca virtual desde donde acceder a todo lo estudiado y discutido en cada uno de los 90 proyectos que hasta la fecha se han realizado.

Pero volviendo a las ediciones en papel, ya hemos visto cómo frente a la concentración y monopolización editorial que están desarrollando estrategias globales de difusión, que inciden en la construcción del presente e influyen en la creación de opinión y verdad, surgen iniciativas autónomas, que están experimentando con nuevos formatos, nuevos tratamientos de los contenidos, e incidiendo en las maneras de intervenir en las relaciones sociales y culturales.

Estos proyectos editoriales eran los que nos interesaban conocer, con los que nos propusimos trabajar y los que en la segunda parte de este texto vamos a enumerar.

ISSN **2387-1733**

La revista y editorial *Archipiélago*, *Cuaderno Crítico de la Cultura* y la editorial argentina *Tinta Limón*, impulsada por el colectivo Situaciones, fueron las dos editoriales con las que comenzamos a establecer una colaboración estable para debatir y editar ciertas problemáticas que giraban en torno a lo que hemos llamado «pensamiento crítico».

En 2005 iniciamos la colaboración con *Archipiélago*, consistente en la co-producción y elaboración de dos números anuales, a partir de los resultados de otras tantas jornadas o seminarios, pensados y diseñados por un grupo de trabajo integrado por el equipo de contenidos de arteypensamiento y parte del consejo de redacción de la revista.

Los resultados de tres años de colaboración (hasta la desaparición del revista) se materializaron en la co-edición de seis números que registraron, en forma de monografías, los contenidos de varias actividades celebradas en UNIA arteypensamiento, en su mayoría conceptualizadas por Amador Fernández Savater, en las que con diferentes formatos –conversaciones, conferencias, encuentros, talleres– se propuso pensar y ayudar a entender cuestiones tales como: ¿Desde dónde se piensa hoy políticamente, con quién se hace y con qué objetivos? ¿Cómo identificar algunos rasgos constitutivos de «la nueva derecha», así los relatos y discursos que acompañan a su consolidación? ¿Cómo desenmascarar su habilidad para trocar la incertidumbre en pánico social o para traducir los conflictos, sociales, políticos y económicos como conflictos culturales, étnicos, religiosos o identitarios? ¿A partir de dónde es posible construir un nuevo Universal cuando el anterior está hecho añicos?

También fue en 2005, y hasta 2009, cuando iniciamos una serie de co-ediciones con la editorial *Tinta Limón*. La elección de una editorial argentina obedeció a que con más intensidad de lo que ocurría en el Estado español, en Latinoamérica, territorio que estaba viviendo grandes cambios, el nuevo fenómeno editorial se volcaba en nuevas propuestas y retos; pero también a que en Bolivia, Ecuador, Brasil, Venezuela, Argentina, más tarde Uruguay, se estaba instaurando una nueva gobernabilidad de tono progresista, que sin embargo, en muchas ocasiones entraban en contradicción con los movimientos sociales que le habían servido de base y apoyo para su triunfo electoral, algo que nos parecía del mayor interés conocer.

Aunque con el colectivo Situaciones también organizamos algunos talleres y seminarios, las publicaciones que co-editamos con ellos, contrariamente a la metodología seguida con *Archipiélago*, no respondían a los contenidos de estas actividades, mantenían una independencia con respecto a ellas y se focalizó en el estudio de las nuevas situaciones socio-políticas del territorio en publicaciones tales como *Mal de altura. Viaje a la Bolivia insurgente, Generación Post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo, Los ritmos del Pachakuti. Movilización y levantamiento indígena-popular en Bolivia* o *Conversaciones en el Impasse. Dilemas políticos del presente.*

Si la colaboración con proyectos editoriales autónomos se iniciaron en 2005, las ediciones en régimen de co-producción interinstitucional, que giraban todas ellas como dijimos en torno a las representaciones visuales, se fueron sucediendo desde el principio de la constitución de programa de UNIA arteypensamiento.

Así, en 2002, editamos *Tammas 1*, la primera de una serie de publicaciones que nacían bajo el paraguas de un proyecto dirigido por Catherine David con el título

de *Representaciones árabes contemporáneas,* que, organizado y producido por la Fundació Antoni Tàpies, Arteleku y UNIA arteypensamiento, se concibió como un proyecto a largo plazo (entre 2001 y 2006) y se desplegó en una serie de seminarios, cursos, ciclos de conferencias, exposiciones y publicaciones. Con este proyecto nos proponíamos adquirir un conocimiento más preciso de lo que ocurre actualmente en varias zonas del mundo árabe; plantear las complejas dimensiones del hecho estético en relación con las situaciones sociales y políticas y desenmascarar un discurso que se encuentra impedido para reconocer que existen otras modernidades diferentes de la occidental, «otros reales» complejos que no se corresponden solo con lo que se nos dice: los ritos ancestrales, los fundamentalismos o el saber premoderno. En el marco de este mismo proyecto publicamos *Randa Shaath. Bajo el mismo cielo. El Cairo, Paola Yacoub, Michel Lasserre. Beirut es una ciudad magnífica. Cuadros sinópticos* o *Golo. La taberna de los recuerdos imaginarios*.

Otra colección producto de la colaboración interinstitucional, de la que hoy se cuenta ya con ocho números, es *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*. Los cuatro primeros boletines de este proyecto son el resultado de una invitación del Museu d'Art Contemporari de Barcelona, en aquel entonces dirigido por Manuel Borja-Villel, a Arteleku y UNIA arteypensamiento, a la que más tarde se uniría el Centro José Guerrero, para realizar un proyecto de investigación, de actividades y expositivo, que nació de la voluntad, según se dice en su texto editorial: «de erigir un contramodelo historiográfico que desborde el discurso académico (...) ¿Cómo narrar historiográficamente la singularidad de la modernidad artística en el Estado español? ¿En qué medida las instituciones culturales pueden contribuir a la construcción de este nuevo relato cuando su fachada de legitimación hace tiempo que se desmoronó? ¿Qué sentido y utilidad tiene un nuevo relato historiográfico producido al calor de instituciones culturales?».

La relativa satisfacción por los resultados obtenidos, así como la constatación de que *Desacuerdos* podría cubrir el vacío de un tipo de publicaciones de arte contemporáneo al que antes hemos aludido, animó a las instituciones a continuar el proyecto bajo la forma de un proyecto editorial, al que se sumo a partir del número seis el Museo Reina Sofía.

En 2008, publicamos *Mayo del 68. Con y contra el cine*, libro realizado en co-producción con la Fundació Antoni Tàpies y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, como complemento ensayístico a un programa de cine, curado por Amador Fernández Savater y David Cortés, que se presentó además tanto en UNIA como en el Instituto Francés de Barcelona y en el Museo Reina Sofía. Nuestro interés por el 68 no se reducía a conmemorar, 40 años después, unos sucesos y una insurrección generalizada que ponían en primer plano aspiraciones actuales por la vida cotidiana: la autotransformación personal y colectiva; la experiencia creadora; la toma de las calles, la alianza de la teoría y de la acción política... También se trataba de ver que los modos de autorganización, expresión y comunicación que se produjeron en aquella irrupción imprevista no discurrieron únicamente sobre el terreno organizativo, sino que afectó con igual intensidad a las nuevas prácticas y formas de producción cinematográficas ensayadas por autores como Godard, el grupo Dziga Vertov o Guy Debord, por citar solo a los más conocidos.

Para terminar con esta prolija enumeración, quisiéramos destacar *10.000 francos de recompensa. (El museo de arte contemporáneo Vivo o muerto)*, de 2009, en realidad libro de actas de un encuentro internacional organizado por la Asociación de

Directores de Arte Contemporáneo de España, con la colaboración del Ministerio de Cultura, Seacex y UNIA arteypensamiento, en la que responsables museísticos españoles debatieron con otros internacionales, pensadores, críticos de arte y artistas sobre el papel del museo en la sociedad actual, sus modelos de funcionamiento y organización. En esta ocasión se contó con la colaboración de la editorial Actar.

En 2010, UNIA se incorporó al consejo de redacción de la revista *Afterall Journal* (revista de arte contemporáneo, editada en inglés por el Central Saint Martins College de la Universidad de Londres y el California Institute of Arts, realizada en co-producción con el Museum Van Hedendaagse de Amberes), poniendo de manifiesto el interés de ambas plataformas en ampliar una red común de intereses y cuestionamientos sobre la práctica artística contemporánea y los discursos que genera, así como sobre su imbricación y proyección en los contextos sociales, políticos, económicos y culturales de los que surge y en los que se desarrolla. Fruto de esta colaboración se co-editaron seis números y se tradujeron al español varios de sus textos más destacados, disponibles en la web.

Y por ir de lo global a lo local y teniendo en cuenta que entendemos el contexto no solo como el lugar de presentación de los trabajos sino también como aquel desde donde surgen, no podemos terminar sin hacer referencia a los proyectos relacionados con el sitio donde nos ubicamos y desarrollamos la mayor parte de nuestra labor, Sevilla; y con lo que forma otro de los ejes importantes de nuestra actividad, el flamenco.

En un territorio tan marcado por la tradición y la cultura popular, nos parecía imprescindible trabajar con una ciudad y un arte popular que frente a lo que se ha dicho ni es ancestral ni asilvestrado, sino que surge, como dice José Luis Ortiz Nuevo con el ferrocarril, y que supuso a mediados del siglo XIX, cuando se empieza a codificar tal y como hoy lo conocemos, una superación y una síntesis de la cultura tradicional anterior.

Lo flamenco es un ecosistema cultural que va del cante jondo a los toros, desde el pintoresquismo a la afición gitana, pero que también, o por eso, juega un importante papel en la configuración y desarrollo de la modernidad artística europea, léase: Manet, Realismos, Picasso, Picabia, Cubismo, Futurismo, Dada, Surrealismo, Bataille, etc., y claro, muy específicamente en lo moderno español. En el flamenco se produce esa extraña amalgama, ese extraño maridaje, entre modernidad y primitivismo, entre vanguardia y tradición, por lo que su estudio permite apostar por la desjerarquización entre las miradas culta y popular, entre las llamadas bajas y altas culturas, algo que nos interesa especialmente y cuyos límites, a día de hoy, son bastantes difusos.

Si a todo esto añadimos que Sevilla no solo es uno de los espacios privilegiado donde se produce y desarrolla muchas de las transformaciones que se dan en el cante, el toque y el baile, sino también en el que se reescriben las relaciones entre lo sagrado o religioso y la ciudad moderna, parece evidente que comprendiésemos que una mirada distinta y abierta sobre lo flamenco y la ciudad nos podía ayudar a entender lo que ha sido la experiencia estética del arte y la vanguardia moderna.

Pedro G. Romero ha sido quien desde UNIA arteypensamiento ha dirigido este campo de trabajo, cuya primera publicación fue *Sácer. Fugas sobre la Vanguardia y*

lo Sagrado en Sevilla, antología de textos procedentes del Archivo F.X, de autores como Silverio Lanza, Picabia, Bataille u Oliverio Girondo.
En 2008, publicamos en colaboración con el Museo Reina Sofía el catalogo de la exposición *La Noche Española*, comisariada por Patricia Molins y Pedro G. Romero. El catálogo, entre otros textos desplegaba los producidos en los simposios realizados en Sevilla y Madrid, con los que se pretendía fijar definitivamente el flamenco como una más de las artes modernas con las que convivió.

En 2011, en colaboración con la editorial Almuzara, publicamos *Sevilla Imaginada*, libro que surge como resultado de un largo proceso de investigación de cinco años, que aplicaba a la ciudad de Sevilla la metodología del antropólogo y sociólogo colombiano Armando Silva en su proyecto *Imaginarios Urbanos*, mundialmente conocido a partir de su protagonismo en la Documenta XI. El sistema que propone Armando Silva para un nuevo conocimiento de las ciudades, parte de la realización de una extensa encuesta perceptiva (con preguntas tales como cual es el lugar de deseo, de miedo, de violencia de tu ciudad) y el trabajo de una serie de investigaciones en torno a cómo la ciudad se representa en sus postales, literatura, cine, álbumes de familias, portadas de discos..., siendo a partir del cruce entre respuestas, realidad e investigación, como se establecen las diferencias y paradojas entre lo que la ciudad es y cómo la imaginan sus habitantes.

A partir de 2012 iniciamos un nuevo proyecto, aún vigente al que llamamos Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos, http://www.pieflamenco.com

La PIE es un archivo digital y una herramienta de colaboración con editoriales como la ya citada Almuzara u otras como Periférica, Germanía y Barataria (con las que ya hemos publicado seis libros), con la que se pretende poner al día la comprensión del hecho flamenco mediante su estudio y contraste con instrumentos y metodologías procedentes del estudio de la estética, la historia del arte, los estudios visuales y las nuevas consideraciones que desde la antropología y la sociología llegan a los estudios culturales.

Antes de que nos embarcáramos en la constitución de UNIA arteypensamiento, y paralelamente a las actividades que desarrollamos bajo su marco, BNV Producciones ha realizado otras publicaciones de proyectos multidisciplinares como por ejemplo *Plus Ultra* para el Pabellón de Andalucía de la Expo'92, comisariado por Mar Villaespesa; *Almadraba. Proyecto multidisciplinar de arte contemporáneo en las orillas del Estrecho de Gibraltar* (1997), comisariado también por Mar Villaespesa junto a Corinne Diserens; *F.E. El fantasma y el esqueleto. Un viaje de Fuenteheridos a Hondarribia por las figuras de la identidad* (2002), proyecto de Pedro G. Romero; o publicaciones relacionadas con exposiciones como *100%, Ir y Venir de Isidoro Valcárcel Molina*, por mencionar solo algunas. También participamos de la redacción y publicación de textos de la Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales, que surgió como oposición a la Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla, a cuyo final la PRPC contribuyó, confirmando nuestras peores hipótesis de corrupción, propaganda y desvarío que bajo el proyecto se escondía, por poner algunos ejemplos, pero hemos preferido tomar como caso de estudio la labor desarrollada en UNIA arteypensamiento desde sus inicios en 2001 y realizar una especie de genealogía, por estar convencidos que al contarla no solo revivimos nuestra historia, sino que resultamos transformados por ella.

ISSN **2387-1733**

En un momento en el que se multiplican los interrogantes sobre el futuro del libro y la lectura, en el contexto de profundos cambios tecnológicos y culturales, no hay que olvidar que en un «libro» –o cualquier otro formato que queramos dar a la difusión de saberes– participan, se cruzan y dialogan editores y autores, artistas y fotógrafos, libreros y lectores, tipógrafos y encuadernadores, traductores y correctores, dibujantes y diseñadores gráficos, periodistas y críticos, bibliotecarios y distribuidores, vendedores puerta a puerta y quiosqueros... Son muchos sus protagonistas, que dan lugar a un interminable catálogo de personas, muchas veces anónimas.

Bibliografía

Berardi Bifo, F. (2013) F*elix. Narración del encuentro con el pensamiento de Guattari, cartografía visionaria del tiempo que viene.* Buenos Aires: Ed. Cactus

Bronw, W. (2014). *La Política fuera de la historia*. Madrid: Enclave de Libros

López Petit, S. (2008). *La institución y lo socia*l, conferencia impartida en La Casa Invisible, Málaga, el 1 de diciembre de 2007, y publicada en el fanzine Hari Gorritxuak/ Ensoñaciones Tobogán, editado por Fito Rodríguez en el marco del proyecto Hilos Rojos, Vitoria-Gasteiz, octubre 2008

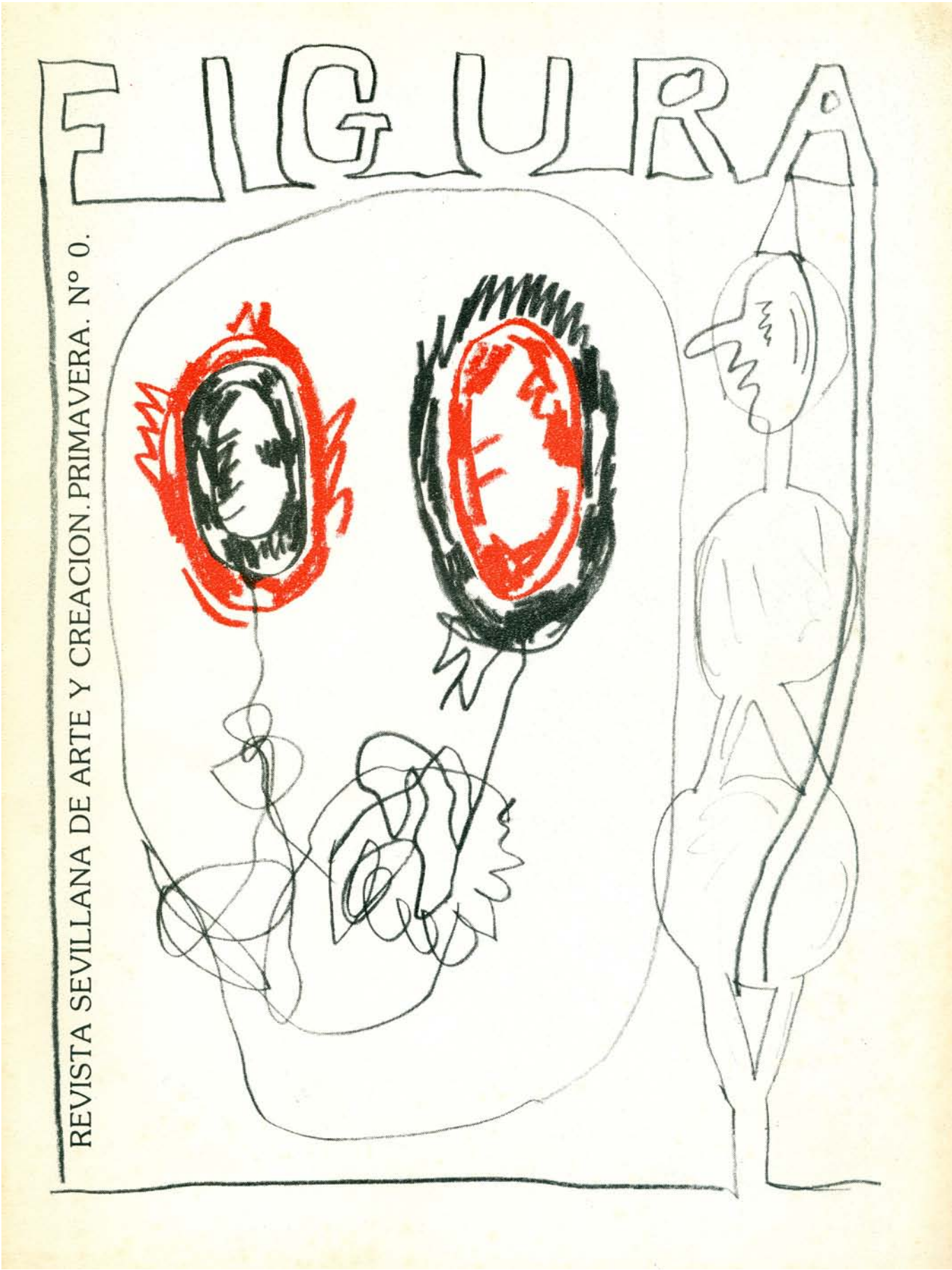


FIGURA
REVISTA SEVILLANA DE ARTE Y CREACION. PRIMAVERA. Nº 0.

EDITORIAL

Hacer una revista, al menos en Sevilla, puede llegar a convertirse en un drama épico. En nuestro caso no hemos llegado a tanto porque conociendo el panorama que nos rodea, nos hemos movido sabiendo que la decepción era una carta con la que teníamos que jugar, lo que nos ha evitado muchos llantos pero no nos ha restado osadía. Nos hemos encontrado con muchas manos cerradas de gente que temía que al abrirnoslas se les cayeran los anillos, pero también con muchas otras abiertas, limpias y sin adornos —la austeridad ha sido siempre uno de los más claros síntomas de la elegancia— que no han dudado en prestarnos su apoyo.

A todos aquellos que puedan ver cierta pobreza en este primer número nos gustaría darles la razón con el próximo en la mano, lo que supondría que no sólo nos habríamos superado si no que además habríamos conseguido la realización de nuestros planteamientos que no son otros que los de destruir en lo posible la soberbia gremial, conciliando en una sola revista todos los aspectos de la creatividad en general y los de nuestra ciudad en particular, incluyendo en nuestras páginas la teoría y la práctica de la pintura y escultura pero también las de la arquitectura, el urbanismo, el diseño, la moda en el vestir —tanto en sus aspectos "transcendentes" como en los puramente creativos—, el interiorismo, el diseño gráfico y en definitiva cualquier trabajo que incida, como inequívoco signo cultural, en la belleza de cualquier objeto que habite en nuestro entorno. Y ya que estamos en todo intentaremos incluir también los trabajos técnicos que nos parezcan de interés para el conocimiento y utilización de todos los materiales en los que nos apoyamos para crear.

Intentaremos de nuevo en el próximo número salirnos con la nuestra. Volveremos otra vez a pedirle su colaboración a todos los que en este nos la han negado; y no lo haremos porque seamos buenos sino porque seguimos igual de interesados por ellos.

Ya sólo nos queda agradecerles su colaboración a todos los que como última aportación han tenido en cuenta este primer número para disfrutarlo o criticarlo ya sea a favor o en contra.

ISSN **2387-1733**

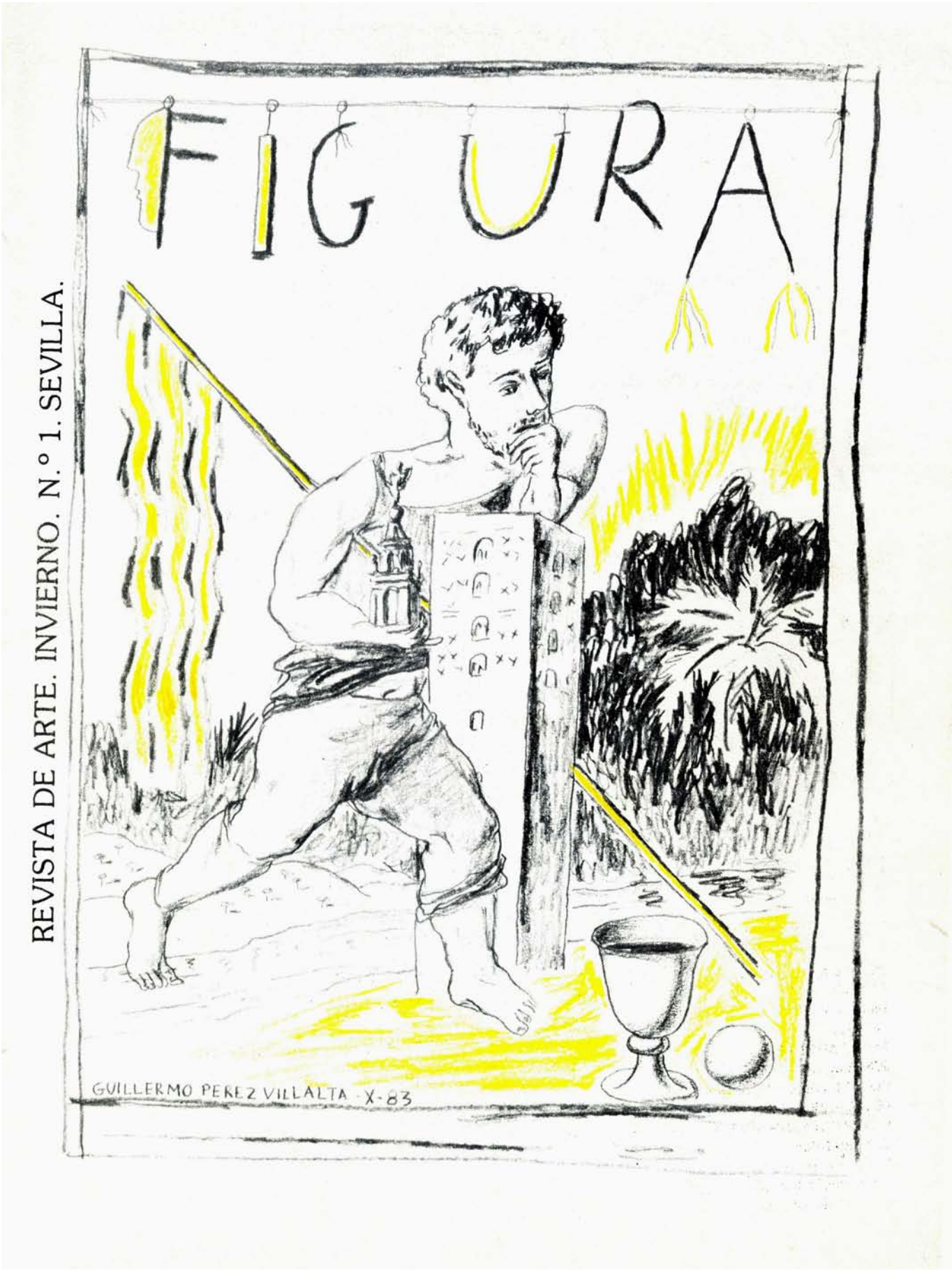


FIGURA
REVISTA DE ARTE. INVIERNO. N.º 1. SEVILLA.
GUILLERMO PEREZ VILLALTA X-83

EDITORIAL

Tras un párentesis algo superior al previsto en un principio, aparece el segundo número de la Revista «Figura». La experiencia de un primer número, siempre enriquecedora, nos permite ir adivinando una serie de naturales errores que vamos progresivamente corrigiendo... La buena acogida que la revista ha suscitado nos puede ir marcando un poco las pautas y objetivos a cumplir.

¿La suprema razón...? No, indudablemente no nos pertenece al completo. El hecho de que una revista sea motivo de discusión, de crítica, ya sea negativa incluso, nos parece aleccionador y un ejemplo a seguir en otros muchísimos campos y es hora que las instituciones se enteren... Ese importante intercambio de ideas y experiencias con otros lugares es el que nos ha llevado a ampliar la tirada y difusión de este segundo número.

Hemos abarcado en esta ocasión una serie de campos muy relacionados con el quehacer artístico y cuya interacción únicamente nos puede explicar el complejo carácter de la cultura de nuestro tiempo... De esta forma hemos incluido varios artículos sobre moda, arquitectura, fanzines y video... Ya en el primer número expresábamos nuestro deseo por configurar una línea a seguir: una especial atención a los últimos acontecimientos artísticos, el joven panorama de los nuevos creadores y todas aquellas figuras que son fundamentales, aunque no tan de nuestro tiempo, para entender la actual plástica... No quita ello para que en determinadas ocasiones nos ocupemos de temas que quizás no revistan esa capital actualidad, pero que nos parezcan de especial interés.

Después de que los discutidos neoyorquinos se pasearan por Madrid con esa informal elegancia que conlleva el estar arropado por excelentes galerías, es interesante un análisis, que incluimos en este número, sobre sus representantes. Otro tanto sucede con Guillermo Pérez-Villalta, uno de nuestros más jóvenes creadores, con quien conversamos sobre su obra y concepciones artísticas. No podríamos en este año olvidarnos de la figura de Luis Buñuel y de la proyección de Salvador Dalí sobre su propia obra. La interrelación de diversos aspectos en la obra de estos dos creadores es motivo de un amplio estudio en nuestras páginas centrales... Completan el presente número otros artículos y una serie de dibujos e ilustraciones de jóvenes creadores, algunos de ellos ya consagrados, pero interesantes todos en su conjunto. Tan sólo nos queda agradecerles a todos aquellos que de alguna forma disfrutan del presente número, el interés y la preocupación tomados para una empresa de este tipo.

ISSN **2387-1733**

FIGURA
INTERNATIONAL

EDITORIAL

Presentamos la segunda entrega, en cuadernillo interior a SUR EXPRÉS, de FIGURA INTERNACIONAL, la revista española especializada en arte contemporáneo. Vendrá seguida por un tercer cuadernillo que aparecerá en octubre. Y ya, tras él, verá la luz definitivamente la nueva revista de distribución internacional, en edición bilingüe, que todos esperamos. Legítima heredera del esfuerzo de FIGURA, pero liberada al mismo tiempo de su natural desgaste, después de ya diez números y dos épocas.

Estrenaremos nuevo nombre, nuevo equipo editor y renovadas fuerza e ilusión. Ampliaremos nuestra red de colaboradores, manteniendo la misma exigencia de calidad y rigor que nos ha caracterizado, al mismo que el esfuerzo por rendir la información de primera mano sobre todo lo que ocurre en la escena artística contemporánea. Nuestro propósito es crear el mejor de los puentes con ella para que pueda ser recorrido en las dos direcciones.

Todo parece indicar que, junto a cierta indudable euforia, algo sigue fallando en el mundillo de arte de este país. También, desde luego, en el ámbito del discurso crítico. Tal vez, demasiados intereses. Tal vez, demasiada poca voluntad de investigación sería. Tal vez, que todavía nos movemos demasiado entre la mezquindad y el mafiosismo, entre la falta de medios y la de ideas. Y no es, seguramente, por falta de potencial creador, sino, quizás, porque se ha perdido un cierto espíritu de esfuerzo, de lucha, de radicalidad. Una cierta vocación de audacia, de activismo. Justamente de ella nos cargamos, convencidos de responder a una necesidad colectiva suficientemente amplia y definida, para lanzarnos a la arena.

MILAN KUNC Y JÍRI GEORG DOKOUPIL TRAS SU CONVERSACION EN NUESTRA REDACCIÓN.

EDITORIAL
SITUACION
ARCO 88: UNA PARADOJA
por MAR VILLAESPESA . . *pág. 1*
EL CRITICO COMO COMPLI
por ALEXANDRE MELO . *pág. 2*
AUX ESPAGNOLS MORTS P R LA FRANCE
por HORACIO FERNÁNDEZ *pá 3*
POR UNA NUEVA CRITICA
por JOSE LUIS BREA . . . . *p 4*
GUILLERMO PEREZ VILLA
por KEVIN POWER . . . . . *p 7*
CONVERSANDO CON DOKOUPIL Y KUNC
por JOSE LUIS BREA . . . . *p 8*
ERIK BULATOV
por CLAUDIA JOLLES . . . *pá 12*
DONALD JUDD
por LUIS FRANCISCO PÉREZ *p 16*
JULIAO SARMENTO VERSU CARVER
por ALEXANDRE MELO . *pag 20*
EXPOSICIONES . . . . . *pág. 24*
LIBROS . . . . . *pág. 31*

Consejo de redacción:
Mar Villaespesa.
Jose Luis Brea.
Kevin Power.
Redacción: Silvia Nieto.
Edición: Borja Casani.

Arco 88: una paradoja

Situación

MAR VILLAESPESA

Recordar ARCO 88 una vez pasado, y consumida toda la información y datos que los medios de comunicación largan mientras el acontecimiento sucede, no tiene como motivación recopilar todo lo dicho y oído, sino más bien comentar ciertos aspectos que el hecho temporal procura; cuestiones más allá de la duración efímera del evento.

Si bien como dice Fred Licht, en la introducción a su magnífico ensayo «*Goya, The Origins of the Modern Temper in Art*», el arte siempre ha sido conservador al mantener un status quo, y aun asumiendo la situación actual en la evolución del arte como objeto de mercancía, la cultura —el hecho creativo— debiera ser independiente del hecho de mercado aunque se plantea la contradicción de que pueda ser asumida por éste. El poder del mercado no debe impedir o empañar el poder del propio arte y la variedad de éste, que es lo que da riqueza a un panorama. El que se imponga compite ya a la labor de una estructura económica y social de la que deben preocuparse de organizar los responsables de este campo.

De los responsables de ARCO es conocida, por todos, la buena labor que están llevando a cabo. De todo lo positivo que la Feria ha supuesto, y puede seguir suponiendo, para el panorama del arte español destacaría como logro principal el de tratar de desarrollar una comunidad artística: extender los lazos entre arte y público o darle al hecho cultural un sustento legitimado por la estructura social. Dicho de un modo más gráfico, ARCO sirve para poner a Madrid (y con ello a España) en el mapa mundi del arte contemporáneo.

Nada nace ex-nihilo, tampoco un panorama cultural. Lo que sí ha surgido en los últimos años, con cierta pujanza, ha sido un mayor número de espacios y actividad en ellos. Entre ellos el espacio de ARCO. Rellenarlos y no inflarlos corresponde a todos.

Sabemos de la dificultad de quien ha estado aislado, *out*, por tanto tiempo. Pero esta dificultad no se debe convertir en chantaje y en la plena aceptación de las «verdades» manipuladas, consideradas democráticas por llegar a ellas con el medio democrático por excelencia: la estadística. Estamos ante la verdad numérica.

Sí, es cierto, que este año han venido a ARCO esas 87 galerías extranjeras que una y otra vez ha enumerado la prensa, incluso que eran más que las nacionales, con lo que se destacaba el carácter internacional de la Feria de Madrid. Pero si la estadística es verosímil en datos, puede ser falsa en hechos. ¿Por qué ciertas galerías que el año pasado acudieron a la cita y que se utilizaron precisamente como reclamo de la internacionalidad, del éxito logrado, no repiten este año? (Recuerdo, al paso, Paul Maenz, Vera Munro, Metro Pictures...) Cabe preguntarse, ¿vinieron invitadas y este año ya no se las invitaba o el mercado español no les procuró la satisfacción económica esperada o anunciada? Preguntas como ésta puede haber muchas.

Pero quizá lo más extraño de esta Feria, hasta el punto de desconcertar y confundir, era una cuestión bien paradójica: lo bien que estaba, lo bien que se circulaba, las buenas piezas que había en los stands. Me explico. No es que no crea a nuestro país capaz de salir de la chapuza ni que no congratule a la organización técnica de ARCO por la labor magnífica que han realizado. Lo que me confunde es el tufo «programado» e «inflado» que había más allá de los aspectos puramente técnicos.

Producto de lo «programado» era el carácter museístico (M. Merz, R. Long, C. Andre...) que este año tenía ARCO. Carácter tan bonito como desconcertante, entre otras cosas por una mera cuestión de definición del territorio: había stands que te hacían creer en un Kunsthalle más que en una Feria comercial.

Una Feria debe de tener claro que, además de ser centro de atención —un lugar en el mapa que antes apuntábamos—, sirve para alimentar un mercado activando transacciones o para mostrar «lo último», o ambas cosas a la vez. En ninguno de los dos aspectos es fuerte ARCO, por lo que quizá deba intentar una fórmula para diferenciarse y evitar el riesgo que este año apuntaba: convertirse en una buena Feria, pero aburrida (si es que lo «inflado» no se desinfla).

Era el mismo carácter programado el que parecía quitar espacio a la chispa de la creación que se cuece en la esquina y se cuela en el salón, animándolo. El arte es válido por la capacidad de convulsión que provoca en una comunidad determinada y este arte a su vez es producto de la necesidad que esta sociedad tiene. Es el resultado del deseo de autodeterminación creativa y de visión, y no lo contrario: que sería convertir el arte en un catálogo de valores en el que el mejor es el más caro o el que se vende en la tienda de más prestigio. Hacer de la mecánica del capitalismo —circunstancia con la que obviamente (ya lo dejaron bien claro Picasso, a principios de siglo, y, más tarde, Beuys) el artista tiene que negociar o, por decirlo con otra palabra más española, trastear— y convertir esta mecánica en sistema de pensamiento y aproximación a la riqueza creativa de una comunidad determinada es destruir de antemano cualquier semilla fructífera.

Países como España, que están en proceso de integración a un sistema crítico, podrían aprovechar el momento para ser centros de debate y puntos de partida para buscar nuevas vías en un diálogo del arte que propicie y clarifique el papel del arte y del artista a finales del siglo XX. Quizás este debate ayudaría a nuestro país a liberarse de prejuicios ancestrales y de situaciones tópicas —quijotescas— de nuestra realidad, tanto desde una visión interna como externa. ●

ISSN **2387-1733**

FIGURA
INTERNATIONAL

EDITORIAL

Punto y final. Toca aquí a su fin FIGURA, la revista de arte que más ha representado en el discurrir del panorama español de los años ochenta. Casi todo lo que en ellos ha aparecido de imprevisto, casi todo lo que se ha colado de rondón en las previsiones cantadas en los últimos setenta, y ha sido lo más y lo mejor, ha tenido en FIGURA su primer reconocimiento. De ahí que siempre haya sido objeto tanto de apasionados amores como de enconados odios. Allí donde muchos otros han llegado tarde a servir, desde la barrera, polémicas ya muertas, FIGURA siempre se ha adelantado con la apuesta, con la voz que toma partido y defiende criterio. Abriendo siempre sus puertas a cuantos quisieron hacerlo, y sin dejar que las cerrara nunca el pacato provincianismo que tanto daño ha hecho, y aún hace, en este país.

Muchas cosas han cambiado en la situación. Una nueva década está ya a la vuelta de la esquina, sin que nadie todavía se haya atrevido a pronunciar su nombre. El torbellino de supuestas grandes transformaciones que, revolviéndolo todo, todo lo dejaban igual, empieza a clarificarse, de manera que cada cual va sabiendo por dónde tomar partido y qué se juega en el trance. Por otra parte, las circunstancias personales de muchos de los que dieron vida a este proyecto también han cambiado.

Todo ello aconsejaba poner, a tiempo, un necesario punto y final. Aquí queda.

Y a nosotros nos toca convertirlo en mero punto y aparte.

Puesto que, en apenas dos meses, lanzaremos una nueva revista, ARENA INTERNACIONAL DEL ARTE, que de una u otra manera mantendrá vivo el espíritu de FIGURA. Ello está asegurado por la continuidad del actual equipo de dirección: Mar Villaespesa, Kevin Power y José Luis Brea.

ARENA INTERNACIONAL DEL ARTE será una revista especializada, que aparecerá cinco veces al año. Muchos de sus números tendrán un bloque central monográfico —el primero de ellos centrado sobre el desierto, como figura hermenéutica de la contemporaneidad estética, y sobre la herencia que el *earth* y el *land art* hayan podido rendir a nuestra actualidad— y todos, de cualquier forma, aparecerán en edición bilingüe español/inglés.

Tanto el diseño como la calidad de la edición serán cuidados al máximo. En cualquier caso, el mayor esfuerzo se dedicará a la calidad de los contenidos, asegurada por su cuidadosa selección y una extensa red de colaboradores nacionales e internacionales entre los que se contarán las firmas más interesantes del momento.

El objetivo evidente es conseguir a corto plazo un producto de alcance y nivel internacional. Sabemos que puede resultar ambicioso, pero estamos seguros de que merece la pena intentarlo. ¿Qué cabe hacer si la profecía de Nietzsche —*el desierto crece*— resulta tan fatalmente cierta? No mucho más, en efecto, que bajar a la Arena. Allí nos encontraremos.

Bandera de Paolini instalada en la exposición «Zeitlos» de Berlín.

EDITORIAL

NI TENGO MEMORIA NI FALTA QUE ME HACE
por GUILLERMO PANEQUE *pág. 1*

EL ESTADO DE LAS COSAS
por MAR VILLAESPESA *pág. 2*

OBSESIÓN Y CIRCUNSTANCIA
por ALEXANDRE MELO *pág. 3*

NO FUTURE FOR YOU (EUROP
por JOSÉ LUIS BREA *pág. 4*

MEDITANDO SOBRE MARC
DUCHAMP
por ROBERT ATKINS *pág.*

EL CULTO DE LAS IMÁGENES
por CATHERINE GROUT *pág.*

UNA CONVERSACIÓN C
JUAN USLÉ
por KEVIN POWER *pág.*

EXPOSICIONES *pág. 2*

LIBROS *pág. 8*

Consejo de redacción:
Mar Villaespesa.
José Luis Brea.
Kevin Power.

Redacción: Silvia Nieto.
Edición: Borja Casani.

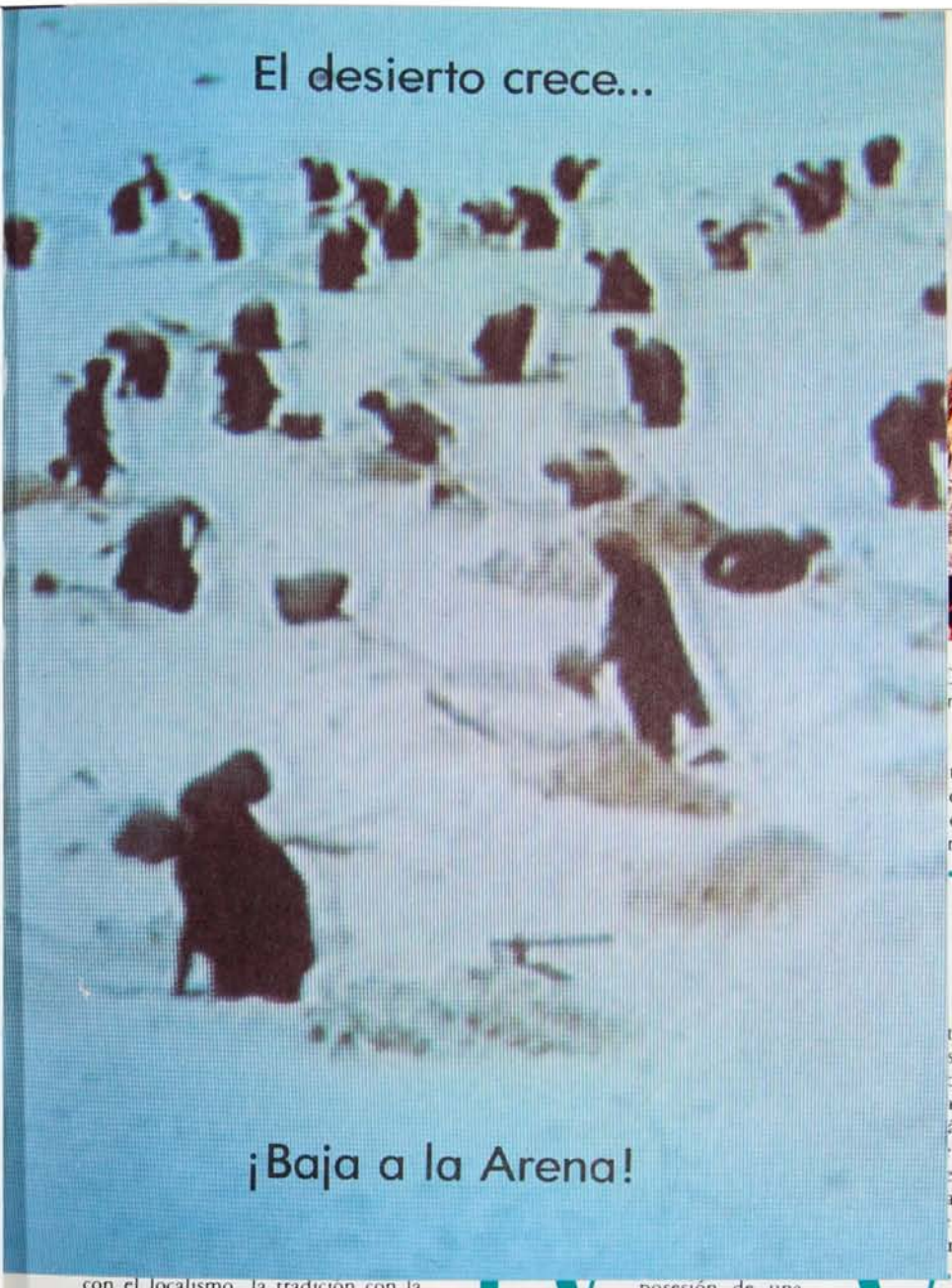


IMAGEN JAVIER MAULEÓN

con el localismo, la tradición con la innovación.» Esta cita de Rafael Agredano —también miembro fundador— del texto **Titanlux y Moralidad,** publicado en el número 0 de la revista, creo que resume claramente nuestras intenciones. Sin embargo, **Figura,** más que convertirse en una publicación tipo fanzine o revista de artistas, cobró el papel de testigo de una incipiente situación cultural. Cabe preguntarse si el papel que asumimos era el que lógicamente nos correspondía. Evidentemente no. Pero... ¿dónde se encontraba la activa crítica española entonces...? Tampoco lo recuerdo.

IV posesión de una única verdad. Tuvo la limpia apertura de pensamiento para dar cabida en sus páginas a gran parte de la práctica artística en estos años. Si no compartíamos una actitud mesiánica, tampoco quisimos caer en estériles luchas partidistas, aun teniendo nuestras propias veleidades personales. Tuvimos una preocupación por articular una línea en un contexto más amplio que el de los simples nacionalismos, dando puntual información sobre el arte español e internacional con la intención de generar un intercambio de ideas que creíamos

Cabe la satisfacción de como la publicación ha sido como medio de informael arte español en el exteto de referencia para abore contemporáneo más reo es algo que, siento decir, rrido en otros tantos casos.

Jóvenes pero elegantes. Por ello creo necesario tener unas líneas de agradecimiento para quienes como yo formaron parte de **Figura** en tapas. Y para todos los cos, tanto los que recibieron que no recibieron nada a mbién a nuestros suscripá los más sufridos y fieles. un agradecimiento a las s que nos financiaron, en a Consejería de Cultura de Andalucía en la persona né Ruiz.

VI **Conclusión.** Por último, a aquellos que siempre me censuraron de obtener oscuros y pingües beneficios, he de darles la razón: he aprendido mucho durante todo este tiempo tanto o más de lo que cualquiera pueda imaginar, y lo mejor de ello, a muy temprana edad. Por esta sencilla regla de tres, no me queda sino animarles a que funden su propia revista de arte. Den por seguro que será Guillermo Paneque el primero que les desee la mayor de las fortunas en su empresa.

ISSN **2387-1733**

FI

Punto y final. Toca
sentado en el discurri
que en ellos ha apare
en las previsiones can
ha tenido en FIGURA
objeto tanto de apasi
chos otros han llegad
FIGURA siempre se h
y defiende criterio. A
sin dejar que las cerr
cho, y aún hace, en e
Muchas cosas han ca
ta de la esquina, sin
bre. El torbellino de s
todo lo dejaban igua
biendo por dónde tor
circunstancias person
bién han cambiado.
Todo ello aconsejab
Y a nosotros nos to
Puesto que, en ape
TERNACIONAL DEL
rito de FIGURA. Ello
rección: Mar Villaesp
ARENA INTERNAC
recerá cinco veces al
nográfico —el primer
néntica de la contem
land art hayan podido rendir a nuestra actualidad— y todos, de cualquier forma, aparecerán en edición bilingüe español/inglés.

Tanto el diseño como la calidad de la edición serán cuidados al máximo. En cualquier caso, el mayor esfuerzo se dedicará a la calidad de los contenidos, asegurada por su cuidadosa selección y una extensa red de colaboradores nacionales e internacionales entre los que se contarán las firmas más interesantes del momento.

El objetivo evidente es conseguir a corto plazo un producto de alcance y nivel internacional. Sabemos que puede resultar ambicioso, pero estamos seguros de que merece la pena intentarlo. ¿Qué cabe hacer si la profecía de Nietzsche —*el desierto crece*— resulta tan fatalmente cierta? No mucho más, en efecto, que bajar a la Arena. Allí nos encontraremos.

ARENA

INTERNACIONAL DEL ARTE

Suscríbase ahora

Orden de suscripción, a favor de

Nombre: _____

Apellidos: _____

Dirección: _____

Código Postal: _____ Ciudad: _____

Teléfono: _____

Profesión: _____

Envío adjunto talón a nombre de Producciones del Desierta, S. A. por la cantidad de 3.000 ptas. (Suscripción valedera por un año, durante el que se editarán cinco números de **Arena**) a partir del número 1, que aparecerá en Febrero de 1989, dándome esta suscripción derecho a recibir gratuitamente el número 0, que aparecerá en diciembre del 88, en edición limitada y reservada.

Fdo.:

ARENA
Almirante, 5 - 4.º izq.
28004 MADRID

Arena. (Nombre colectivo genérico, excepcionalmente se puede usar en plural cuando designa algún lugar en particular). 1. Conjunto de granos procedentes de partículas disgregadas de las rocas, por efectos de la erosión. En lenguaje técnico, se llama así al material pétreo de las mezclas cuando el tamaño de las partículas está comprendido entre dos centésimas de milímetro y dos milímetros. 2. Palestra, suelo sobre el que se realiza una lucha o competición, particularmente los circos romanos. 3. Por extensión, escenario donde se celebra un espectáculo cualquiera (vg. la Arena de Verona). 4. En los Estados Unidos de América, las canchas de baloncesto. 5. Ruedo de la plaza de toros. 6. También puede usarse simbólicamente (vg. bajar a la arena, «disponerse al combate»). 7. Término de frecuente uso literario (El libro de Arena, Borges; La Arena de las Urnas, Paul Celan). **Arena Internacional del Arte**. 1. (Nom. com.) Fig. La escena internacional del arte, entendida como lugar de confrontación. 2. (Nom. pr.) Revista especializada de arte, editada por Producciones del Desierto, que aparecerá bimestralmente en edición bilingüe, a partir del próximo 15 de diciembre.

Arena Internacional del Arte pone a su disposición, ahora, la posibilidad de convertirse en suscriptor-fundador. Como tal, podrá disfrutar de una serie de ventajas:

- 25 por 100 de ahorro anual.
- Número 0 gratuito y reservado.
- Futuro acceso libre a las Bases de Datos **Arena**.
- Seguridad y comodidad en la recepción de los ejemplares de **Arena**.
- Disponibilidad asegurada de la colección completa de **Arena**.
- Ventajas en la eventual adquisición de las futuras ediciones numeradas **Arena**.
- Ventajas en la contratación de inserciones publicitarias.

Esta oferta sólo será válida para aquellas órdenes de suscripción que se reciban antes del próximo día 1 de diciembre de 1988. Rellene y envíe el cupón adjunto.

LIBROS *pág.*

Consejo de redacción:
Mar Villaespesa.
José Luis Brea.
Kevin Power.
Redacción: Silvia Nieto.
Edición: Borja Casani.

Ni tengo memoria ni falta que me hace

GUILLERMO PANEQUE

ME han pedido escribir algunas líneas sobre lo que supuso como experiencia personal mi trabajo en la revista **Figura**, en cuya fundación y dirección participé. Como no me divierte hacer memoria ni siquiera hay perspectiva para ello, tan sólo después de hojear todos los números publicados y leer de nuevo algunos textos, he optado por escribir las siguientes impresiones:

I **No se nace con una revista de arte entre manos.** Quien así lo ha pensado incurre en un absurdo error. La curiosidad y energía de un grupo de estudiantes de Bellas Artes fue lo único que puso en marcha el proyecto de esta publicación. No encuentro respuesta más clara que la propia necesidad de indagación personal y curiosidad ajena al tedio vacío de la institución donde estudiábamos. Querer es poder...

II **Vagas pero intenciones...** «Dejadnos abrir las ventanas para que entre la contaminación artística y dejadnos ser frívolos, ecléctico, dialécticos: que conciliemos el internacionalismo con el localismo, la tradición con la innovación.» Esta cita de Rafael Agredano —también miembro fundador— del texto **Titanlux y Moralidad**, publicado en el número 0 de la revista, creo que resume claramente nuestras intenciones. Sin embargo, **Figura**, más que convertirse en una publicación tipo fanzine o revista de artistas, cobró el papel de testigo de una incipiente situación cultural. Cabe preguntarse si el papel que asumimos era el que lógicamente nos correspondía. Evidentemente no. Pero... ¿dónde se encontraba la activa crítica española entonces...? Tampoco lo recuerdo.

III **De la euforia a la cruda realidad.** Siempre he amado el rigor en las publicaciones pero debo decir que **Figura** adolece del mismo. Esto se traduce en una débil e inexperta línea editorial que a lo sumo cumplió las funciones de cronista o testigo avanzado de una época de la que ahora tan sólo quedan una colección de nombres y textos publicitarios sin la menor conexión entre ellos. Tampoco fue muy acertado, o brilló por su ausencia, la contextualización y el debate de toda aquella realidad. No soy más optimista sobre la forma en que quedaron articuladas las secciones de diseño, moda o arquitectura: se hallan en el más absurdo de los vacíos. **Figura** dio cuenta de lo que nosotros vivíamos como euforia y eclosión de principios de los 80 en el arte español. También del diálogo que queríamos con el exterior. Hoy puede que la situación sea diferente. Es el tiempo, y corresponde a otros, de hacer lo que nosotros no supimos, analizando qué queda de todos aquellos fuegos de artificio, y la pólvora que se gastó.

IV **Las satisfacciones.** **Figura** nunca pretendió hallarse en posesión de una única verdad. Tuvo la limpia apertura de pensamiento para dar cabida en sus páginas a gran parte de la práctica artística en estos años. Si no compartíamos una actitud mesiánica, tampoco quisimos caer en estériles luchas partidistas, aun teniendo nuestras propias veleidades personales. Tuvimos una preocupación por articular una línea en un contexto más amplio que el de los simples nacionalismos, dando puntual información sobre el arte español e internacional con la intención de generar un intercambio de ideas que creíamos positivo. Cabe la satisfacción de comprobar cómo la publicación ha sido requerida como medio de información sobre el arte español en el exterior y punto de referencia para abordar el arte contemporáneo más reciente. Esto es algo que, siento decir, no ha ocurrido en otros tantos casos.

IMAGEN **JAVIER MAULEÓN**

V **Jóvenes pero elegantes.** Por ello creo necesario tener unas líneas de agradecimiento para quienes como yo formaron parte de **Figura** en sucesivas etapas. Y para todos los colaboradores, tanto los que recibieron como los que no recibieron nada a cambio. También a nuestros suscriptores, quizá los más sufridos y fieles. Finalmente un agradecimiento a las instituciones que nos financiaron, en especial a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en la persona de Bartolomé Ruiz.

VI **Conclusión.** Por último, a aquellos que siempre me censuraron de obtener oscuros y pingües beneficios, he de darles la razón: he aprendido mucho durante todo este tiempo tanto o más de lo que cualquiera pueda imaginar, y lo mejor de ello, a muy temprana edad. Por esta sencilla regla de tres, no me queda sino animarles a que funden su propia revista de arte. Den por seguro que será Guillermo Paneque el primero que les desee la mayor de las fortunas en su empresa. ●

ISSN **2387-1733**

Portada d'Artics (desembre del 1988 – gener, febrer del 1989). Dibuix de Chillida. Coberta de Plensa, fotografia de Laura Medina.

Portada del ± 0 d'Artics. 1990. Joseph Kosuth, frase a la coberta. Coberta de Jordi Colomer.

artistes, com és el cas de Buren per posar un exemple. Hi ha una esquema previ de treball, que es reflecteix en la configuració de les portades de la revista, a partir del que es consideren figures de referència com Tàpies, Brossa, Saura, Chillida, Cage, Rainer o Oppenheim, i sempre estableix un diàleg amb un artista d'aquí, com Carlos Pazos, Francesca Llopis, Pep Duran Esteva, Jordi Colomer o Josep Uclés, entre d'altres. A nivell de disseny, utilitza experimentalment les possibilitats de les noves tecnologies. Reflecteix el disseny de l'època, especialment en l'ús de tipografies. *Artics* és un espai multidisciplinari, en el qual les connexions entre diferents camps són de "i", no de "o"; la literatura, la poesia, el teatre (s'evidencia l'interès pel teatre amb la disgregació del text, per figures com Bob Wilson, Pina Bausch o Tadeus Kantor), l'art (cada número s'entén per part dels seus editors com una exposició mòbil), formen una trama en què tot és un espai de creació amb veu pròpia.

La revista no utilitza la política com a llenguatge sinó que té una voluntat de fer poètica i de contraposar, sempre en paraules d'Altaió, el sagrat amb la indústria. Com diu ell mateix, la revista vol ser una atmosfera que entén la creació no com a fet aïllat sinó *epocal*. La revista és en si mateixa un lector del moment, un lector-autor. Vicenç Altaió vol propiciar particularitats, no creu en tendències, reclama la fruïció, el plaer del lector/espectador. Però amb això defuig el crític com a analista, com a eix transversal que també articula les particularitats. De fet hi ha una voluntat clara de la revista de no incloure crítica, ja que es parteix de la consideració de la necessitat de claredat envers la tendència d'un sector de crítics de fer dissertacions filosòfiques des d'una retòrica complexa. Aquest punt em sembla destacable i sorprenent, tot i que no és estrany dins la trajectòria de Vicenç Altaió. Però em sembla difícil dissociar el marc de creació de la reflexió teòrica i crítica, no només del fet artístic sinó de l'entorn social i polític en el qual es produeix. Recordo haver-ho comentat especialment a Vicenç, que em remarca un cop més que vol ser una plataforma per als artistes, no per als crítics, ja que vol evitar la contaminació de l'"hiper-saber". Es posiciona a favor de l'acció i del pensament a través del gest de l'artista. Per contra, manifesta la por que s'institueixi la figura del crític com a retòric o transmissor, vol evitar la crítica com a tancament d'idees. De fet, els referents crítics per a Vicenç Altaió són Foix, Gasch, Perucho, Palau i Fabra, Gimferrer. L'interessa la crítica com a visió, al·lucinació, metàfora, com a aproximació a l'element germinatiu per entendre l'art. Vol evitar judicis i claus de lectura tancades. Un cop més, em sembla escoltar una valoració molt contextual, molt pròpia de la segona meitat de la dècada dels vuitanta, en què certs crítics van constituir-se en els creadors de corrents estilístics com la transavantguarda italiana i la nova figuració alemanya. Però crec que el perill no està en la selecció sinó en la marginació de criteris selectius que estableixin claus de reflexió, claus crítiques de discrepància.■

(*) Aquest article és fruit d'una conversa de l'autora amb Vicenç Altaió, al principi del mes de maig de 2002.

Apuntes sobre dos proyectos editoriales: las revistas *Figura* y *Arena Internacional*

Entrevista a Mar Villaespesa realizada por Carme Ortiz

La siguiente entrevista tiene como marco referencial dos ejemplos de proyectos editoriales que tuvieron como objetivo crear contexto desde una perspectiva globalizadora a lo largo de la década de los ochenta y principios de los noventa del siglo pasado. El caso de Figura, *revista sevillana creada en 1983, con soporte público, relacionó lo nacional con lo internacional a través de colaboradores españoles en ese momento en el extranjero. Otro ejemplo fue la revista* Arena Internacional del arte=International Art, *de iniciativa privada, creada en 1989 en Madrid, en edición bilingüe, que realiza un intento de acoger el arte español y el internacional desde una visión crítica y contrastada.*

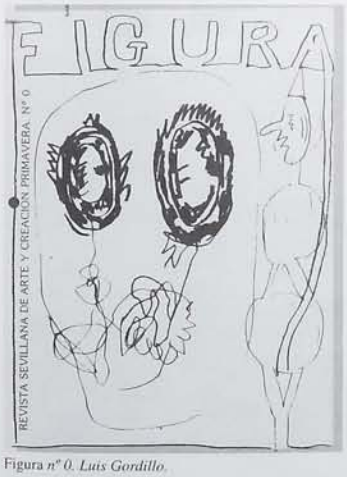


Figura *nº 0. Luis Gordillo.*

En la pasada década de los ochenta, tienen inicio muchas de las revistas de arte contemporáneo en nuestro país; ello es un ejemplo, entre otros, del acelerado proceso de modernización que tiene lugar a partir de la llegada al poder de los socialistas en el año 1982. ¿Nos puedes hablar, con la perspectiva del tiempo, del inicio de la revista *Figura*, su papel en el contexto social y cultural del momento? (Cabe recordar que el número 0 vio la luz en el año 1983).

Los comentarios de dos de los miembros fundadores y motores principales de la revista, en su primera época, Guillermo Paneque y Rafael Agredano, exponen de manera clara el inicio de la revista: "[...] La curiosidad y energía de un grupo de estudiantes de Bellas Artes fue lo único que puso en marcha el proyecto de esta publicación. No encuentro respuesta más clara que la propia indagación personal y curiosidad ajena al tedio vacío de la institución donde estudiábamos [...] *Figura* dio cuenta de lo que nosotros vivíamos como euforia y eclosión de principios de los 80 en el arte español. También del diálogo que queríamos con el exterior [...].

Y si Paneque expresa esa necesidad de intercambio con el panorama tanto nacional como internacional, lo cual creo que es una de las aportaciones de la revista, para salir del ámbito local, considerado por ellos provinciano –la ciudad de Sevilla donde estudiaban y desde donde editaron la revista–, no menos explícito es el de Agredano: "[...] Dejadnos abrir las ventanas para que entre la contaminación artística y dejadnos ser frívolos, ecléctico, dialécticos: que conciliemos el internacionalismo con el localismo, la tradición con la innovación".

Esto queda recogido en el texto, del mismo Agredano, "Titanlux y Moralidad" que tras la editorial abre el número 0 de la revista. Toda una declaración de intenciones, beligerante y atrevida, con la que se desmarcaba/n de los presupuestos estéticos y de la actitud de la generación anterior –los llamados pintores sevillanos–. El texto no tiene desperdicio incluso desde la perspectiva actual y no sólo teniendo en cuenta que han pasado 20 años, si no que quien escribía esto era muy joven.

A pesar de sus críticas al provincianismo tenían claro que les interesaba crear contexto local, como dicen en su primera editorial: "[...] Conciliar en una sola revista todos los aspectos de la creatividad en general y los de nuestra ciudad en particular, incluyendo en nuestras páginas la teoría y la práctica de la pintura y la escultura pero también las de la arquitectura, el urbanismo, el diseño, la moda [...], el interiorismo, el diseño gráfico y en definitiva cualquier trabajo que incida, como inequívoco signo cultural, en la belleza de cualquier objeto que habite en nuestro entorno [...].

Hay que añadir que al impulso de estos jóvenes artistas, y a sus necesidades, la coyuntura cultural del país fue propicia, como has apuntado en tu pregunta, por la

ISSN **2387-1733**

política cultural que llevó a cabo el partido socialista al ganar las elecciones. Y con ello apuntar que junto a la generalizada voluntad política del gobierno, la gestión específica de Bartolomé Ruiz, entonces Director General en la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, fue clave en el apoyo al grupo de artistas fundadores del proyecto.

Creo que lo que tuvo mayor interés, además del cambio en los nuevos modos de expresarse y de hacer, y por supuesto teniendo en cuenta el raquítico panorama de publicaciones, fue que un grupo de estudiantes sacara adelante un proyecto editorial que tuvo repercusión, desde su primera etapa (los dos primeros números), más allá del entorno cercano a la publicación y, ya en su segunda etapa, que fuera requerida desde fuera del país como medio de información del arte español en esos años. Y el interés radica precisamente en esa necesidad que tenían ellos de que hubiera un foro donde exponer sus ideas y poder contextualizarlas, a la vez que les sirviera de instrumento de aprendizaje y de adquisición de conocimientos. Algo que está muy claro con la red de colaboradores y corresponsales, nacionales e internacionales, que establecieron, incluso con esos artistas sevillanos y andaluces de la anterior generación con los que querían romper (véase las entrevistas a Gordillo y a Pérez Villalta, o las de Gerardo Delgado a la transvanguardia).

Figura es uno de los referentes del arte español de los 80, tanto por la fuerza y claridad de intenciones y necesidades con la que arrancó como por la creación de dispositivos –la red de colaboradores– que propició un discurso crítico, aún más ambicioso en la segunda etapa (cuyo motor, junto a Paneque, fue también Pepe Espaliú).

Podemos decir que *Figura* surge de una necesidad que la legitima, de la puesta en marcha de un proyecto más allá de la mimesis de modelos culturales, si bien ellos tuvieron muy claro qué modelos les interesaba; como también escribió Paneque a modo de reflexión, en el texto antes mencionado, recogido en el tercer cuadernillo de *Figura International*, octubre 1988 (los tres cuadernillos fueron la etapa de tránsito hacia *Arena*, una vez concluida ya la segunda etapa de la revista, ya que Paneque, entonces director, propició que se transformara en un nuevo proyecto editorial, momento en el que yo me incorporo): "*Figura* tuvo la limpia apertura de pensamiento para dar cabida en sus páginas a gran parte de la práctica artística en estos años. Si no compartíamos una actitud mesiánica, tampoco quisimos caer en estériles luchas partidistas, aun teniendo nuestras propias veleidades personales. Tuvimos una preocupación por articular una línea en un contexto más amplio que el de los simples nacionalismos dando puntual información sobre el arte español e internacional con la intención de generar un intercambio de ideas que creíamos positivo".

La conclusión de la segunda etapa fue lógica, como el mismo Paneque escribe en dicho texto: "[...] Sin embargo, *Figura* más que convertirse en una publicación tipo fanzine o revista de artistas cobró el papel de testigo de una incipiente situación cultural. Cabe preguntarse si el papel que asumimos era el que lógicamente nos correspondía. Evidentemente no. Pero... ¿dónde se encontraba la activa crítica española entonces...?".

Figura nº 5. Ferran García Sevilla.

Intentar responder a esta pregunta, o más bien demanda, fue lo que nos llevó, en un principio, a Kevin Power y a mí a trabajar en la continuidad del proyecto.

Y era lógico que esta segunda etapa concluyera también porque el crecimiento que tuvo la revista no pudo ir acompañado de la puesta en marcha de una estructura empresarial, ya que ellos combinaban su trabajo en la publicación con el de su carrera artística. A la vez que desde la Institución empezaban a plantear que tras la financiación del proyecto en sus primeros años éste tendría que autofinanciarse.

Para terminar, apuntar que desde la perspectiva de hoy, algunas de las críticas que se le pueden hacer a la revista ya las apuntaba Paneque en el texto mencionado: "[...] Figura adolece de rigor, lo que se traduce en una inexperta línea editorial que a lo sumo cumplió las funciones de cronista o testigo avanzado de una época [...]. Tampoco fue muy acertado, o brilló por su ausencia, la contextualización y el debate de toda aquella realidad. No soy más optimista sobre la forma en que quedaron articuladas las secciones de diseño, moda o arquitectura [...].

Al hilo de la cuestión, tu escribías en febrero de 1989, en el número 1 de la revista *Arena Internacional del Arte* (publicación que codirigiste junto a Kevin Power y José Luis Brea): "[...] El paisaje de los ochenta [...] ha sido, desafortunadamente, revalorizado más que por la pertinencia de la obra por su calidad de representantes o embajadores de la euforia democrática española dentro y fuera de nuestro territorio". ¿Cómo ves, con la perspectiva del tiempo, el papel de *Arena* ante esta realidad? ¿Cuáles fueron los mecanismos que pusisteis en marcha con el objetivo de contribuir a crear contexto, sentido crítico y propiciar presencia internacional?

Desde el equipo directivo que montamos para iniciar la que sería la tercera etapa de *Figura*, que luego llegó a ser etapa de transición de *Figura* a *Arena* (con los tres cuadernillos que se publicaron en *Sur Exprés* a propuesta de su director, Borja Casani, que no sólo asumió el compromiso de editar esos cuadernillos sino de editar, posteriormente, una revista especializada de arte contemporáneo, partiendo de la infraestructura editorial de *Sur Exprés*, que a su vez era continuación de otra revista cultural anterior, que él también dirigió, *La Luna*), teníamos claro la necesidad de desarrollar la crítica, de cubrir las demandas de esos jóvenes artistas "metidos a críticos"; digamos de "coger el testigo" y continuar el trabajo además de "profesionalizarlo" y llevar a cabo esas tareas pendientes, principalmente la de la contextualización y el análisis crítico del arte español.

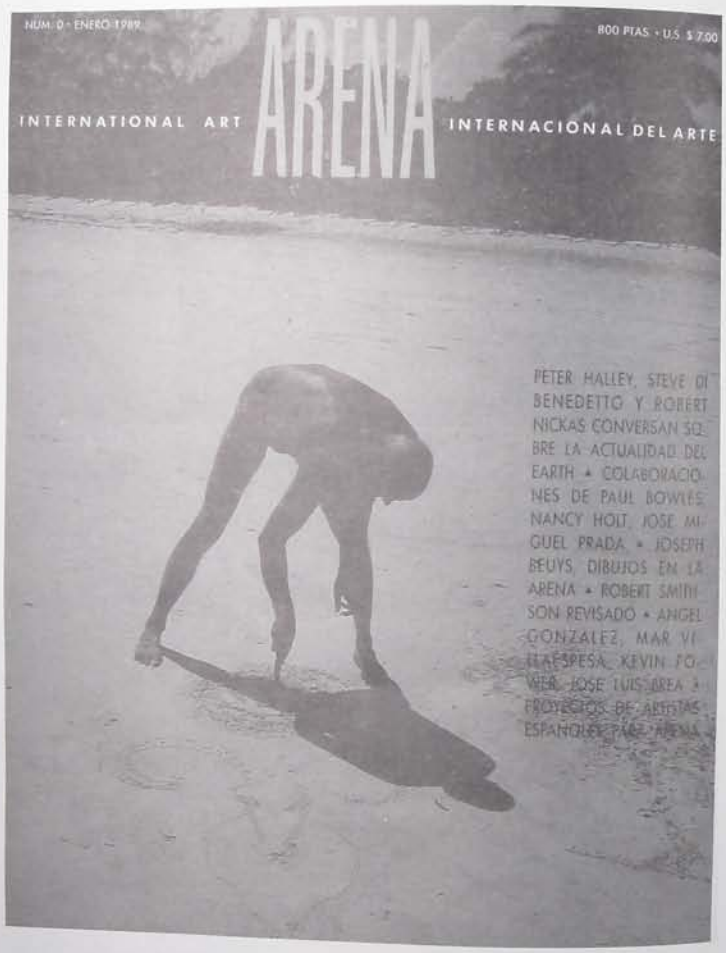
Iniciamos el rodaje del nuevo proyecto editorial con un número 0, un tanto especial, monográfico sobre el desierto (con todas sus connotaciones simbólicas, metafóricas y críticas) para dar paso al número 1 en el que, articulada la línea editorial, la estructura y las secciones, era prioritario reflejar, ya desde ese primer número de *Arena*, nuestra preocupación por el necesario análisis crítico del arte español, prueba de ello es el titular que encabeza la información de contenidos de

ISSN **2387-1733**

la portada: "Revisión 80´s Revisited" con artículos firmados por Kevin Power, Anna Mauri y yo misma, junto a uno de Dan Cameron que aportaba una visión de la década de los 80 a nivel internacional.

Arena apoyaba, desde su línea editorial, los cambios que se estaban produciendo de manera positiva en el panorama del arte español, debido a la aportación de los artistas, a los nuevos modos de hacer y de enfrentarse a la realidad arte, a la permeabilización con el exterior, y al papel de las instituciones que proliferaron en esos años creando una infraestructura incipiente, que fue la misma que posibilitó que *Arena* fuera un proyecto financiado de manera privada (una de las fuentes primordiales de financiación era la publicidad del propio mundo del arte –galerías, museos, centros de arte y cultura– de gran eclosión en nuestro país desde la llegada al poder del gobierno socialista, como hemos apuntado antes; las otras fuentes eran las ventas y los suscriptores).

Pero junto al apoyo al "cambio", *Arena* quería aportar puntos de vista críticos. Y en ese momento creíamos que la "oficialización" o "institucionalización" del arte español (sobre todo del joven) no era lo más conveniente, y que el esfuerzo en dicha propaganda debería ser sustituido por fortalecer las infraestructuras y el contexto y generar análisis rigurosos. Por ello, la frase publicada de la que hablas en tu pregunta, o también esta otra del texto de Kevin Power, en ese mismo número en el que tratamos de iniciar un debate sobre el tema: "[...] No ha habido estructuras críticas que nos sirvan de guía por ese laberinto de actividad [la de los felices 80]. España ha vivido sin un contexto crítico y su arte a partir de los años 40 está pidiendo a gritos una revisión crítica. Parece que estamos intentando creer, contra toda evidencia, que por fin se ha dado rienda suelta a la imaginación censurada por el régimen franquista. A nadie se le ocurriría negar las ventajas que la nueva situación ha reportado, pero, al mismo tiempo, es lícito cuestionar si este flujo de energía creativa ha sido canalizado hacia un proyecto coherente o si no es más que la respuesta a presiones y estrategias de mercado. Se ha explotado a los jóvenes como símbolo de la esperanza, frescura y energía que el propio sistema político pretende respetar. Por tanto, ¿cómo se puede empezar a analizar todo esto? ¿Cuáles son los puntos de partida indispensables? ¿Qué problemas estéticos están en juego y hasta qué punto reflejan las preocupaciones de nuestra era? ¿En qué medida la elección entre un contexto nacional estéril y otro internacional que nos es ajeno ha dado lugar a una obra que es mimética, no asimilada o irrelevante? [...] Se ha sentido la necesidad de producir, promover y proyectar; la necesidad de presentar, a toda prisa, la prueba del cambio, más que nutrir las mentes que podrían haber sido capaces de formularlo".

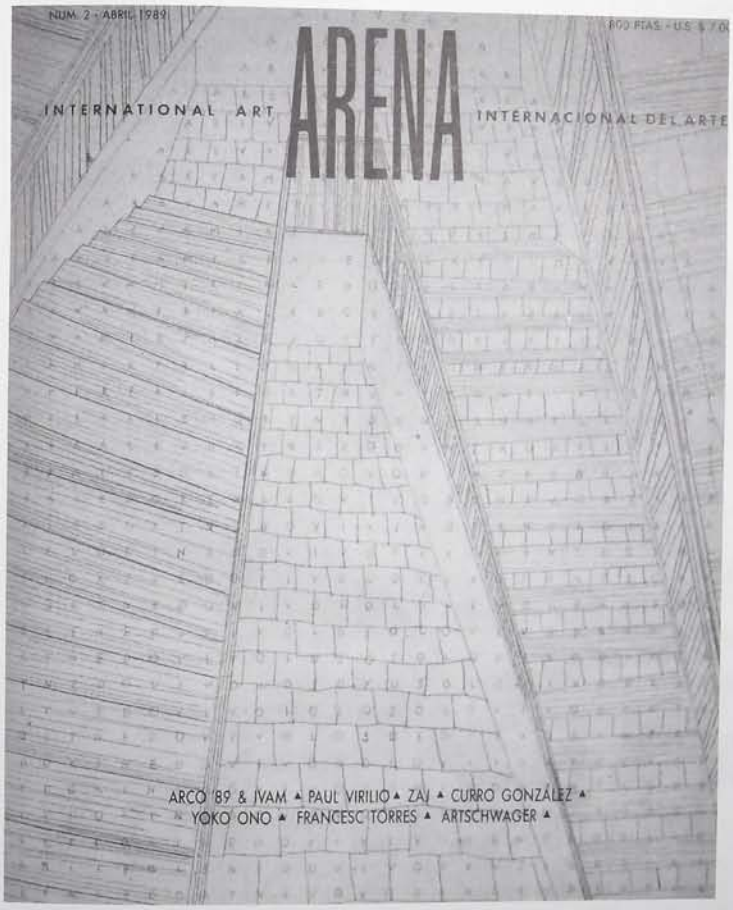


Creo que esta crítica no ha perdido actualidad, y sigue siendo necesario ese análisis, por supuesto desde la perspectiva de hoy que es claramente diferente a la de finales de los 80, teniendo además en cuenta no sólo los cambios positivos que se han producido, sino que, ya en los 90, el cine coge el relevo de las artes plásticas y se convierte en "la niña bonita", en el fenómeno mediático capitalizado por la cultura oficial. En definitiva, se calmó la situación de euforia, y ese "síndrome de mayoría absoluta" (como yo titulaba el artículo que contiene esa frase que citas) se desvaneció aunque pronto se sustituyó por otra mayoría absoluta igualmente cuestionable, o mucho más. Estos cambios posibilitaron que los artistas siguieran sus caminos, hubieran sido apoyados institucionalmente o no, e igualmente que los centros de arte existentes y los creados posteriormente, así como las publicaciones de arte, hayan podido consolidar su trayectoria u optar por fomentar los aspectos de formación y de concepción del

arte como proceso y vehículo de conocimiento de la realidad sociocultural, además de contribuir a desentrañar las relaciones entre economía y cultura.

Procuramos que *Arena* fuera un vehículo de reflexión teórica que contribuyera a generar contexto, crítica y tejido profesional, además de una cultura de resistencia y creación.

Y con respecto a los mecanismos, estaban implícitos en el propio proyecto de revista internacional, en el esfuerzo por crear una red de colaboradores tanto puntuales como regulares. Se trataba de la continuación de ese espíritu internacional que iniciaron los jóvenes de *Figura*, sólo que más profesionalizado y, por tanto, más estructurado.



El marco ideológico, beligerante, de compromiso con el sector desde un punto de vista globalizado, tuvo sus resultados en la apertura a colaboradores extranjeros y en el esfuerzo de producción bilingüe en todos sus contenidos, a la vez que en un importante esfuerzo de distribución. ¿Cómo valoras la respuesta al esfuerzo que se llevó a cabo?

Creo que fue muy positiva, incluso así lo valoramos en el momento "dramático" en que la revista cierra (en su cierre confluyeron varios motivos, pero entre ellos no estuvo el económico, como suele ser lo más usual). Pero también me gustaría apuntar que, a pesar de lo positivo del proyecto *Arena* y de la trascendencia que tuvo al convertirse en un referente en el panorama del arte español en esos años de cambio, entre finales de los 80 e inicios de los 90, no pudimos cumplir uno de los objetivos que nos habíamos marcado, el de la creación de una infraestructura que posibilitara la continuidad del proyecto más allá de las crisis abiertas; queríamos romper con las carencias y limitaciones estructurales en el panorama editorial español, y sobre todo en relación con el europeo, queríamos desarrollar una estructura empresarial que aun siendo pequeña pudiera ser sólida y por la que pudieran transcurrir diferentes equipos directivos que posibilitaran las diferentes transformaciones. Uno de los lugares comunes de las publicaciones de arte y cultura en nuestro país ha sido, precisamente, la precariedad que si ha dado lugar a proyectos de interés, no ha posibilitado, en la mayoría de los casos, que perduraran (y por ello no entendemos que se extiendan en el tiempo por encima de ninguna revisión o cambio sino más bien una incapacidad para transformarse según las necesidades socio-culturales y económicas que cada momento histórico requiere). Si bien creo que no se debe pensar, en primer lugar, en la durabilidad de un proyecto sí se debe pensar en su futuro y sobre todo en dotarlo de una estructura profesional-empresarial que sea capaz de transformarse cuando la situación lo requiera; que permita que el laboratorio de ideas y procesos que puede ser una revista se adapte a nuevos modos de crear, producir y comunicar.

Y también apuntar que el esfuerzo por un proyecto editorial bilingüe no se vio compensado con una amplia distribución internacional (ésta fue muy reducida y prácticamente fue a través de los contactos y colaboradores internacionales casi a título personal). Aunque en descargo de ello debo decir que, más de diez años después, el tema de la distribución (no tanto nacional, aunque también, pero sobre todo internacional) sigue siendo uno de los temas difíciles de resolver por los proyectos editoriales actuales, incluso al que se enfrentan muchas de las revistas electrónicas europeas que tienen necesidad de asociarse en plataformas para poner en marcha, conjuntamente, mecanismos para, de algún modo, paliar este problema, y a pesar de la incidencia positiva de las nuevas tecnologías en los flujos de difusión y distribución.

Actualmente la conciencia de relación entre lo local y lo global ha

ISSN **2387-1733**

creado un nuevo marco identitario del espacio artístico. ¿Qué aspectos son vigentes y cuáles sería necesario modificar en una publicación como *Arena*, que ya entonces trabajó para crear críticamente puntos de vista sobre la situación artística española y su espacio internacional?

Vigentes el espíritu crítico y la necesidad de contextualizar; y no sé tanto si modificar o más bien ampliar y matizar, desde la perspectiva actual, tanto la inserción en el circuito internacional como el debate del intercambio o de la relación local / global. Un debate que, ahora más que nunca, está vigente. Yo seguiría suscribiendo, para un proyecto editorial, lo que se apuntaba desde el número 0 de *Figura*, y *Arena* partía de esas mismas ideas, desarrollar lo local en interacción con lo nacional y lo internacional; pero, como he dicho, con matices porque, entre otras cosas, el concepto de local se está resignificando desde la perspectiva del trabajo en la red.

Y, por supuesto, diseñar una estructura más profesionalizada (*Arena* fue un mero esbozo de estructura) que tuviera sentido en el sistema artístico, sociocultural y económico actual, y plantear una metodología de trabajo de acuerdo con los cambios que se están produciendo con la cultura tecnológica. Todo ello repercutiría en la organización de unos contenidos más multidisciplinares.

Y con respecto a las fuentes de financiación creo que, también, habría que repensarlas en base a la búsqueda de viabilidad de un proyecto editorial; habría que diversificarlas y desarrollar las posibilidades de colaboración de las políticas culturales de las diferentes autonomías, pensar en la unión de recursos institucionales que posibiliten proyectos transautonómicos.

Si la transformación de *Figura* en *Arena Internacional* pasó por la creación de una (mini)estructura empresarial con el doble objetivo, y a su vez interrelacionados, de que el producto se autofinanciara y se enclavara en el mercado del arte español, fue porque, entonces, estaba claro que la forma más adecuada para su financiación (también para su credibilidad, independencia y "profesionalidad") sería el propio mercado y cultura del arte (a través de la publicidad de galerías privadas, centros y museos de arte estatales, además de los potenciales suscriptores y ventas a través de una distribución "convencional" en el sector de revistas culturales a través de las librerías y quioscos especializados). También, entonces, dicho mercado y cultura del arte, en nuestro país (aunque la revista tenía una vocación "internacional"), necesitaba de ese producto tanto por sus contenidos informativos como críticos; se necesitaban tanto plataformas "promocionales" como espacios de análisis del arte contemporáneo.

Hoy, unos quince años más tarde, y siguiendo con las modificaciones, creo que

a la hora de pensar en un proyecto editorial "revalorizaría" las ventajas de la "subvención" (aunque este concepto también tendría sus modificaciones) frente a la difícil tarea de rentabilizar el producto. Como hemos comentado con Miren Eraso, y contigo misma, en el Taller de investigación *Pensar la edición* en el que hemos trabajado el pasado año, una posible fórmula "ideal" sería la de una política de colaboración de una pequeña red de instituciones públicas, que contemplara una colaboración en términos ideológicos junto al compromiso de dotar a esa trama de unos "profesionales independientes" que dirijan los contenidos; hoy, más que nunca, tenemos que defender un espacio público para la cultura.

Ya para finalizar, ambas publicaciones, desde su estructura de producción y de colaboraciones, intentaron dibujar proyectos que partían de creer y trabajar para la profesionalización del sector (*Figura* con soporte institucional y *Arena* desde la iniciativa privada). ¿En qué aspectos ha mejorado y en cuáles crees que ha empeorado la situación actual del sector?

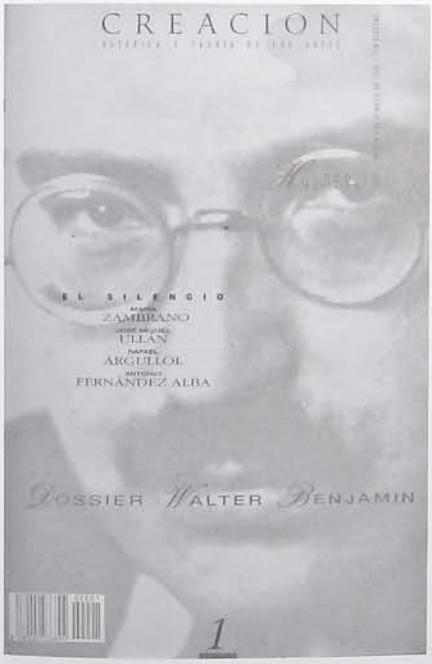
Es difícil responder a esta cuestión porque la situación del sector está cambiando de manera drástica debido a la actual cultura tecnológica. Creo que el sector mejora cuando reflexiona y debate sobre los cambios realmente significativos que se están dando no sólo en la creación sino también en la mediación y distribución de contenidos. Cuando refleja las nuevas relaciones creadas por esta cultura tecnológica en torno a la creación, a la producción y a la difusión que, entre otras cosas, está planteando la figura del autor como productor (algo que, por otro lado, ya apuntaba Benjamin).

Creo que la situación del sector puede mejorar más, aunque no sea fácil llevarlo a cabo, gracias a las posibilidades de la red (aunque también haya que verla desde una perspectiva crítica) como nueva esfera pública y como espacio donde confluyen la descentralización, la hibridación y la cultura de resistencia; la posibilidad de crear redes de trabajo horizontales que permiten crear flujos de información dinámicos e iniciativas autónomas, de diverso carácter, que están experimentando con nuevos formatos y nuevos tratamientos de los contenidos, e incidiendo en las maneras de intervenir en las relaciones sociales y culturales. Ya hay un buen número de proyectos editoriales autónomos (nacionales e internacionales) que son reflejo de este dinamismo sociocultural actual. De nuevo, me remito al trabajo realizado en el mencionado Taller *Pensar la edición*, concretamente al "Foro de Revistas" publicado en el número 47-48 de *Zehar*, para conocer algunos de estos proyectos que no sé si están mejorando el sector pero ciertamente responden a los cambios que se están dando en él.■

Entrevista a Fernando Castro Flórez. Revista *Creación*

Magdala Perpinyà

Fernando Castro Flórez va formar part del consell de redacció de la revista ***Creación***, dirigida per José Jiménez i editada per l'Instituto de Estética y Teoría de las Artes. El primer número de *Creación* es va publicar el 1990 i –fins a final de 1993, moment en què va aparèixer el darrer exemplar– se'n van editar 9 números.



En 1990, año en que se publicó el primer número de la revista, el mundo del arte estaba sufriendo de manera acusada las consecuencias de los "felices años ochenta". ¿Cree que un contexto cultural tan desideologizado y en crisis fue favorable para el inicio de un proyecto editorial de la envergadura de *Creación*?

Creo que ese contexto de los "felices años ochenta" no tuvo nada que ver con el nacimiento de la revista *Creación* y, por supuesto, aquella ideología del cinismo y del marketing estaba en las antípodas de nuestras pretensiones culturales. La revista *Creación* estaba localizada en el proyecto del Instituto de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid, que durante casi una década investigó con extraordinario rigor en la pluralidad del pensamiento estético contemporáneo y en la complejidad de las artes de nuestro tiempo, lejos de lo que yo llamaría la "epidemia de la tontería" circundante. Frente a la falta de ideología explícita del postmodernismo precario de la movida madrileña, por ejemplo, *Creación* tenía todo el aspecto de una trinchera para la resistencia poética, desde la que propiamente pudieran surgir ideas que siendo combativas no tuvieran nada de panfletario o literalista.

Cómo describiría la voluntad de *Creación* "de aportar algo nuevo, distinto", de no ser "una revista más", tal y como se comenta en el editorial del primer número? ¿Considera que la revista llenó un vacío que no cubrían otras publicaciones?

Sin falsa modestia, considero que *Creación* fue algo muy distinto a las otras revistas de arte y cultura existentes. No es que llenara un vacío es que inventó un espacio. Trató temas absolutamente novedosos o bien olvidados, invitó a escribir a autores que no eran los habituales de las revistas españolas, generó imágenes, proyectos visuales específicos, aportó importantes bibliografías, etc. Lejos del espectáculo y de la promoción de tendencias, *Creación* fue una revista singular, arriesgada, con un planteamiento que casi me atrevería a calificar de "heroico".

¿Se podría afirmar que la estructura de *Creación* –conformada por cuatro secciones: "Imágenes", "En las redes del tiempo", "Dossier" y "Espacio Abierto"– obedecía a un objetivo muy concreto, fundamentado en la necesidad de propiciar el diálogo entre las diferentes disciplinas creativas? ¿Cómo se articulaba esta "confrontación creativa", tanto por lo que se refiere a las manifestaciones artísticas, como en lo que afecta a los diversos posicionamientos teóricos?

Evidentemente *Creación* quería establecer diálogos fuertes entre las secciones de la revista, como también sucedía en el Master del Instituto de Estética en el que se contemplaban todas las disciplinas de la Creación y el pensamiento estético en una mirada transdisciplinar. La articulación de esa confrontación creativa era tremendamente compleja, sin que tuviéramos una fórmula fija. Benjamin, Holderlin y el silencio fueron los motivos del primer número y a partir de ahí las combinaciones de autores, conceptos y movimientos artísticos fue muy sofisticada, huyendo de lo trivial, de

ISSN **2387-1733**

DOCUMENTOS INCLUIDOS EN LA SECCIÓN PASAJES

Por orden de aparición

P128. Portada de Luis Gordillo para el nº0 de la revista *Figura* (1983)
P129. Página editorial del nº0 de la revista *Figura* (1983)
P130. Portada de Guillermo Pérez Villalta para el nº1 de la revista *Figura* (1983)
P131. Página editorial del nº1 de la revista *Figura* (1983)
P132. Página editorial del nº2 de la revista *Figura Internacional* (abril, 1988)
P134. Página editorial del nº3 de la revista *Figura Internacional* (octubre, 1988)
P137. Articulo de Guillermo Paneque «Ni tengo memoria ni falta que me hace» incluido en el nº3 de la revista *Figura Internacional* (octubre, 1988)
P139-144. «Apuntes sobre dos proyectos editoriales: las revistas *Figura* y *Arena Internacional*». Entrevista a Mar Villaespesa realizada por Carme Ortiz. Dossier «Pensar la edición», en Papers D´Art, 2r trim 2002/ 4 rt trim 2002 . núm 82-83

Framezzini

bibrramblabookburning
memorial intermitente
rogelio lópez cuenca
noviembre 2014 - marzo 2015

1 y 2. Imagen contextual y detalle de la intervención *bibrramblabookburning - memorial intermitente* realizada por Rogelio López Cuenca dentro del *Proyecto Kiosko* (Centro José Guerrero), noviembre 2014- mayo 2015

ENTREVISTA A ROGELIO LÓPEZ CUENCA

Artista visual
malagana.com

Realizada por el equipo Sobre Lab
en Nerja, abril 2015

INTERVIEW WITH ROGELIO LÓPEZ CUENCA

ABSTRACT: In this launch edition we ask Rogelio López Cuenca about the theoretical and speculative stances behind his work, from the perspective of the complex relationship between research and creation. We want to find out what holds his interest and acts as a focus. Regarding his works analyzing issues of the collective imaginary, we are particularly interested in how he goes about choosing the content. Mindful that, according to Godard, every selection is a political act, we are curious to know whether López Cuenca's selection follows some kind of program or possible editorial theme.

In response, he comments on his text entitled 'Je(m´) accuse' and talks about the counter-stories or alter-geographies from which he challenges official narratives, establishing a critical cartography on the construction of the 'real'. He talks us through his Bibrramblabookburning project, questioning the place where memories gather – the monument – and using it as a sounding board with which to reveal the abuse that the ideology–environment disguises as the norm. He also offers some final thoughts on the practice of art and the editing process.

KEYWORDS: Editing, artistic practice, public space, open culture, artistic research, mass media

RESUMEN: En este primer número preguntamos a Rogelio López Cuenca sobre los posicionamientos teóricos y especulativos de su obra, desde la compleja relación entre investigación-creación. Queremos conocer sus centros de interés y sus enfoques. En las propuestas que realiza analizando problemas del imaginario colectivo, nos interesa especialmente cómo selecciona contenidos. Decía Godard que todo encuadre es una acto político, nos preguntamos si esta selección atiende a un programa, una posible línea editorial.

En respuesta nos comenta su texto «Je(m´) accuse», nos habla de los contrarelatos o *altergeografías*, desde las que cuestiona las narrativas oficiales, levantando una cartografía crítica sobre la construcción de «lo real». Explica su proyecto *Bibrramblabookburning*, para cuestionar el lugar de la memoria, el monumento, usándolo como caja de resonancia desde la que destapar el abuso que la ideología-ambiente camufla como norma. Para terminar comentando algunas ideas sobre la práctica del arte y el trabajo de edición.

PALABRAS CLAVE: Edición, práctica artística, espacio público, cultura libre, investigación artística, medios de difusión

→

ISSN **2387-1733**

P: En el año 2008 circulaste un texto («Yo me acuso») que, por su forma y contenido, puede considerarse un manifiesto personal en el que defines los intereses y modos de producción de tu trabajo. Hay en él una actitud cercana a los movimientos copyleft y por tanto una resistencia ante la idea del artista socialmente egresado. ¿Qué motivó y en qué contexto surgió ese texto?

R: Durante los años previos –reinando casualmente en el Ministerio de Cultura la inolvidable Carmen Calvo- se había iniciado un recrudecimiento de la persecución contra lo que los grupos de presión de las grandes corporaciones mediáticas bautizaron como la «piratería». Y por más que en el campo del arte y la cultura –entendida como «alta cultura»– se jugaba bien poco, sino en el negocio del «entretenimiento» (la música y el cine más comerciales, los videojuegos y el software de soporte… todo obra de «creadores»)- se organizaron jornadas de debate al respeto en el seno de algunas instituciones dedicadas al arte contemporáneo. La finalidad era la de incorporar a esos productos el aura de superioridad y prestigio que había acumulado históricamente los museos, el arte, etc. En esos encuentros, recuerdo haber coincidido con Yolanda Romero, Santi Eraso o Juan Antonio Ramírez, de quien ¡cuánto echamos de menos su inteligencia y su humor para enfrentarse a aquellos matones! Daban pánico: abogados de colmillo retorcido que hacían gala de la misma agresividad que los vendedores inmobiliarios de la época. Esa era la actitud. Eran los momentos cumbre de la burbuja ladrillo-especulativa, que estaba al máximo, a punto de reventar, y la lucha por las minas de oro del *copyright* se encontraba en su apogeo. También había compartido esa situación de verte acosado y amenazado por aquellos mafiosos, con Rosa Olivares, que me pidió, o me ofreció la posibilidad de publicar un texto sobre el asunto en Exit, y ese es «Je (m')accuse».

Ese año 2008 se presentó en público la «Coalición de Creadores», la punta de lanza del *lobby* de la industria cultural para defender sus obsoletos privilegios y presionar en la dirección que culminará en las leyes Sinde-Wert –oficialmente bautizadas como «de economía sostenible» (sic). La Coalición elaboraba unas cuentas del Gran Capitán a partir de un supuestamente multimillonario «lucro cesante» –y, cómo no, la pérdida de puestos de trabajo– que blandían para exigir desde el bloqueo de sitios web a la persecución de sus usuarios, y hasta el encarcelamiento de los manteros. Todos estos detalles en realidad emborronan procesos de más largo recorrido, como son la progresiva limitación de la libertad de expresión, por un lado (de la que ahora asistimos a un crescendo histórico, con la promulgación de la «ley mordaza»); y por otro, el crecimiento de la brecha de exclusión entre la minoría que acumula la riqueza y «los demás», el 99%. Una distopía orwelliana en toda regla.

Y, bueno, frente a eso estamos quienes vemos -y me autocito para curarme en salud- las condiciones para «el posible el desarrollo de nuevas formas de cultura popular: colectiva, polifónica, multiforme, poliédrica, desjerarquizada, reticular, excéntrica, horizontal, rizomática, procesual y en constante reescritura, (auto)cuestionamiento y transformación». Y cuando digo "otra cultura" digo «otras formas de vida en común», de habitar la polis: otra política.

P: Catherine David y Okwui Enwezor, en Documenta X y XI respectivamente, abordaron de manera específica la figura del artista como la de un investigador con un alto nivel de complejidad. Aunque este paradigma no es nuevo, y lo reconocemos en muchas prácticas artísticas históricas, en tu trabajo se ve de una manera clara. ¿Estás de acuerdo en ello? ¿Cómo piensas la relación investigación-creación?

R: El tema, ciertamente, tiene ya años presente como un asunto central en las discusiones sobre el arte y sus funciones o utilidades, o hasta su sentido en la actualidad, en la que la profecía de su blanda mutación en espectáculo parece encaminarse a una consumación irreversible.

Los historiadores y los teóricos no tieneN más remedio que ir por detrás, persiguiendo, capturando con su cazamariposas e interpretando y sistematizando lo que determinadas prácticas permiten atisbar. Pero del mismo modo que el científico más prestigioso –es decir, poderoso- impone su visión sobre los otros, los *curators*-estrella proporcionan argumentos a la renovación que exigen el mercado y el espectáculo del mundo bienalizado.

Se supone que la investigación, la conciencia (auto)crítica de los lenguajes de que hacemos uso, eran ya una característica propia del arte moderno, que consiguió dejar atrás a la Academia. Pero se ve que no: el regreso –si alguna vez se fueron- de los muertos vivientes y sus mitos de genialidad y eternidad inmanentes parecen desmentirlo.

Por mi parte, las experiencias de trabajo en colectivos que integran a estudiantes o profesionales de diferentes disciplinas han representado la constatación de que las prácticas artísticas son susceptibles de realizarse, además de en el acto de creación –de experimentación-, a través de un proceso, en efecto, de investigación, que incorpore, además, la reflexión sobre su propia condición; es decir, un ensayo (sobre un tema equis) que a su vez sea un poema (una apuesta, una aventura en términos de forma), que a su vez sea un ensayo sobre el mismo poema y su escritura, sobre sus modos de hacer y de ser.

La «contaminación» del arte contemporáneo por parte de las ciencias no es unidireccional sino recíproca: las prácticas artísticas representan un espacio de cruce susceptible de proporcionar a la investigación académica una ya riquísima tradición de modos «otros» de producción de conocimiento, de conocer de otro modo.

P: En tus proyectos en solitario y en los que has realizado en compañía de Elo Vega, el trabajo de selección de contenidos preexistentes es fundamental. Por utilizar la terminología que propone Nicolas Bourriaud o Juan Martín Prada, existe una «estética de la remezcla» en tu poética, que creemos también tiene que ver con los contrarelatos que construyes a partir de proyectos cartográficos y exposiciones, en los que el imaginario visual popular así como sus significados se ponen en entredicho. *Gitanos de Papel, El Paraíso es de los extraños*, los distintos proyectos sobre estatutaria pública monumental (Málaga, Huelva, Granada, Córdoba...). Decía Godard que todo encuadre es un acto político, ¿cuáles son tus centros de interés en el trabajo que realizas?, ¿cómo surgen o los seleccionas?, ¿cómo decides el enfoque que han de tener? ¿Consideras que tienes un programa, una línea editorial?

R: La estética de la remezcla, la posproducción... los términos pueden ser más o menos novedosos, y responder su novedad a la necesidad de calificar y clasificar determinadas prácticas que el desarrollo tecnológico facilita, fomenta o intensifica. Pero estas distinciones ofrecen un filo pernicioso –igual que cuando se habla(ba) de «plagiarismos»– y es su implícito reconocimiento de la existencia de otro arte, del que se diferenciarían, de una supuesta «originalidad». A mi entender no hay producción cultural no-derivada, que no sea una lectura, crítica o no, de otras precedentes o contemporáneas, que no proceda de –y se constituya a la vez como parte de- un diálogo, o una discusión, inevitablemente colectiva, social: que lo que consideramos escritura –o enunciado- no deja de ser una lectura, una actualización de códigos comunes, y que en el desvío «extrañante» de la norma radica su carácter poético. Y que este es el modo de operar distintivo de las artes. Y que lo mismo hace, por ejemplo, la poesía popular. También la culta: organizando un léxico familiar, ordinario, común, pero de un modo diferente al habitual, de una manera «otra», extraviada.

Y los *contrarrelatos* y *altergeografías* en que consisten, o que quieren ser, esos trabajos sobre el imaginario colectivo de las ciudades y las sociedades parten de la constatación del falseamiento y la manipulación interesada que constituye la narrativa oficial. Y sobre todo, esas narraciones y representaciones nos interesan no porque representan malamente, parcial o perversamente la realidad, sino porque la «construyen», porque arman el marco hegemónico a través del cual se impone una per-

ISSN **2387-1733**

BOOKS
may lead to
DANGEROUS
THOUGTHS
likely to make your life difficult

When in doubt
AVOID
READING

bibrramblabookburning
memorial intermitente
rogelio lòpez cuenca

Burning books and
building fortifications
is a common task
to emperors

bibrramblabookburning
memorial intermitente
rogelio lòpez cuenca

1 y 2. Publicación editada con motivo de la intervención *bibrramblabookburning - memorial intermitente* realizada por Rogelio López Cuenca dentro del *Proyecto Kiosko* (Centro José Guerrero), noviembre 2014- mayo 2015

cepción determinada de «lo real» –que no sería sino una ficción; solo que la ficción dominante.

El punto de arranque de estos procesos de investigación-creación suele ser la sorpresa, el choque causado por los lapsus propios de un tipo de discurso que se pretende omnímodo: esas grietas por las que el orden pone en evidencia sus contradicciones nos dan entrada al levantamiento de una cartografía crítica que muestre su programa ideológico oculto. Y en cada caso existen particularidades. Comento uno: en Huelva, por ejemplo, es la indecente persistencia de la pompa heroica de la retórica del «Descubrimiento», justo en el mismo sitio donde se reproducen los modos de explotación colonial, neoesclavista, de la mano de obra inmigrada, y el saqueo y la destrucción de los recursos y del medio ambiente. Desexotizada e invisibilizada, delante de nuestros ojos, continúa la inacabada «relación de la destrucción de las Indias».

P: Te hemos visto presentar recientemente un proyecto de arte público impulsado por el Centro José Guerrero de Granada –*Bibrramblabookburning; memorial intermitente* (diciembre 2014 - marzo 2015)– toma un antiguo kiosco de flores, en la céntrica plaza de Bibrrambla, como dispositivo emisor y a la vez rescatador de un acontecimiento histórico sucedido a principios de 1500 en ese lugar, según nuestra lectura muy vinculado a la represión de lo que María Zambrano definiría como el carácter amenazador que tiene todo libro. ¿Háblanos de este proyecto?

R: Es la respuesta a una invitación del Guerrero, que quiere utilizar ese espacio público como plataforma para propiciar experiencias que desborden los límites al uso de la sala de exposiciones. El «memorial intermitente» se plantea como un cuestionamiento de las castrantes limitaciones del monumento a la hora de señalar «lugares de memoria», pero también negándonos al complaciente colaboracionismo decorativo del «urban art» y los «festivales de arte público».

El monumento, por su vocación autoritaria de permanencia, de ser definitivo, aspira a decir la última palabra, a clausurar. Y lo consigue. Se podría decir que solo está vivo en dos momentos cruciales: el de su erección y (en su caso) el de su derrocamiento. Una intervención temporal en el «lugar de memoria» tiene que insertarse en el cambiante tránsito del espacio público–no en la calle, entendida sin más, como mero espacio físico, al modo de los eventos de «noche en blanco» y similares – sino en los debates y las disputas por su significado y sus funciones.

Condenar ahora unos hechos sucedidos hace quinientos años es un brindis al sol, sin consecuencias: ¡todos condenamos las quemas de libros! Eso son cosa de talibanes y yihadistas... Por lo tanto, la idea es utilizar esa huella como caja de resonancia, como espejo y reflejo, a fin de señalar la evolución y progresiva sofisticación de la barbarie. La ideología-ambiente camufla en cada momento como norma lo que no es sino un crimen. Los abusos que hoy se justifican de un modo u otro, con argumentos pretendidamente economicistas, culturales o del tipo que sean... ¿De qué depende que puedan ser vistos y condenados como el crimen que realmente son? La observación de Ray Bradbury (autor de *Fahrenheit 451*) es impagable: «no hace falta quemar libros para destruir una cultura: basta con conseguir que la gente no lea». En efecto, las hogueras que destruyen los libros (la cultura entendida como capacidad crítica) actualmente se encienden a distancia, desde los despachos ministeriales, y no huelen ni echan humo. La Inquisición de hoy, la censura, no solo actúa con la brutalidad de la mordaza y la prohibición: el libro-bomba de María Zambrano se desactiva mediante la sobreabundancia indistinguible de datos, de indiscriminada «información».

P: Por último, en sintonía con una idea evolutiva y generativa del trabajo del arte, y a modo de reconocimiento también, ¿podrías señalarnos algunas referencias que para ti sean significativas de la relación entre la práctica del arte y el trabajo de edición?

ISSN **2387-1733**

R: Mi vocación primera y mi formación se vinculan a la literatura, donde –salvo contadas excepciones fetichistas- la obra única no existe, a diferencia del tradicional ámbito de la pintura y la escultura. Así que, salvo en su aspecto comercial, vinculado al soporte y a la posibilidad de copia –de la que ya hemos hablado-, el cambio que ha implicado la irrupción de Internet, en principio, no la ha afectado del mismo modo.

Pero tenemos que hablar de ese supuesto escenario de accesibilidad universal. Por una parte, es solo aparente, un tópico, como lo demuestran la implementación de restricciones que ya hemos comentado -y se revela como radicalmente falso si atendemos a la brecha digital, a cómo se constituye como un lujo que excluye a los insolventes-, y por otro lado, ese fluido sin fin, la permanente incorporación de datos convierte la red en un vertedero de dimensiones planetarias: ruido blanco infinito. Un trabajo reciente lo llamábamos precisamente así, *Valparaíso White Noise*. La experiencia en esa ciudad y el trabajo sobre su historia reciente, y sobre sus consecuencias y su continuidad en la actualidad –y las resistencias a esos procesos- nos ha hecho reparar en la necesidad de volver a considerar ciertos modos alternativos de producción y difusión que eviten que nuestro trabajo se vea engullido por la indiscriminada indigestión del sea-lo-que-sea que se vierte en la red. El establecimiento de diálogos mínimamente efectivos no puede obviar la inmediatez, la proximidad, la dimensión física de los canales comunicativos y de sus agentes y sus medios: el papel impreso, la materialidad de las obras y de nosotros mismos como interlocutores.

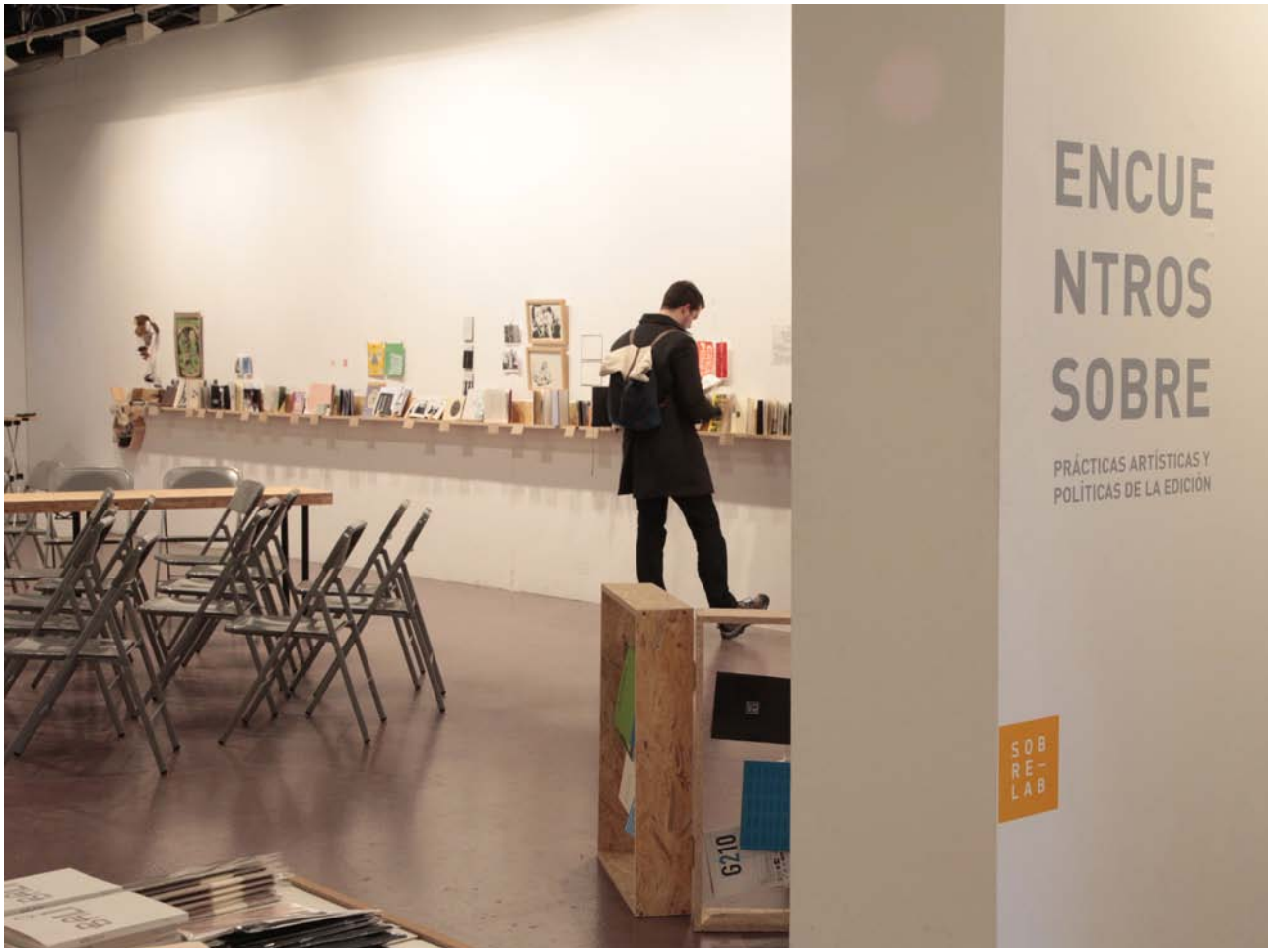
Frente al fetichismo tecnológico que se ha naturalizado como la única manera de editar, es preciso tener en cuenta que son los diferentes contextos y condiciones los que tiene qué definir qué soportes y códigos son los más apropiados en cada momento para tejer contradiscurso, y resistencia, y alternativa: para articularnos colectivamente.

ENCUE
NTROS
SOBRE
RAPTO

ENCUE
NTROS
SOBRE
RAPTO

Unfuco Book

ENCUE
NTROS
SOBRE


ENCUE
NTROS
SOBRE
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y
POLÍTICAS DE LA EDICIÓN
SOB
RE-
LAB
G210

PRIMEROS ENCUENTROS SOBRE
1 y 2 de diciembre de 2014

THE I SOBRE CONFERENCE: ARTISTIC PRACTICES AND EDITORIAL POLICIES

ABSTRACT: In December 2014, the SOBRE Lab team (www.sobrelab.com) organized the I SOBRE Conference on Artistic Practices and Editorial Policies, held at the Faculty of Fine Arts of the University of Granada.

The principal aim of the conference was to establish a relational map of the different initiatives linking contemporary editorial and art projects. The design of the event took into account the geopolitical context of this university and the professional and/or research links between the team members and Andalusia, setting this region as the primary geographical focus.

The experience brought together groups and individuals including professionals, associations, teaching staff and students, and created areas of common interest based on a series of case studies that were presented and debated, together with question-and-answer dialogue.

Thanks to this event, participants were able to share experiences characterized by investigating and communicating the effects and affects that emerge when artistic output is interrelated with knowledge-dissemination – emphasizing the political–relational dimension of current editorial forms and systems.

An open access database is being prepared that captures the key data and basic profile for each participant/speaker and the different initiatives related to this field. Here we present the first entries to this database.

KEYWORDS: Editing, artistic output, conference, debate, awareness-raising

RESUMEN: En el mes de Diciembre del pasado año 2014, el equipo de trabajo SOBRE Lab (www.sobrelab.com) organizó la primera edición de los Encuentros SOBRE: Prácticas artísticas y políticas de la edición, que se celebraron en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada.

En esta primera convocatoria se fijó como objetivo principal configurar un mapa relacional de las distintas iniciativas vinculadas a proyectos de edición y arte contemporáneo. Se tuvo en cuenta, en esta ocasión, el contexto geopolítico de esta Universidad y la vinculación profesional y/o investigativa de los miembros del equipo de trabajo con Andalucía, estableciendo el marco geográfico de atención prioritario en el ámbito de esta comunidad.

La experiencia puso en contacto a distintos agentes y colectivos: profesionales, asociaciones, docentes y alumnos, generando zonas de interés común a partir del análisis de casos que fueron expuestos y sometidos a debate e interpelación en un espacio de diálogo abierto.

El interés de estos primeros encuentros radica en que ha facilitado la presentación de experiencias que se caracterizan por investigar y comunicar los efectos y afectos que se producen al interrelacionar producción artística y difusión de conocimiento, enfatizando la dimensión política y relacional de los modos y sistemas de edición actuales.

Se está preparando una base de datos de acceso líbre que recoge los datos claves y el perfil básico de los distintos agentes y/o iniciativas en este campo de trabajo. A continuación se indican las primeras entradas que han sido obtenidas en esta primera convocatoria.

PALABRAS CLAVE: Edición, proDucción artística, encuentros, debate, divulgación

→

1. Encuentros SOBRE. Diciembre de 2014. Sesión de tarde. Fuente: SOBRE-LAB
2. Vista de la exposición *Planear una exposición, objeto editorial y proyecto artístico*, celebrada en la Facultad de Bellas Artes de Granada del 25 de noviembre de 2014 al 7 de enero de 2015. Esta exposición fue sede de los Encuentros SOBRE.

ISSN **2387-1733**

Christian M. Walter
Taller de Serigrafía

1. Información básica sobre el proyecto

Nombre
Christian M. Walter. Taller de Serigrafía

Localización
Belicena, Vegas del Genil (Granada)

Año de Fundación
1987

Entidad jurídica
S.L (Sociedad Limitada)

Integrantes del Equipo
Christian Walter (Saarbrücken, Alemania 1959) y Loli Rodríguez (Lanjarón, Granada 1959), a quien había conocido durante sus años en Artes y Oficios, se casan en 1986 y fundan, desde ese momento, matrimonio y sociedad. Establecen Christian M. Walter. Taller de serigrafía. Loli Rodríguez resulta clave en el desarrollo del negocio; aporta su visión empresarial y comercial al Taller, gestión de los encargos, empaquetado, carpetas. Christian Walter realiza, principalmente, la materialización técnica de las estampas. Ambos toman las decisiones sobre qué editar y con qué características (autores, imagen, tamaño, soporte, tirada...).

Breve descripción del proyecto
Serigrafías artísticas, libros de artista, carpetas, colecciones, originales múltiples y únicos... Desde sus comienzos en 1987 el Taller se ha especializado en la estampación de obra gráfica original en sus distintas presentaciones, soportes y formatos, ofreciendo una amplia gama de posibilidades y recursos a fin de llevar a buen puerto los proyectos que se les confían.

La experiencia acumulada a lo largo de estos años de ejercicio profesional, junto con el rigor y la calidad demostrados, les ha llevado a poder intervenir en museos y edificios, en instalaciones y exposiciones –permanentes o temporales– ya sea mediante estampaciones en grandes elementos y mobiliario expositivo, así como en todo tipo de soportes, como madera, cristal, metal, metacrilato, cortinas... o directamente sobre paredes y suelos.

La estampación de tiradas se desarrolla para comitentes externos o como producción propia, ejerciendo una intensa y prolongada labor editorial.

Además, el Taller imparte docencia (como pueden ser los talleres realizados con el CAAS de Alcalá la Real o Bilbao Arte) e investiga constantemente en nuevos materiales, actualmente en la «serigrafía al fresco».

1. Christian M. Walter trabajando en su estudio de Belicena (Granada)

Peña-Toro, J. (2015). Encuentros Sobre 2014: Christian M. Walter. *SOBRE*. N01, 158-161

Breve CV de los integrantes
Christian M. Walter. Taller de Serigrafía ha colaborado en las obras de unos 150 artistas, estampando hasta la fecha más de 500 ediciones de serigrafía. Experiencia que es su mejor tarjeta de presentación.

2. Perfil

Palabras clave
Serigrafía, artística, arte contemporáneo, libros de artista, carpetas, colecciones, edición propia.

Cómo comenzaron
Como una medida de autoempleo, editando para darse a conocer.

Filosofía de trabajo
Cooperación con agentes culturales (instituciones, galerías, fundaciones y universidades) o con artistas directamente para editar estampas contemporáneas. Continua investigación para resolver las necesidades de cada autor y para avanzar en la ampliación de cualidades y soportes de la serigrafía.

Trabajo real (organización, metodología...)
Muy flexible, múltiples posibilidades según el caso. Se puede partir de un original preexistente o creado expresamente para la edición, incluso en el Taller mismo.

En colaboración con el artista, Christian Walter prepara los calcos para la edición. Se valoran las diferentes posibilidades de tamaño, materiales y acabados en constante diálogo entre la poética requerida y los límites técnicos. En encargos excepcionales, metodologías creativas excepcionales.

Técnicamente el Taller cuenta con una estructura similar a los secaderos de tabaco típicos de la zona, rodeado por un frondoso jardín y acompañado de una residencia para artistas visitantes. Es un espacio concebido expresamente para albergar el taller que dispone de una pequeña mesa manual para pruebas, una máquina semiautomática de 100 x 70 cm, y una mesa manual de gran formato (220 x 120 cm). Una insoladora grande, el equipamiento informático y una impresora de inyección de tinta de gran formato completan sus infraestructuras.

Modelo de gestión / sostenibilidad - financiación
Varias situaciones. Trabajando para terceros, quien produce asume los costes del proyecto y su comercialización. Dada la caída de demanda de estos encargos en los últimos tiempos pero también como característica propia del Taller, se desarrollan auto-encargos de edición propia en los que se coproduce con un artista. Ambos (artista y Taller) aportan su trabajo y creatividad, el Taller asume los costes de producción y la comercialización se realiza también a medias entre ambos.

La amortización del gasto se da cuando, estampa a estampa, la tirada encuentra mercado. En otro momento esto podía darse, como media, a los dos años de la edición. Estas ventas se han producido desde el Taller acudiendo a ferias, realizando exposiciones comerciales, cediendo obra en depósito a otros agentes comerciales (galerías y comercios) o por venta en Internet (en menor cuantía).

ISSN **2387-1733**

Se ha contado con puntuales ayudas públicas para acudir a ferias, realización de proyectos o modernización e internacionalización del negocio.

Aprendizajes - Referentes (actuales o históricos)
Con cada autor, y en concreto cada estampa, el Taller desarrolla nuevas estrategias. Como ejemplo paradigmático puede nombrarse el temprano encuentro con Julio Juste, que vendrá a reforzar la inquietud experimental. Por definición, la obra de Juste ha sido siempre heterodoxa en su materialización y demandaba post-producciones muy diversas que manipulan la estampa añadiendo elementos (lacre y naipes en *Brindis*, un anzuelo en *Ave marina*) o agrediendo al soporte con cortes y troquelados. Las peticiones de Juste estimulan la búsqueda de soluciones de Walter y, juntos, amplían la noción de serigrafía. Pensando en paralelo al concepto de Rosalind Krauss y su estudio de la escultura, podemos decir que Walter comienza una «serigrafía expandida» que ha sido constante hasta hoy en día.

2. Vista del Taller de serigrafía Christian M. Walter, Belicena (Granada)

Fortalezas del proyecto
Su especialización y flexibilidad. Capacidad para adaptarse a diferentes propuestas, soportes, encargos. La experiencia acumulada. Las instalaciones del Taller construido exclusivamente para la serigrafía, preparado para el desarrollo profesional y especializado en la estampación serigráfica artística.

Debilidades del proyecto
La primera dificultad es que el público conozca el valor de la obra gráfica, bien en sí misma, bien como iniciación al coleccionismo para un nicho de mercado con menor poder adquisitivo.

Consecuencia de la primera, puede afirmarse como principal dificultad la escasa existencia del coleccionismo en el entorno, no solo entre particulares sino también institucional. No hay ninguna colección pública que se haya interesado por adquirir fondos que fijen la labor del Taller. En la trayectoria recorrida hay estampas que detallan la evolución del arte contemporáneo producido en Granada. Sin embargo, no hay registro de este testimonio en las colecciones públicas, con la salvedad de algunas piezas que fueron adquiridas por CajaGranada.

Motivaciones para seguir trabajando
El entusiasmo de los integrantes del Taller, la profundización en la línea de trabajo elegida en 1987. En momentos de desánimo pueden aparecer dudas sobre la viabilidad pero la apuesta por la serigrafía ha tenido mayor peso.
El trabajo continúa porque es lógico optimizar la experiencia y las instalaciones. La investigación mantiene el brío del Taller: tramitación de la patente para la «serigrafía al fresco», desarrollo de cursos, creación de una residencia para artistas visitantes.

3. Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Redes comerciales: ferias como Estampa, feria de arte seriado o Paper Art Cologne. Galerías y redes informales de artistas.

Desde 1998 el Taller imparte cursos de serigrafía para artistas en instituciones dentro y fuera de España, como el Centro Andaluz de Arte Seriado (Alcalá la Real), el C.C. Federico García Lorca en Rivas-Vaciamadrid, la Escuela de Arte de Cuenca y Serigrafía expandida en Bilbao Arte.

Colaboraciones docentes en cooperación internacional con la Fundación ArtSur que realiza sus actividades con apoyo de la AECID española; son los casos de los cursos con la Fundación Tres Mundos de Nicaragua; así como con el Centro Cultural Metropolitano de Guatemala 2009, o en el Atèlier La Source du Lion, de Casablanca (Marruecos).

Existe también colaboración con grupos de investigación de la Universidad de Sevilla.

4. Sobre el trabajo de edición, ¿qué es para vosotros editar?

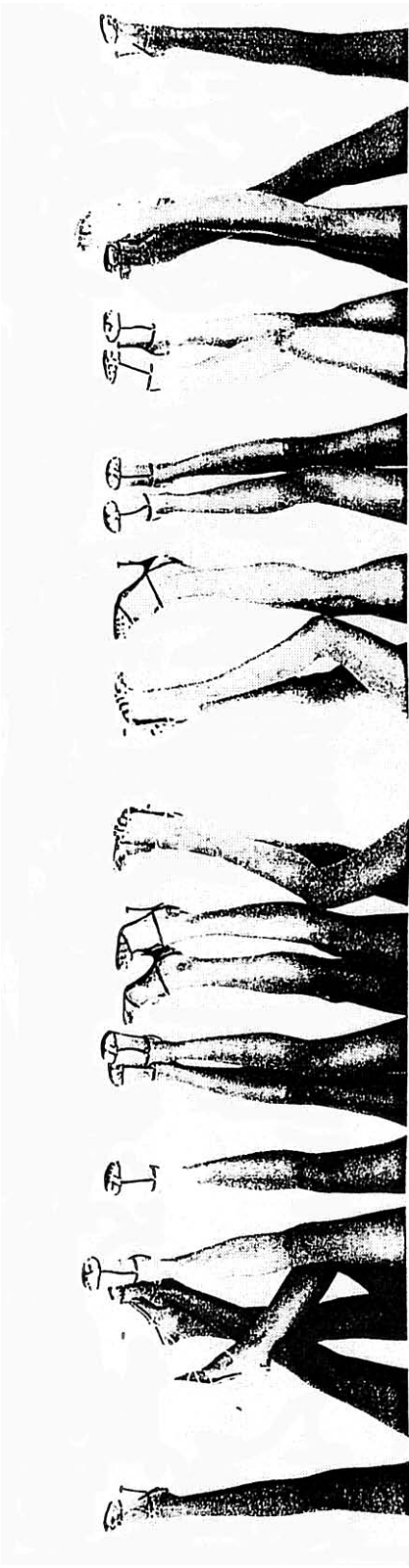
Permite la independencia del Taller: estéticamente, al editar autores dilectos del Taller y, comercialmente, al elegir el ritmo de trabajo supliendo épocas con un menor número de encargos.
Se desarrollan diferentes tipos de edición. Estampas de tiradas amplias, otras más reducidas, o carpetas completas de un solo autor. Mano de Hierro tiene un singular soporte magnético y Triple BBB tiene una vocación de serigrafía de bolsillo. La colección más reciente, Emergen&Cía, cubre un rango de autores noveles.

5. ¿Qué valoración hacéis de los encuentros?

Muy positiva. Es fundamental que la información circule entre los actores que, de manera natural, están implicados en la edición y no siempre se conocen. Hacer un fichero exhaustivo es necesario para borrar los compartimentos estancos; supone el primer paso para optimizar el potencial humano y artístico de nuestro entorno.

ISSN **2387-1733**

Container, El costurero de Aracne y Entretelas



1. Información básica sobre el proyecto

Nombre
CONTAINER

Localización
Escuela de Arte de Granada

Año de fundación
1995

Entidad Jurídica/modos de organización
No

Integrantes del equipo
Variables según el número de la revista. En cualquier caso abierto a participantes.

Breve descripción del proyecto
Pretendía ser una vía de expresión abierta a todos. La condición inicial era plasmar la idea quinientas veces. Llamando a la participación decía: «Si tienes algo que decir o cambiar la revista es tuya: hazla». «Sin periodicidad establecida, sin secciones fijas, sin selección de participantes... sin reglas».

Breve CV de los integrantes
Alumnos y profesores de la Escuela de Arte.

2. Perfil

Palabras clave
Revista ensamblada, arte postal, experimental, electrografía, no lucrativo

Cómo empezaron
A partir de una propuesta de alumnos de realizar una revista en la Escuela de Arte.

Filosofía de trabajo
Colaboración y autoedición. Cada participante debía plasmar su idea 500 veces.

Trabajo Real (organización, metodología...)
Necesaria la figura de un coordinador que posea:
-un buen calendario o agenda.
-ningún problema para acuciar cuando sea necesario.

Sanz, Á. (2015). Encuentros Sobre 2014: Container [...]. *SOBRE*. N01, 162-167

1. Cartel anunciador revista *Container*. 1995.

-ningún afán censurador, o una mente abierta que admita todas las posibles colaboraciones.
Por último, el mayor trabajo consistiría en embuchar las distintas colaboraciones en cada ejemplar, para lo cual se convocaba a los colaboradores para ayudar en este cometido. En esta fase es necesario que una persona esté encargada de controlar que el orden de las colaboraciones sea el adecuado y en caso de existir numeración (1/500, 2/500,...) que la numeración de los ejemplares coincida con el número del contenedor.

Modelo de gestión (sostenibilidad-financiación)
Para el número 0 la Escuela de Arte cedió el uso de una fotocopiadora, el resto fueron aportaciones de comercios y particulares. Lo obtenido de la venta se invirtió en el número siguiente y así fue creciendo. Nadie se lucró de este proyecto.

Aprendizajes-referentes (actuales o históricos)
Este tipo de revistas, denominadas «revistas ensambladas», tienen un largo recorrido, quizás ha sido en Arte Postal donde más significativo ha sido su uso. En el germen de este proyecto tomamos como inspiración algunas de las que en ese momento estaban activas en Arte Postal: *Píntalo de Verde*, *La caja de Truenos* (ambas bajo la dirección de Antonio Gómez), *El Paraíso* (de José Luis Campal), *La Piedra Lunar* (de Emilio Sánchez Vicente, Corpa), *Tensetendoned* (P.A., USA), *Artbrain* (Ámsterdam, Holanda), *Maní Art* (Grandfresnoy, Francia), *Brain Cell* (Osaka, Japón), *The Impenitent Sausage Machine* (Northumberland, Inglaterra), entre otras. También existió interés por la electrografía (la mayor parte de las colaboraciones fueron fotocopias), en este campo citaremos como referente principal el Museo de Electrografía de Cuenca a cargo de José Antonio Sarmiento y los fanzines: *P. O. Box* (Barcelona) y *Amano* (Madrid).

Fortalezas del Proyecto
La mayor fortaleza de este proyecto estuvo en el hecho de no ser lucrativa y la capacidad de admitir todo tipo de colaboraciones.

Debilidades
El trabajo y la implicación (todo ello de forma altruista) que suponían al coordinador, produjo que finalmente nadie quisiera asumirlo. No obstante CONTAINER no se retiró, simplemente está a la espera de que alguien asuma la labor de coordinación.

Motivaciones para seguir trabajando
«El amor al arte», la experimentación y la cooperación.

3. Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Lo abierto del proyecto dio lugar a que participasen además de personas individuales (artistas plásticos, literarios, científicos, ...), colectivos, organizaciones, comercios y entidades de diversa índole (desde Greenpeace al Museo Nacional Reina Sofía), la relación detallada sería muy larga.

ISSN **2387-1733**

1. Información Básica del Proyecto

Nombre
EL COSTURERO DE ARACNE

Localización
Departamento de Arte Textil, Escuela de Arte de Granada.

Año de fundación
2003

Integrantes del equipo:
Coordinador: Ángel Sanz Montero, colaboradores distintos para cada número (solo se puede participar una vez).

Breve descripción del proyecto
Revista ensamblada bienal, especializada en escultura textil. Artistas de reconocido prestigio confeccionan cada uno cuarenta piezas iguales, de tema textil y las medidas (2,5x3x3 cm.). Participan también el creador de la portada, un fotógrafo, un músico y un escritor. Versión digital en DVD.

Breve CV de los integrantes
Incluir el CV de los colaboradores sería demasiado largo, hasta el momento han participado 117 artistas. Incluyo el CV del coordinador:
-Diplomado en Profesorado y Graduado en Artes Aplicadas, especialidad: Textiles Artísticos. Cursos de especialización en técnicas textiles: Hilado manual, Fabricación de papel, Reciclaje textil, Encaje de bolillos, Estampación serigráfica textil, Espartería, Fabricación manual de fieltro, Moldeado de papel, Programas informáticos textiles, Cestería en Madera, Plegado de papel.
-Maestro de taller de Arte Textil en la Escuela de Arte de Granada desde 1990, anteriormente en la escuela de Arte de León. Actualmente Jefe del Departamento de Arte Textil, Escuela de Arte de Granada.
-Pertenece al colectivo artístico: La Compañía (desde su fundación).
-Ha participado en diversas exposiciones y publicaciones tanto individuales como colectivas, nacionales e internacionales. Asimismo, ha coordinado ocasionalmente exposiciones y publicaciones.
-Más de 25 años experimentando con Libros de Artista. Fruto de ello son numerosos los ejemplares realizados, exposiciones, publicaciones, talleres, conferencias y ponencias.

2. Perfil

Palabras clave
Revista ensamblada, escultura textil, mini textil, experimental, no lucrativo.

Cómo empezaron
A partir de una propuesta de ejercicio para alumnos de realizar una edición. Tras la experiencia de CONTAINER se quería acometer un proyecto cómodo de realizar centrado en el tema textil, esta propuesta bienal pareció adecuada.

Filosofía de trabajo
Cada participante debe realizar su idea 40 veces. Puesto que hay que rellenar los 15 espacios de la caja contenedor, se invita a los posibles

2. Portada e interiores del número 3 de la *Revista Entretelas*. 2010

participantes. También está abierta a propuestas (hasta el momento todas aquellos que han querido participar lo han hecho), no se ha rechazado ningún trabajo.

Trabajo Real (organización, metodología...)
El coordinador lanza la convocatoria en diferentes foros y también invita directamente a posibles colaboradores estableciendo una fecha tope para la entrega de los trabajos (esculturas textiles para la caja) y los escritos (breve explicación de cada obra por parte de su autor y CV para el DVD). Una vez recibidos todos los trabajos el fotógrafo realiza fotografías de las piezas (para el DVD). Asimismo son recogidos la portada y el fondo sonoro del DVD. Con todo ello se procede a montar las cajas y el DVD. Una vez ultimado el trabajo se hacen diversos actos de presentación donde se aprovecha para lanzar la convocatoria del siguiente número.

Modelo de gestión (sostenibilidad-financiación)
El costo es mínimo y asumido por la Escuela de Arte (hasta ahora) como promoción del ciclo de Arte Textil. También es utilizado como intercambio de publicaciones entre instituciones (gracias a ello hemos conseguido un considerable aumento del archivo del Departamento de Arte Textil).

Aprendizajes-referentes (actuales o históricos)
La experiencia de CONTAINER fue decisiva en la génesis de este proyecto.

Fortalezas del Proyecto
La mayor fortaleza de este proyecto está en el hecho de no ser lucrativa y la capacidad de admitir todo tipo de colaboradores.

Debilidades
Lo reducido de su tirada (40 ejemplares) lo convierte en un objeto demasiado exclusivo. Esto se quiso paliar con la edición del DVD, pero esto también se ha visto afectado por los recortes en educación.

Motivaciones para seguir trabajando
«El amor al arte», la experimentación, la curiosidad y la cooperación.

1. Información Básica del Proyecto

Nombre
ENTRETELAS

Localización
Departamento de Arte Textil, Escuela de Arte de Granada

Año de fundación
2005

Entidad Jurídica/modos de organización
No

Integrantes del equipo
Coordinador: Ángel Sanz Montero, alumnos del Ciclo Formativo de Grado Superior de Arte Textil.

ISSN **2387-1733**

Breve descripción del proyecto
Revista serigrafiada en tela.

Breve CV de los integrantes
Incluir el CV de los colaboradores sería demasiado largo, hasta el momento han participado 34 alumnos. El CV del coordinador ya está en El Costurero de Aracne.

2. Perfil

Palabras clave
la 1ª revista lavable, serigrafía textil, experimental, no lucrativo.

Cómo empezaron
A partir de una propuesta de ejercicio para alumnos de realizar una edición.

Filosofía de trabajo
Se plantea como posibilidad de práctica en serigrafía textil, opcional y fuera del horario lectivo.

Trabajo Real (organización, metodología...)
El coordinador se limita a conseguir los materiales necesarios y el espacio de trabajo (Escuela de Arte). Los alumnos deben organizarse para elegir tema, diseñar cada página, y realizar la estampación.

Modelo de gestión (sostenibilidad-financiación)
Según los casos el material necesario ha ido a cargo del Departamento de Arte Textil, o ha sido aprobado y sufragado por la Fundación Robles Pozo. En el número 4 también contribuyo la Facultad de Bellas Artes de Granada. Esto ha producido variaciones en su formato y en la calidad de los materiales.

Aprendizajes-referentes (actuales o históricos)
La asistencia a los Encuentros de Editores Independientes EDITA (Punta Umbría, Huelva) y la intención de ampliar (si cabe) el campo textil.

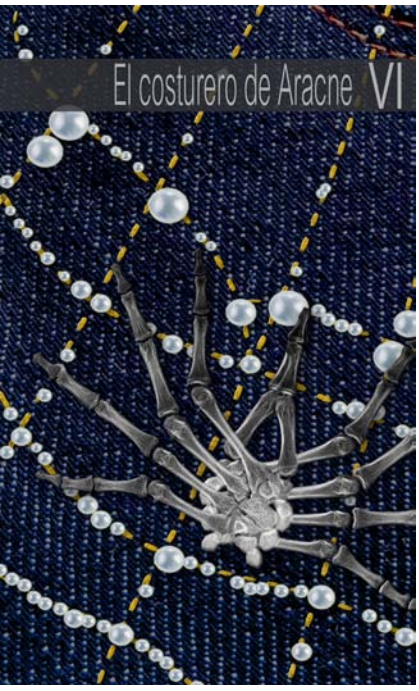
Fortalezas del Proyecto
La involucración del alumnado en un proyecto real.

Debilidades
No todos los años hay un grupo de alumnos dispuestos a acometer su realización, es por ello que no tiene periodicidad establecida.

Motivaciones para seguir trabajando
«El amor al arte», la experimentación, la curiosidad y la cooperación.

3. Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Entretelas se envía a centros que se comprometen a cuidarla y mostrarla a quienes lo soliciten, hasta ahora estos centros son:
Centre d' art la Panera (Lleida), Bibli. Municipal «Dr. Ricardo Conejo Ramilo» (Archidona, Málaga), Centro de Poesía Visual (Peñarroya-Pueblonuevo, Córdoba), Museo del Traje (Madrid), Centro de Artesanía e Deseño (Lugo), Centre de Documentació i Museu Textil (Terrassa, Barcelona), ARTIUM (Vitoria), Biblioteca Escuela de Arte de



3. Revista *El costurero de Aracne VI*. 2013

León, Colección Antonio Gómez, Biblioteca Pública Municipal (Mérida), Archivo EDITA (Punta Umbría, Huelva), La Alpujarreña (Fábrica de Alfombras en La Zubia Granada), Expoesía (Bilbao), Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (Granada), Archivo de la Casa de los Tiros (Granada).

4. Sobre el trabajo de edición, ¿qué es para vosotros editar?

El concepto de edición se ha ampliado mucho en los últimos años. Básicamente sería la preparación de una obra (del tipo que sea: plástica, musical, literaria, visual, etc., única o múltiple, periódica o no, etc.) para ser publicada, cuidando (o no) de su forma y contenido.

5. ¿Qué valoración hacéis de los encuentros?

Muy positiva.
-Permite abrir al alumnado de la facultad diferentes posibilidades contadas por sus autores directamente.
-Propicia que dichos autores puedan establecer contacto.
Quizás, se podría completar con la realización práctica de una experiencia editorial, cada año coordinada por una persona distinta y por tanto con planteamientos diferentes.

ISSN **2387-1733**

Ediciones Originales

1. Reyes Sisternas, vista contextual del stand de Ediciones Originales. Nueva York, 2008. NY Art Book Fair
2. Vista contextual de amigos en el stand de Ediciones Originales en la feria MULTIPLIED, en Christie´s, Londres, 2012

1. Información básica sobre el proyecto

Nombre
Ediciones Originales

Localización
Barcelona y Granada
www.edicionesoriginales.com

Año de fundación
1991

Entidad Jurídica/modos de organización
Asociación sin ánimo de lucro.

Integrantes del equipo
Antonio Zúñiga y Reyes Sisternas

Breve descripción del proyecto
Nuestra producción está centrada en la edición de múltiples y obra gráfica. Juan Ugalde, Hans-Peter Feldmann, Joan Fontcuberta, Perejaume, Federico Guzmán, Peter Friedl, Vera Chaves, Rogelio López Cuenca o Ahlam Shibli son algunos de los artistas con los que trabajamos. No tenemos unos parámetros predeterminados para la edición. Procuramos que las obras editadas tengan una significación que las sitúe por encima de su valor comercial y contribuyan a crear, en palabras de José Luis Brea, una intensificación consciente de los modos de experiencia. Nuestro trabajo se puede ver en nuestra web www.edicionesoriginales.com

Breve CV de los integrantes
Antonio Zúñiga es profesor asociado de la Universidad de Barcelona y creador de proyectos educativos para CaixaForum. Reyes Sisternas es profesional *freelance* en edición, traducción y corrección de estilo.

2. Perfil

Palabras clave
Múltiples, libros de artista, gráfica, fotografía.

Cómo empezaron
Empezamos produciendo obra gráfica en nuestros propios talleres. En Granada editábamos serigrafías y en Barcelona la obra calcográfica. Teníamos abierta una suscripción anual a nuestro trabajo con una gran cantidad de generosos suscriptores que nos permitían editar seis piezas al año. Al diversificar el formato de edición, derivándose hacia la obra múltiple que está menos tipificada en formato y en costes, tuvimos que cambiar el sistema de ventas y producción pensándolas específicamente para cada pieza.

Zúñiga, A. (2015). Encuentros Sobre 2014: Ediciones Originales. *SOBRE*. N01, 168-170

Filosofía de trabajo
No nos consideramos una empresa que tenga que cumplir unos objetivos de producción y rendimiento en un tiempo concreto. Buscamos un cierto entusiasmo y complicidad entre los artistas y nosotros al comprometernos en producir una edición. Queremos que la obra editada sea un elemento significativo para los artistas que la realizan y que contribuya a crear el peso conceptual que queremos que tenga Ediciones Originales, huyendo de la banalidad del objeto de consumo.

Trabajo Real (organización, metodología...)
No tenemos un plan establecido. Seleccionamos y editamos las obras sin una idea maestra precisa. El proceso de trabajo se repite en algunos gestos pero siempre tiene variaciones. Contactamos con el artista, pedimos un trabajo de interés para ambos y a partir de sus propuestas iniciamos el dialogo para su producción.

Modelo de gestión (sostenibilidad-financiación)
Tenemos una gestión deficitaria, no podía ser de otra manera. Procuramos ser autosuficientes y nos arriesgamos en la edición de piezas que tienen poca viabilidad comercial con lo que muchas veces el proyecto se hace insostenible. A pesar de ello buscamos un equilibrio dentro de la economía familiar que nos permita producir sin llegar a ser rentables. Recurrimos a las ventas en pre-edición que ofrecemos a nuestros coleccionistas y al interés que algunas instituciones tienen en nuestro proyecto.

Aprendizajes-referentes (actuales o históricos)
Las facultades de Bellas Artes de Madrid y Granada serían nuestros primeros referentes, donde aprendimos a grabar y serigrafiar. Entre las empresas históricas Printed Matter, naturalmente. Art Metropole o Parkett son buenos referentes también. Aprendimos mucho de Elena Tatay en la edición de Hans Meter Feldmann que hicimos gracias a ella, Gustavo Gili también nos enseñó un modo de trabajar muy particular en España en los años 70. Pep Fernández de la librería Laie, nos enfocó el mundo real de los libros en nuestro país. El trabajo particular de los artistas es un referente fundamental.

Fortalezas del Proyecto
La amplitud de registros que tiene Ediciones Originales es su fortaleza principal. Llega a ser un proyecto complejo por la variedad de líneas de trabajo que va desarrollando y reforzando en cada edición.

Debilidades
Falta de visión comercial, de mercado, dificultad en las ventas.

Motivaciones para seguir trabajando
Lo mas importante para nosotros está centrado en la experiencia personal que conlleva plantear una edición. Partir de un trabajo común con el que llegas a conocer a una persona es uno de nuestros grandes motivos para seguir editando.

3. Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

No tenemos una red definida. Contamos con coleccionistas puntuales para las obras que editamos. Estos coleccionistas pueden ser privados o instituciones públicas. La distribuidora Cataclismo nos vende algunos de los libros que editamos. Contamos con una serie

ISSN **2387-1733**

de profesionales (diseñadores, imprentas, talleres de estampación) con los que habitualmente trabajamos y que aportan su experiencia y creatividad a los proyectos que se les plantean.

4. Sobre el trabajo de edición, ¿qué es para vosotros editar?

Entendemos nuestro trabajo como una forma de relación con el mundo. Un compromiso con la participación personal en la creación de realidad.

5. ¿Qué valoración hacéis de los encuentros?

Muy positivos, para crear, desde la universidad, conocimiento y una línea de educación en edición, aquí en Andalucía.

1. Portada del número 14 de *La Raya Verde* (junio 2014) ilustrada con la obra *No todos los reyes son iguales* (2014) de Diego Díez.
2. Página de créditos del número 14 de *La Raya Verde* (junio 2014) ilustrada con la obra *Photo in a Envelope* (2013) de Ian Waelder

La Raya Verde

1. Información básica sobre el proyecto

Nombre
LA RAYA VERDE
www.larayaverde.org

Localización
Granada (España)

Año de fundación
2011

Integrantes del equipo
Director: Juan Jesús Torres.
Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada, Máster en Investigación en Arte y Creación por la Universidad Complutense de Madrid. Investigador en formación dentro del grupo de investigación El artista y el dolor. El sufrimiento como límite de la representación en la cultura contemporánea, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada. Crítico de arte independiente.

Editor: Sema D'Acosta.
Licenciado en Periodismo e Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Crítico de arte en diversos medios como *El Cultural*, *Arte y Parte*, *Artecontexto*, entre otros. Comisario independiente.

2. Perfil

Revista, Arte Contemporáneo, Crítica, Artistas, Exposiciones, Opiniones, Colaboración, Arte Joven, Andalucía.

La Raya Verde nació como mi Proyecto Fin de Carrera en la licenciatura de Bellas Artes. Mi intención original era clara, la creación de un espacio en forma de revista periódica para la recepción de contenidos críticos relacionados con el arte contemporáneo, con especial atención a lo que ocurría en Andalucía. Desde el principio estuvo claro que sería una revista *on-line* y se fijó una estructura que se ha repetido con ligeras variaciones hasta ahora; un formato dividido en dos secciones principales, una dedicado a escritos sobre arte, en forma de críticas de exposiciones, análisis u opiniones personales, y otro dedicado a la presentación de obras de artistas escogidos. Todo ello bajo una directriz temática propuesta para cada número.

Sema D'Acosta y yo nos conocimos cuando era mi profesor durante el primer curso del Ciclo Superior de Imagen que se impartía en Jaén durante el curso 2005-06. De la normal relación profesor-alumno también surgió una productiva amistad. Cuando ideé La Raya Verde, acudí a la ayuda y consejos de Sema, que se convirtió rápidamente en agente activo para la edición de la revista. A través de Sema, conocedor como pocos el panorama artístico nacional e internacional, en

ISSN **2387-1733**

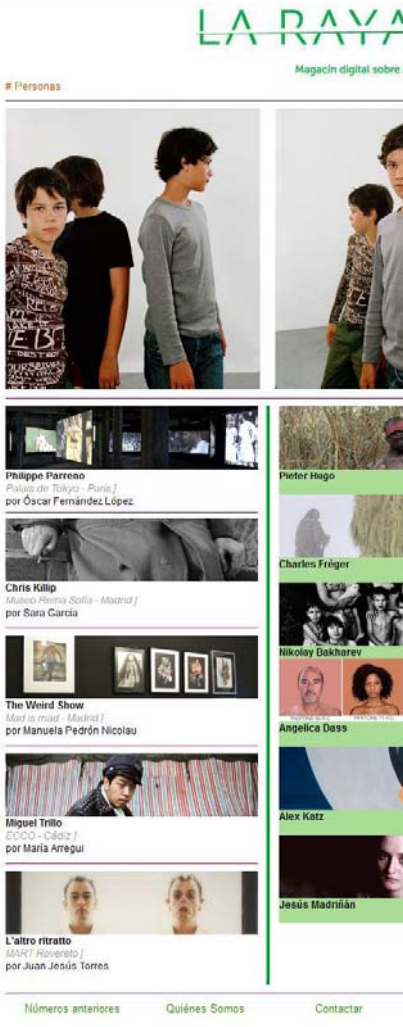
contacto directo con artistas, críticos, comisarios y demás agentes del arte contemporáneo, se pudo desarrollar un número 0 en el que yo mismo y Sema colaboramos con un texto cada uno. Se pensó que lo mejor sería dedicarnos a la crítica de exposiciones concretas y elegir a artistas representativos del momento. Sin más pretensión, nació aquel número 0, titulado *El arte después del arte*, en el que acompañando a nuestros textos, aparecieron magníficos escritos de Laura Acosta y Gabriel Cabello, además de las obras de Karmelo Bermejo, Simon Zabell, Matías Sánchez, entre otros. La experiencia de esta primera edición, ayudó a continuar la revista con una periodicidad trimestral. Actualmente son ya 17 número publicados siendo su periodicidad mensual. Más de 30 críticos y casi 80 artistas han colaborado hasta la fecha con La Raya Verde.

Actualmente el trabajo de organización recae sobre mí. Cada mes propongo un tema concreto a diferentes críticos. Lo que en principio eran críticas de exposiciones ha virado a textos que se acercan a la realidad de la cultura contemporánea sin estar encorsetados en eventos actuales. Además de los textos, se realiza una selección de cuatro o cinco artistas cuyos trabajos contengan conexiones con el tema propuesto. Mensualmente, y a través de la plataforma ReadyMag, La Raya Verde, ocupa un espacio importante que versa sobre arte contemporáneo con especial atención a sus vertientes andaluzas.

La Raya Verde no produce ningún beneficio, no tenemos ningún patrocinador ni pagamos a ninguno de nuestros colaboradores. Es un proyecto sin presupuesto y que jamás ha tenido el apoyo de ninguna institución a nivel económico, aunque sí en otros ámbitos, como facilitar la entrada a espacios de exposición y proporcionar diferentes imágenes esenciales para la edición.

El gran referente que tenía en el momento de formar La Raya Verde, era la revista estadounidense October, cuyas lecturas me acompañaron durante mi etapa de estudiante de Bellas Artes. En otras palabras, quería hacer un October en andaluz. Obviamente eso era imposible, y quizás gracias a eso, no tenemos grandes referentes. La Raya Verde se ha convertido en La Raya Verde en sí misma. Precisamente ese es uno de sus puntos fuertes, la total independencia que ha ayudado a la creación de una personalidad propia, alejándose de otras publicaciones de referencia y sus pretensiones asociadas. La Raya Verde ha sido muy libre desde el comienzo, y así será hasta el día que tenga que desaparecer por un proceso natural de agotamiento. Ese agotamiento, producido por la incapacidad de poder avanzar demasiado en ella, de evolucionarla como esperamos es precisamente su gran debilidad. La lejanía que supone con nuestros trabajos cotidianos ha hecho que no se trabaje demasiado en su difusión y por ello siempre se ha mantenido en pequeños círculos interesados.

Si La Raya Verde sigue estando activa es por un hecho pasional. Quizás, después de tanto tiempo y tanta gente implicada de una manera u otra, nos apena abandonarla. Cada número de La Raya Verde es un motivo del que nos sentimos muy orgullosos, sabemos lo que nos cuesta seguir adelante con el proyecto, y precisamente es ese esfuerzo el que hace posible que La Raya Verde aparezca cada mes. No sabemos por cuánto tiempo, pero mientras dure, la haremos de la mejor manera posible.



3. Portada de la primera web de *La Raya Verde*

3. Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

La Raya Verde consigue llegar a nuestros lectores a través de dos medios, vía *e-mail*, a través de un amplio mailing que poco a poco ha ido creciendo, y a través de Facebook, donde nuestra página tiene más de 600 seguidores.
Más de 30 críticos han pasado por la redacción de la revista, colaborando desinteresadamente, algo por lo que nosotros nos sentimos muy agradecidos. Quizás esa es nuestra recompensa, las redes de contactos, proyectos y colaboraciones que han surgido por medio de La Raya Verde. Pocas cosas nos alegran más que ver como jóvenes críticos que empezaron con nosotros despuntan en otros medios, reciben becas o hacen carrera como comisarios. Al igual nos sucede cuando nos cercioramos de que ciertos artistas que nosotros publicamos por primera vez en España, consiguen exponer en nuestro país, dándoles la oportunidad de enseñar su trabajo.

4. Sobre el trabajo de edición

Ha sido uno de nuestros grandes problemas. No sabemos programar ni diseñar páginas web. Siempre hemos tenido muy claro qué tipo de formato e información queríamos dar, además de qué imagen queríamos tener, pero no siempre ha sido fácil. No hemos tenido nunca presupuesto para gastar y nos hemos basado en la colaboración sin ánimo lucrativo. Durante dos años, nuestro *web master* fue Antonio Moya Campos, un amigo personal que desinteresadamente ha sido el alma de la revista durante mucho tiempo, sin recibir un solo céntimo a cambio. Ahora, gracias a las facilidades que ofrece la Web (eso sí, pagándolas yo mismo), somos capaces de modificar el diseño de una manera más sencilla, lo cual nos ha permitido publicar mensualmente. Por otro lado, tenemos muy claro que la libertad de creación es básica para nuestro trabajo, por lo tanto, en nuestro minúsculo espacio de referencia, creemos en una edición intuitiva, que deje fluir las ideas. Editar, en definitiva, es dar voz.

5. Valoración de los encuentros

Pasé una mañana interesante, entretenida y muy productiva. No tuve la suerte de presenciar todos las conferencias, pero estoy seguro que la sensación hubiese sido la misma. Por otra parte me siento agradecido por la oportunidad de explicar el trabajo realizado hasta ahora y dar voz a diferentes proyectos, algo que ya en sí es editar. Una idea brillante, en definitiva, que espero que se repita en el tiempo.

ISSN **2387-1733**

Libros de Autoengaño

1. Información básica sobre el proyecto

Nombre
Libros de Autoengaño

Localización
Granada

Año de fundación
2012

Entidad Jurídica/modos de organización
Autónomo como editor de libros

Integrantes del equipo
Solo la editora, Lucía Álvarez

Breve descripción del proyecto
Libros de autoengaño es una editorial tan pequeñita como su editora.
Pretende publicar obras de cómics, ilustración, fotografía, diseño...un poco aquello que le guste a la propia editora.
Siempre que se pueda editar bonito y económico.

Breve CV de los integrantes
Lucía González es licenciada (si, así de antigua) en Bellas Artes, además de Técnico superior en Diseño y producción editorial (lo que viene siendo un FP de los de antes).
Además desde hace doce años ha trabajado en variados albumes de cómics nacionales e internacionales como colorista, maquetista o rotulista.
Currante de imprenta abnegada y sufrida. Artesana del CMYK más vanguadista y orfebre del offset más viejo.

2. Perfil

Palabras clave
Editar bonito

Cómo empezaron
Todo empezó como una fantasía más de las que suelo tener. Pero el combo de saber bastantes cuestiones sobre imprenta, imprimir baratico, marketing y el mundillo del cómic... me animaron mucho a sacar el proyecto adelante.
También en ese momento tenia bastante salud y algo de dinero.

Filosofía de trabajo
No sabría definir una filosofía concreta.

Trabajo Real (organización, metodología...)
Lo planteo de forma muy básica y sencilla.
Lo más complicado es el acuerdo autor-editorial.
Contacto entre autores y la editorial.

1. Portada de la publicación *Guía para sobrevivir dignamente en Granada con poco dinero* (Libros de Autoengaño, 2014)
2. Caja *35 postales Bigote Sucio.* (Libros de Autoengaño, 2015)

González, L. (2015). Encuentros Sobre 2014: Libros de Autoengaño. *SOBRE*. N01, 174-176

Fijación de un porcentaje, del precio del libro, formato, páginas, características físicas y un largo etcétera.
Una vez establecida una tirada de inicio, se prepara el álbum, se imprime y se hace la correspondiente promoción.
Distribución a tiendas y envios a medios para promo.
Liquidación en tiendas tras unos meses y pago a los autores.
Todo pensado para que se cumpla bien, pero eso no suele ocurrir!

Modelo de gestión (sostenibilidad-financiación)
La sostenibilidad de la editorial es de risa, de fantasía pura y dura.
Como pagar la comunidad de un castillo en el aire.
Siendo serios, la editorial no da beneficios.

La editora tiene otros trabajos que hacen que pueda ir invirtiendo en la editorial como un coche viejo que solo da problemas. Pero, ¡ey! ¿Y lo que mola? Unos gastan su dinero en *hobbys* y tal, bueno yo tengo una editorial y me da muchas felicidades.

Aprendizajes-referentes (actuales o históricos)
Ciertamente he ido aprendiendo mucho del ensayo y error. He palmado pasta, la he recuperado y cuando la he recuperado la he vuelto a palmar.

Estuve el verano previo a la creación de la editorial estudiando leyes editoriales (existen, ¡Si!) y cuestiones fiscales, así como logística.

También aprendí mucho de gente a la que he ido preguntando y me han ayudado mucho de forma desinteresada y hasta bonita. Como los chicos de Ultrarradio o los de la revista Visual.

Fortalezas del Proyecto
Imagino que la mayor fortaleza es la ilusión que pongo y que no tiro la toalla nunca... Soy «megacabezota».

Debilidades
Esa si que es fácil de responder. DINERO.
Nunca tengo dinero para nada, lo tengo que hacer yo todo, notas de prensa, distribución, maquetación, contactos, etcétera.
Para un negocio... siempre, siempre se necesita dinero. Para invertir, para hacerlo mejor, para aprender, para tantas y tantas cosas.

Motivaciones para seguir trabajando
El año pasado seleccionaron a la editorial para estar presente en la *Arrebatadora* de Matadero Madrid, sin que conociéramos a nadie de allí, ni hubiera convocatoria, ni nada. Simplemente les gusta la editorial. En ocasiones alguien te escribe y te pregunta si aceptáis becarios y cosas así... Parece que sea algo más que una persona. En serio, cada compra de uno de los libros editados me motiva.

3. Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Utilizamos todo lo que podemos las redes sociales, pero sin ser pesados.

En plan, un par de publicaciones a la semana y cuando hay alguna novedad, cada día (y siendo sutil). Con Facebook es como mejor me manejo y Twitter estoy en ello, aprendiendo a sacarle más jugo.

ISSN **2387-1733**

4. Sobre el trabajo de edición, ¿qué es para vosotros editar?

Un movidón. Una creación singular, es una manera de darle dignidad a un contenido, darle difusión a una idea en la que crees.

5. ¿Qué valoración hacéis de los encuentros?

Me han gustado mucho. Quizás en alguna ocasión excesivamente serios. Pero es que soy una persona con demasiado humor en el cuerpo.

Eso sí, muy agradecida por haber sido invitada y poder decir tonterías.

1. Vista contextual de la deriva realizada en la Vega de Granada en junio de 2014
2. Fragmentos de azulejos. Ilustración de la página 7 de la publicación *Derivario*

González, L. (2015). Encuentros Sobre 2014: Libros de Autoengaño. *SOBRE*. N01, 174-176

Derivario

1. Información básica sobre el proyecto

Nombre
DERIVARIO

Localización
derivarioediciones@gmail.com facebook: Derivario Ediciones

Lugar y año de fundación
Granada / abril 2014

Entidad jurídica / modos de organización
Asociación Cultural sin ánimo de lucro.

Breve descripción del proyecto
DERIVARIO es el resultado de una experiencia colectiva de encuentros, desplazamientos, descubrimientos y recolecciones. Tratamos de trasladar derivas en el territorio a objetos editoriales de edición limitada. Durante el reto que supone la producción de nuestras piezas, la curiosidad, el azar y la falta de experiencia conforman un proceso serendípico que nos conduce al resultado final.

Breve CV
En abril de 2014, tras conocernos participando en el taller Transigrafias impartido por Bside Books, realizamos nuestra primera deriva por la vega de Santa Fe en Granada. De esta experiencia surge la primera publicación titulada Derivario, que da nombre al grupo.

En junio de ese mismo año realizamos la segunda deriva, esta vez en Sierra Nevada, trazando un recorrido por la zona de la Hoya de la Mora. A partir de ella iniciamos un trabajo, MDA –Mal de Altura– actualmente en desarrollo

En diciembre de 2014 presentamos nuestra primera edición Derivario en Open Studio, Madrid 2014, donde fuimos invitados en el estudio de la artista Paloma Gámez.

Presentamos el proyecto Derivario en los Encuentros SOBRE prácticas artísticas y políticas de la edición, celebrados los días 1 y 2 de diciembre de 2014 en la Facultad de Bellas Artes de Granada.

2. Perfil

Palabras clave
Deriva, recorridos en el paisaje, caminar, observar, crear, editar.

Filosofía de trabajo
Derivar en el paisaje es para nosotros ir al encuentro de una experiencia no escrita de antemano, para activar un proceso serendípico cuyo desenlace optamos por desconocer. Exploramos libre y abiertamente manteniéndonos al margen de la expectativa del resultado. Derivar es habitar los lugares, reivindicar su presencia y activar en ellos la nuestra. Caminamos, observamos, tocamos, pisamos, callamos,

ISSN **2387-1733**

entramos, jugamos. El paisaje es una superficie que se extiende ante nosotros como un tablero de juego que invita a la participación libre y directa. En este sentido no saber es parte fundamental del proceso. El no saber nos hace vulnerables y al mismo tiempo nos libera. Desconocer el sentido, la meta, es un recurso que estimula el propio proceso. De esta forma introducimos en nuestras vidas un paréntesis de experiencia-en-el-paisaje cuyo desenlace ignoramos, pero que acciona un proceso creativo colectivo donde dicha experiencia se comparte y se reelabora en un objeto editorial.

En Derivario abrazamos otras «limitaciones» con la misma actitud. Las limitaciones se añaden y se integran. En el contexto de la deriva no existe el error, cada curva del camino entraña un reto bienvenido. Somos grupo. Un colectivo autogestionado que avanza a su propio ritmo. Cada uno aporta lo que tiene, quiere o puede. Derivario es una suma de individualidades y aspiramos a contagiarnos de ellas.

Aprendizajes- referente
Nuestros referentes son muy variados, se nutren y organizan en función de las necesidades del proyecto que estemos desarrollando. Nos interesan especialmente el trabajo de Landscape Stoires [http://www.landscapestories.net/?lang=en], Zines of the zone [http://www.zinesofthezone.net/], Dois dias Ediçoes [https://doisdias.wordpress.com/], Lindero Libros [http://www.linderolibros.com/], el libro de Francesco Carreri (2014) Walkscapes, publicado por Gustavo Gili. Por supuesto, la gente y los proyectos de Bside Books y Ciengramos e, históricamente, los situacionistas, caminantes con Thoreau... etcétera.

Modelo de gestión/sostenibilidad-financiación
Derivario plantea sus ediciones en función de los recursos disponibles aportados libremente por todos los miembros del equipo. El número de ejemplares se decide en base a esta limitación previa, que en nuestro caso más que un condicionante material negativo, se convierte en un aliciente desde el que aportar soluciones a la edición. Un proceso de trabajo sobre mínimos.

Fortalezas
La base de nuestro equipo de trabajo es una conexión de intereses artísticos y una predisposición a la experiencia del paisaje. En este sentido, Derivario es una estructura de trabajo que nos permite activar colaboraciones, ya que al no estar cerrada, ni tener comprometidos plazos de edición, propicia el tránsito de personas y el flujo de proyectos que se van resolviendo sin presiones en función de la disponibilidad de sus miembros.
Pensamos que la asociación Derivario puede ser un buen crisol, no solo para iniciativas del grupo completo, que nos encantan, si no también para acoger proyectos individuales o de una fracción del equipo; incluso para recibir y alojar colaboraciones externas.

Debilidades
No poder coincidir todos los miembros del grupo más a menudo para hacer todas las derivas y proyectos de edición que nos gustaría. Como estamos repartidos por varios países, es difícil reunirnos al completo.

Trabajo real (organización, metodología...)
Al estar dispersos en varias ciudades, la gestión la hacemos on line, apoyándonos en una serie de plataformas digitales. Desde ellas

3. Proceso de plegado manual de la publicación *Derivario*
4. Proceso de encuadernado manual (cosido singer) de la publicación *Derivario*

gestionamos y trabajamos los proyectos. Cada miembro acomete una tarea en función de la empatía que le despierta, su disponibilidad y conocimientos.

Motivaciones para seguir trabajando
«Al andar tan solo nos ofrecemos al movimiento en el espacio y al accidente de recorrerlo». Las imágenes y los procesos creativos evocados por este texto (naturalmente diferentes en cada mente, en cada persona) son el pulso que incita a este equipo a seguir pensando en términos de proyecto. Entre nosotros comentamos que no sabemos a dónde vamos, ni conocemos el camino. No hay un objetivo ni siquiera un porqué, pero la simple tensión previa a ponerse en marcha es suficiente garantía para desear y esperar el movimiento. Esta vibración compartida se manifiesta continuamente en detalles pequeños. Desde la complicidad que surge en torno a los materiales –disfrutando tocando papel, oliendo, plegando, inventando soluciones– hasta la curiosidad y el nerviosismo que despierta el final de un proyecto y el inicio de otro.

3. Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Nuestras publicaciones se entregan principalmente en mano. Por ahora, no tenemos necesidad de infraestructura para potenciar la distribución. Honestamente, no la hemos necesitado. Derivario es nuestra primera edición, a día de hoy está agotada. Tiene 50 ejemplares numerados y 7 pruebas de autor y cada ejemplar ha encontrado su sitio. Como decía Breton: «¡se publica para encontrar camaradas!»

4. ¿Qué es para vosotros editar?

Fundamentalmente un acto creativo, desde el que iniciamos procesos de reconocimiento, puesta en común y ordenaciones de ciertos elementos recogidos a partir de derivas. En ellos reconocemos potencialidades que activan nuestra curiosidad y hacen posible una conexión y una experiencia artística compartida muy estimulante.

5. ¿Qué valoración hacéis de los encuentros?

La sensación que tenemos es muy positiva. Nos interesó mucho el entusiasmo y el compromiso de los participantes y sobre todo el ambiente que se generó. Reconocimos muchas coincidencias y conexiones, también problemáticas comunes. Pensamos que mantener una continuidad en el tiempo sería muy provechoso. Sobre todo para ver la evolución de ciertos proyectos que nos interesaron mucho. Los encuentros permiten mostrar pormenores y detalles (fruto de la confianza que surge de compartir experiencias directas), que de otra forma sería muy difícil conocer. Os animamos a seguir trabajando para ganar en alcance y en enfoque. Una cita anual es una excusa perfecta para seguir compartiendo y conociendo.

ISSN **2387-1733**

ELI
Editora del Laboratorio de Imagen

1. Ediciones producidas en ELI (Editora del Laboratorio de Imagen) en la exposición *Planear una exposición, objeto editorial y proyecto artístico*, celebrada en la Facultad de Bellas Artes de Granada del 25 de noviembre de 2014 al 7 de enero de 2015
2. *BALI 2* (Boletín de Actividades del Laboratorio de Imagen). Editado por ELI (Editora del Laboratorio de Imagen)

1. Información básica sobre el proyecto

Nombre
ELI Editora del Laboratorio de Imagen

Localización
Facultad de Bellas Artes de Granada. Avda. Andalucía s/n, Edif.. Aynadamar. CP. 18071. Granada
https://www.facebook.com/eli.editora
http://elieditora.blogspot.com.es/
http://issuu.com/elieditora

Año de fundación
2009

Entidad jurídica / modos de organización
Sin entidad jurídica, ELI gestiona sus actividades a través de distintos proyectos de innovación docente.

Integrantes del equipo
Precisamente por esta razón, desde nuestro inicio, podemos apuntar hasta tres equipos de trabajo diferentes –de entre 7 y 20 participantes (correspondientes a los tres proyectos de innovación docente que hemos desarrollado hasta el momento)–, a esta masa crítica de personas hay que sumar los colaboradores que puntualmente participan o proponen iniciativas, por lo que podemos decir que nuestro proyecto no se apoya en un equipo fijo, sino que éste bascula, muta, se divide, incrementa o disminuye en función del trabajo que se esté desarrollando y de los intereses y contactos personales de cada miembro que lo compone.

Breve descripción del proyecto
ELI es una "editora" pequeña pero también una plataforma autogestionada por el alumnado. Nos empeñamos en acoger y proponer actividades con las que visibilizar materiales de investigación artística que surgen en el entorno de la Facultad de Bellas Artes de Granada y que ya sea por las características especiales de estas propuestas o la naturaleza de los materiales o formatos que utilizan, entre otras razones, no encuentran un cauce adecuado para su divulgación, resultando poco rentables a nivel curricular (académico y no académico) para sus autores y lo que es peor, invisibles al resto de la comunidad. Por esta razón nuestros esfuerzos se centran en proponer pequeñas ediciones, eventos y actividades colaborativas, desde las que mostrar, conectar y discutir estos resultados.

Mancilla, M. (2015). Encuentros Sobre 2014: ELI. *SOBRE*. N01, 180-185

Breve CV
En general, docentes y estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de Granada, aunque contamos con miembros externos relacionados con el diseño y la producción en arte.

2. Perfil

Palabras clave
Producción de pequeñas ediciones y autoediciones de materiales artísticos. Autoformación, autogestión, creación y organización de actividades formativas, de divulgación y de exposición.

Cómo empezaron
Como profesora de Bellas Artes cada año llegaban a mis manos unas memorias y dossieres de proyectos excelentes, un material bellísimo, de alta calidad y con un valor didáctico importante (no solo por contener la génesis y el desarrollo de un proyecto artístico desde el inicio, sino por exceder sus soluciones lo meramente académico adentrándose en lo profesional, constituyendo en muchos casos verdaderas ediciones artísticas). Lamentablemente, salvo algunas excepciones, estos materiales no serían expuestos más allá del aula, ni comercializados o divulgados de ninguna manera (siendo, la mayoría de las veces, ejemplares únicos). Solo si el autor/a los cedía generosamente (cosa que no me parecía apropiada, puesto que la asignatura no contaba con presupuesto para remunerar ese trabajo) podrían llegarle en su formato íntegro – como material de investigación artística de primera mano– a los compañeros de futuros cursos, siempre, eso sí, a través del filtro que sin pretenderlo yo misma ejercía como profesora y que condenaba estos materiales al estrecho ámbito de la asignatura.
Me parecía que el esfuerzo realizado por todas las partes no se rentabilizaba suficientemente, no era eficaz a nivel docente y académico y tampoco servía para reforzar el CV personal de los autores más allá de la superación de la materia. Decidí que si conseguía por lo menos generar actividades y debate en torno al tema, asomarían nuevas vías de trabajo donde buscar colectivamente las soluciones a este asunto. Fue así como me animé a solicitar los Programas de Innovación Docente de la Universidad de Granada para intentar poner en marcha una «editora», desde la que proponer actividades que dieran nuevas salidas a estos materiales.

Filosofía de trabajo
En un inicio la filosofía de trabajo fue muy sencilla y se pensó para desarrollarse en 3 etapas encadenadas, desde las que progresivamente ir confiriendo el relevo al alumnado, hasta conseguir que ELI fuera una plataforma/instrumento autónomo, gestionada sin intervención docente.

En la primera etapa (2009/2011), organizada en torno al proyecto 09-70 EDITORA DEL LABORATORIO DE IMAGEN; APOYO A LA EDICIÓN, DIVULGACIÓN Y APLICACIÓN DOCENTE DE MATERIALES DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA, el equipo estuvo formado mayoritariamente por profesores de la Facultad de BBAA de Granada y se ocupó de acercar la tecnología del Laboratorio de Imagen al alumnado de los primeros ciclos formativos, poco familiarizado con estos procesos y en general con la dinámica universitaria. Para ello se organizaron unas jornadas de formación (1as Jornadas de Formación Express) que tuvieron muy buena acogida y desde las que se consolidó el equipo de trabajo que meses

ISSN **2387-1733**

más tarde iniciaría «ELI» la Editora del Laboratorio de Imagen. El objetivo fundamental de esta primera etapa fue generar equipo y formalizar un enfoque y una dinámica de trabajo lo más productiva posible.

Una segunda etapa (2010-2012), apoyada sobre el equipo surgido de la etapa anterior –esta vez compuesto por más alumnos/as que profesores– sirvió para consolidar definitivamente la editora y para iniciar una nueva vía de trabajo potenciando, desde el alumnado, la gestión autónoma de actividades para apoyar proyectos colectivos de autoformación y difusión de resultados. Las actividades se propusieron desde un nuevo proyecto 10:94 CONSOLIDACIÓN DE LA EDITORA DEL LABORATORIO DE IMAGEN; NUEVAS ACCIONES DE APOYO A LA CREACIÓN ARTÍSTICA EMERGENTE y se centraron en generar eventos desde los que divulgar resultados y activar una red estable de colaboraciones. El objetivo era apoyar y extender los proyectos que se ponían en marcha haciéndolos llegar al mayor número de personas posible. Para ello editamos el primer número de nuestra publicación periódica BALI (Boletín de Actividades del Laboratorio de Imagen) y repetimos y ampliamos las jornadas anteriores centrando el enfoque en los cursos que los propios alumnos proponían, gestionaban e impartían, generamos exposiciones y eventos para dar a conocer nuestras actividades y producciones. También actualizamos y potenciamos las plataformas en las redes sociales y volcamos en ellas la información sobre las actividades realizadas. Actualmente, este canal de difusión funciona tan bien que hemos podido prescindir de la publicidad impresa para divulgar las actividades.

La tercera etapa, actualmente en desarrollo, comenzó con la publicación del segundo número del Boletín de Actividades del Laboratorio BALI2 que sirvió para cerrar el proyecto anterior y comenzar el que actualmente venimos desarrollando. Nuestro trabajo actual se organiza y financia también a través de un nuevo proyecto de Innovación docente 13-104: EMPRENDIMIENTO EN BBAA: PLATAFORMAS PARA LA GESTIÓN Y DIFUSIÓN COLECTIVA DE PROYECTOS Y MATERIALES DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN ARTÍSTICA. ANTICIPÁNDONOS AL PERIODO DE PRÁCTICAS PROFESIONALES, esta vez preocupado por fortalecer la red de contactos y los posibles *partners*, así como por reforzar y consolidar los eventos que se pusieron en marcha en ediciones anteriores y que gozan de gran acogida en la facultad. El equipo actual está formado mayoritariamente por alumnos, solo la coordinación sigue siendo realizada por un profesor ya que es un requisito obligatorio para gestionar los recursos de los programas de Innovación de la UGR.

Nuestro objetivo es conectar ELI con el contexto artístico externo a la Facultad de Bellas Artes. En esta dirección se están desarrollando eventos, exposiciones y pequeñas ediciones, al cuidado de personas que las miman para recoger y transmitir las experiencias desarrolladas hasta ahora; son la memoria de lo realizado y buscan llegar a nuevos públicos y colaboradores fuera de la facultad, para anticipar en lo posible actividades relacionadas con el futuro desarrollo de la actividad profesional. De esta forma se han iniciado colaboraciones con espacios de creación independiente que aunque mantienen vínculos con la facultad (bien porque algunos de sus miembros se formaron o continúan formándose en ciclos superiores) tienen ya una producción autónoma reconocida y comienzan a ser parte del tejido cultural de la ciudad.

3. Vista del stand que presentaba la primera publicación de ELI.

Resumiendo nuestra filosofía de trabajo, ELI encadena equipos y proyectos, aprovecha las redes sociales y el "boca/oreja" para difundir su trabajo, conecta personas con proyectos y proyectos con espacios que se van consolidando poco a poco en nuestra facultad y fuera de ella. Edita pequeñas ediciones para dejar constancia del trabajo de autoformación extracurricular, autogestionado por el alumnado, que se hace en la facultad, ayudando a tomar las riendas del propio proceso formativo y conectando transversalmente contenidos y estudiantes de diferente nivel.

Aprendizajes-referentes

No tenemos unos referentes claros, nuestro funcionamiento se orienta en función de las necesidades y los medios de los que disponemos. Buscamos las soluciones sumando sugerencias que vienen de cada uno de los participantes, siempre muy variadas, muy contaminadas de la personalidad y de los intereses de cada uno/a y eso nos encanta. Es como un gran buffet de información que se va cribando por consenso. Aunque nos gusta mucho el modelo de funcionamiento de la Universidad Nómada y nos sentimos cercanos al trabajo desarrollado por iniciativas independientes del tipo: la Casa Invisible o el espíritu que en un principio impulsó Aula Abierta, la improvisación y la libertad de una propuesta tan longeva como Al Raso, ciertos planteamientos procedimentales de la Bauhaus y la efervescencia y el humor que emanaban las propuestas artísticas de Fluxus o Zaj, no podríamos definir nuestro trabajo bajo estos criterios. En realidad lo que nos sirve es juntar mucho material (libros, vídeos, imágenes, catálogos, webs... etc) de procedencias muy diversas, comentarlo y dejarnos llevar por el impulso y el estímulo del momento. La imagen que definiría nuestro proyecto es una mesa al sol con un buen desayuno donde sentarnos a proponer y compartir proyectos. ELI en el fondo es muy *naif*, pero también muy práctica, hasta ahora nuestro funcionamiento no es muy diferente al de un punto de encuentro, un lugar donde venimos haciendo cosas sin rimbombantes pretensiones y donde se van sellando amistades y contactos que perduran después de la formación académica.

Modelo de gestión/sostenibilidad-financiación

Nuestra principal fuente de financiación es institucional, gracias al apoyo del Secretariado de Innovación Docente. Vicerrectorado de Ordenación Académica y de Profesorado de la Universidad de Granada, del departamento de Pintura y del Decanato de la Facultad de Bellas Artes. A veces conseguimos algunos ingresos, materiales y recursos desde las actividades que proponemos, de los contactos o amistades que cada uno aportamos y de la venta de las ediciones que hacemos.

Fortalezas

La principal es el buen clima de trabajo y la experiencia profesional que con el tiempo va ofreciendo el proyecto, también la frescura y el humor con la que se analiza el problema planteado y la capacidad de multiplicar los escasos recursos con soluciones muy eficaces y creativas, nos gusta decir que en ELI «lo aprovechamos todo». En general, éste es un proyecto muy amable, nuestro equipo es abierto y flexible, nunca es el mismo para cada propuesta (incluso puede haber varios funcionando al mismo tiempo coordinándose para hacer tareas comunes) la gente entra y sale de ELI sin mayor dificultad, ya que el trabajo se configura desde los intereses personales y las circunstancias de cada participante, de manera que cada cual se suma o se resta en función de su disponibilidad, encargándose de aquello que le

ISSN **2387-1733**

motiva y a lo que honradamente puede atender, por lo que la predisposición, la voluntad y el compromiso por hacer las cosas bien es muy grande. Las personas que se arriman al proyecto de ELI suelen ser muy competentes y muy generosas con los demás. Entienden perfectamente el valor de lo que ofrece este proyecto a la comunidad de BBAA y trabajan en consecuencia.

Debilidades
En una primera etapa la principal debilidad del proyecto no fue, como era de suponer, la partida financiera, sino la movilidad del alumnado participante (a cierta altura muchos de ellos hacían estancias fuera de la facultad, a través de los programas Erasmus, Séneca u otro tipo de intercambios), parecía que al no poder mantener un equipo vinculado físicamente a lo largo del tiempo, el proyecto corría el riesgo de desintegrarse. Este problema se solucionó gracias a las plataformas *on line* (cada uno contribuye desde donde se encuentra y el trabajo *in situ* es realizado por las personas disponibles en el momento).
Ahora, nuestro principal reto es pasar del modo tutelado de los programas de innovación docente de la Universidad a un modo autónomo de funcionamiento, una cuarta fase, en la que el relevo pase definitivamente a los alumnos sin necesidad de la coordinación de un docente. Este reto comporta una serie de peligros, el principal mantener un enfoque y una política de actuación hacia la potenciación de lo colectivo, evitando personalismos y sobre todo la volatilidad a corto plazo que puede producir una gestión descentralizada y ubicua. Por otro lado, es esencial mantener la plasticidad para encontrar equipos y soluciones e incorporar nuevas ideas de manera que ELI se mantenga sensible y permeable a las necesidades o tendencias de trabajo que irán dándose en nuestro entorno.

Motivaciones para seguir trabajando
Nos motiva enormemente los email que recibimos interesándose por las actividades que realizamos y comprobar que cada convocatoria que hacemos cubre las plazas inmediatamente, con mucha frecuencia nos vemos obligados a aumentar el número de plazas ofertadas o a repetir la misma actividad.

Es muy interesante comprobar cómo la gente que pasa por ELI, continúa considerando el proyecto como suyo manteniendo la colaboración, incluso después de haber terminado los estudios en Granada.

Nos gustaría generar una colección potente de ediciones y autoediciones surgidas en nuestra facultad, que tuviera hueco en la biblioteca y pudiera exhibirse eventualmente en diferentes lugares. También trabajamos para consolidar una red de espacios y circuitos de actividades externas a la facultad con los que colaborar asiduamente generando programaciones estables. Otros proyectos o líneas de trabajo futuras serían: la creación de un banco de tiempo y recursos con los que contribuir a la edición sostenible en el tiempo de los proyectos que vayan surgiendo.

3. Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Nuestro circuito de distribución hasta ahora se circunscribe mayoritariamente a la Facultad de Bellas Artes de Granada, pero nuestras publicaciones llegan hasta otras facultades a través de profesores

4. Vista contextual del mercadillo de verano ELI 2014. Celebrado el 9 de junio en la Facultad de Bellas Artes de Granada

o alumnos que nos visitan o que han colaborado puntualmente con nosotros. La red de colaboraciones de ELI se extiende allí donde se encuentre un miembro del equipo y gracias a esto hemos podido trabajar con el Departamento D´artes y la Unidad de Artes del Campus del Litoral, Matinhos, Curitiba de la Universidad Federal de Paraná, Brasil. Así como con el colectivo KIT Canibal (Madrid) y el espacio El Rapto (Granada).

4. Sobre el trabajo de edición. ¿Qué es para vosotros editar?

Un acto de reafirmación creativa, así como un compromiso con la propia naturaleza de los materiales que se producen en Bellas Artes. También consideramos que editar nos sitúa en un territorio amplio y rico desde el que trazar conexiones y establecer colaboraciones, por supuesto desde la modestia que nos brinda la zona de prueba/aprendizaje que se establece desde los estudios universitarios de Bellas Artes, en contraste con un ámbito profesional castigado por el intrusismo y la doble firma de ciertos proyectos y las confusiones producidas por la crítica situación financiera del sector artístico, instrumentalizada y dirigida políticamente hacia parámetros exclusivamente económicos. Nos gusta pensar que la edición es un banco de experimentación inagotable y un lugar privilegiado desde el que pensar críticamente y conectadamente nuestras producciones.

5. ¿Qué valoración hacéis de los encuentros?

Creemos que experiencias de este tipo son absolutamente necesarias en nuestro campo de trabajo. Han sido muy motivadoras y enriquecedoras las sesiones de debate que nos han dado la oportunidad de compartir nuestro trabajo con otros agentes y de aprender de las propuestas que se presentaron. Este tipo de iniciativas acercan a personas que comparten intereses y constituyen una experiencia formativa de primera mano muy estimulante. Nuestra valoración, por tanto, es muy positiva y a pesar de nuestra corta experiencia, esperamos con ilusión la segunda edición de los Encuentros SOBRE

ISSN **2387-1733**

TRN
Ciengramos

1. Información básica sobre el proyecto

Nombre
TRN-CIENGRAMOS

Localización
Granada

Año de fundación
Trn, 011 y Ciengramos, 2013

Entidad Jurídica/modos de organización
Asociación Cultural TRN-Laboratorio Artístico Transfronterizo

Integrantes del equipo
Antonio Collados y Patricia Garzón

Breve descripción del proyecto
TRN fue concebido como laboratorio artístico transfronterizo, un lugar híbrido en red para la experimentación, difusión y debate de las prácticas artísticas contemporáneas. Surgió en Granada en abril de 2011 a través del impulso de Fernando García Méndez y Antonio Collados.

Durante su etapa #0 (abril 2011- junio 2012) TRN ocupó un espacio concreto de la ciudad: una casa en alquiler en el barrio de La Chana –ahí donde los coordinadores habitamos–, es decir tenía un carácter pretendidamente doméstico y *amateur*.

El funcionamiento durante esta etapa fue sencillo: TRN proponía a agentes culturales de la ciudad la realización de proyectos artísticos específicos para el lugar y estos proyectos se presentaban abriendo el espacio (la casa) en un día y horario determinado (no había una dinámica preestablecida). Generalmente potenciamos la realización de proyectos inéditos e insólitos, procurando que los creadores establecieran dinámicas de colaboración que hicieran acontecer proyectos no habituales dentro de sus carreras profesionales.

TRN fue y sigue siendo (hoy convertido en asociación cultural) una iniciativa independiente sin ánimo de lucro, nacida con el objetivo de constituirse en un punto de encuentro entre personas interesadas y vinculadas de formas diversas a la cultura contemporánea en Granada. TRN surgió ante la desaparición de espacios para la creación en Granada, una ciudad que reconoce la energía generativa de la misma, pero en la que notamos la escasez de espacios institucionales e incluso informales para la circulación de propuestas artísticas.

TRN quiere ser un espacio flexible y nómada. Acabada la etapa en La Casa de la Palmera, el proyecto cultural se reconfigura, adopta nuevas formas y se adapta a otros espacios. Esa mutabilidad es signo del

1. Edición de Ciengramos sobre la crisis del Centro José Guerrero, 2014
2. Cartel luminoso colgando de la fachada de la Casa de la Palmera, primera sede de TRN

proyecto. Hoy TRN ha perdido su vinculación espacial y se dirige a ser una plataforma de generación de proyectos.

Ciengramos es un proyecto editorial vinculado a TRN-Laboratorio artístico transfronterizo. Su objetivo fundamental es tratar de investigar, editar y publicar experiencias culturales de la ciudad de Granada que no hayan sido lo suficientemente difundidas -o no hayan encontrado una plataforma adecuada para su comunicación- y consideremos relevantes para pensar nuestro presente social, político y cultural.

2. Perfil

Palabras clave

auto-edición, Granada, historia, contra-cultura, política cultural

Cómo empezaron

Hoy vemos como se está procediendo al desmantelamiento de infraestructuras dedicadas al arte, como caen programas de apoyo, como aumenta el ritmo de cierre de galerías y otras estructuras comerciales, etcétera, este es el panorama actual en España. Si hoy en Granada no tenemos ninguna galería dedicada al arte contemporáneo, en 2009 nos sobrevino una crisis que estuvo a punto de eliminar del mapa al Centro Guerrero, tristemente, la ya única institución cultural pública dedicada exclusivamente a la producción y difusión del arte contemporáneo en Granada. La crisis se debía a los intentos de los responsables últimos de la Diputación de Granada –a la que pertenece– (presidencia y diputada de Cultura) de dar un giro al programa cultural del Centro, sin asesoramiento, sin consultas técnicas, sin un proyecto sustituto solvente, y sin justificación y necesidad alguna. Lo interesante de esta crisis es que si la decisión de la Diputación era clara respecto a la eliminación del Centro Guerrero, aún más decisiva y fuerte fue la presión de la sociedad civil granadina para defender la permanencia y vigencia del programa cultural del Guerrero.

Como reacción a la decisión de la Diputación se conformó la Plataforma Por el Centro Guerrero, un grupo informe, que consiguió articular la protesta y emprender un proceso de defensa que se extendía a la calle -*agit pro*-, a los despachos de negociación –como voz legitimada para oponerse a la decisión de la Diputación–, y al ámbito jurídico –estudiando y tomando medidas legales que fueron definitivas para parar el proceso–. Sacamos a relucir esta situación local porque ella dio lugar a una toma de posición de la sociedad en general, pero del ámbito artístico en particular, que permitió lateralmente establecer puntos de encuentro –de debate de las acciones de la plataforma– para pensar más allá de la situación del Guerrero en la salud de las estructuras y redes dedicadas al arte contemporáneo en la ciudad, en Granada. El espacio de encuentro y reunión en el que devenían las convocatorias de la plataforma, hacía transparente y común la necesidad de alcanzar un compromiso real de todos nosotros por cambiar la trayectoria decadente de la escena artística en la ciudad.

Así surge un espacio como TRN, una apuesta, desde lo doméstico, por crear un espacio para incentivar el encuentro entre gentes vinculadas e interesadas en la ciudad por las prácticas artísticas contemporáneas. Esto se hacía a partir de la generación de un programa de actividades y exposiciones que se desarrollaban en una casa en alquiler en un barrio periférico de Granada (la Chana). Es un barrio tradicio-

ISSN **2387-1733**

nalmente obrero y con alta inmigración, próximo a las Facultades de Bellas Artes y Arquitectura. Mientras las escasas infraestructuras que programan arte contemporáneo se sitúan en el centro de la ciudad, en la zona histórica, TRN aprovechaba la cercanía con la facultad de Bellas Artes y Arquitectura, sobre todo para convertirse en un espacio afectivo y efectivo, en el objetivo de generar sinergias y encuentros entre distintas generaciones interesadas y dedicadas a la reflexión y práctica del arte contemporáneo en Granada: estudiantes, docentes y profesionales del arte.

Aunque la impulsaron dos personas (Fernando G. Méndez y Antonio Collados), con los pocos medios de los que disponían, un salón rehabilitado (más bien maquillado) y la red de contactos –el capital social– construido a lo largo de varios años participando activamente en la vida cultural de la ciudad, pronto TRN se convirtió en un espacio vivo dotado con una programación diseñada y ejecutada de manera colaborativa. Lo importante y fundamental de este proyecto fue que logró que muchas personas tomaran conciencia y se descubrieran implicadas en la tarea de intervenir en el devenir de las políticas culturales de la ciudad –aunque fuera a una escala micro–. TRN fue posible por la suma de capitales de un amplio grupo de personas, comprometidas desde el inicio en todas las tareas necesarias para el desarrollo y sostenibilidad del proyecto: desde el diseño del programa, su producción, la difusión, la búsqueda y aportación de recursos, etcétera.

Después de dos años de actividad en La Casa de la Palmera -así se conocía popularmente la vivienda que ocupaba TRN-, abandonamos el domicilio, nos mudamos, e interrumpimos la programación. Obviamente, estos proyectos generan un cierto desgaste, sobre todo de consumo de energía y de tiempo dedicado. Pasa comúnmente, que si no hay un cuidado consciente de desarrollar estructuras o sistemas de organización y gestión eficaces, compartidos y bien definidos, el desarrollo de proyectos como TRN acaban por ser muy dependientes de los avatares vitales de las personas más activas y que han asumido más responsabilidades en ellos. Y esto en principio, ni está bien ni está mal, simplemente pensamos que hay que plantearse esta cuestión, vinculada a la sostenibilidad de estos espacios, de una manera consciente

Cuando pusimos punto y final a la programación de TRN en el espacio de La Casa de la Palmera, reunimos a la gente que durante ese tiempo de una manera más intensa se vinculó al espacio, para con ellos pensar conjuntamente en los logros y dificultades de la experiencia y unas posibles siguientes fases de despliegue del proyecto TRN en Granada. Entendemos que de algún modo hay que saber articular los deseos particulares –la necesidad o el interés de hacer tal o cual cosa– con las necesidades y demandas del contexto –aquello que entiendes necesario o urgente realizar para provocar un beneficio concreto–. TRN resolvió abrir su estructura organizativa, dotar a la plataforma de entidad jurídica y redefinir la naturaleza del proyecto. En estos momentos TRN ha perdido vinculación espacial para convertirse en una plataforma generadora de proyectos. TRN es la base desde la que se despliegan iniciativas culturales surgidas a propuesta de personas o grupos con vínculos de afinidad con el proyecto. Por ejemplo, los artistas Paloma Gámez, Marisa Mancilla, Ángeles Agrela, José Piñar y la productora cultural Sonsoles Pizarro están poniendo en marcha Grupo de Fe, una editora musical para sacar a la luz proyectos musicales que muchos

3. Edición *Dossier Ka-Meh* (2014). Una carpeta con copias facsímiles de documentos vinculados a la revista *Ka-Meh*, editada al inicio por la célula Gramsci (PC) de trabajadores de la cultura de Granada (años setenta)

artistas visuales realizan casi como una "Cara B" no muy conocida de su trabajo. O Patricia Garzón y Antonio Collados que están detrás del proyecto editorial denominado Ciengramos que trata de investigar y difundir experiencias culturales del pasado reciente de la ciudad de Granada cuya lectura podemos considerar relevante y estimulante para pensar nuestro presente político, social y cultural.

Cualquiera de estos proyectos conecta con el interés por contribuir a dinamizar una escena artística local bastante esquilmada, quizás por pura dejadez nuestra (previo a la crisis del 2008-2009, tuvimos unos años cómodos, en los que dejamos gran parte de la responsabilidad de cuidar las escenas de producción cultural locales a las instituciones), por el cansancio de muchas personas con años acumulados de resistencia y también, porque las condiciones de producción del sector son cada vez más difíciles.

Filosofía de trabajo

Para nosotros cualquier producto o acción, sea la presentación de una intervención artística, de un libro o de una obra musical, es una oportunidad para el encuentro, porque ese estar juntos lo consideramos hoy como el punto de inicio imprescindible y necesario de cualquier movimiento, de cualquier regeneración de la escena cultural. Estamos asistiendo a la emergencia de nuevas formas de organización política (decrecimiento cultural, cooperativas de consumo, 15M, mareas, movimientos municipalistas, etc.) que están transformando los modos de estar y participar en democracia. Sentimos que hay una nueva politización de la vida pública y que la cultura y sus instituciones, también deber verse interpeladas por estas nuevas formas de organización.

Nosotros participamos de una manera de entender la cultura como producción colectiva. Entendemos la naturaleza generativa de la misma, de cómo nuestras producciones forman parte de una tradición, de una herencia (Rogelio López Cuenca, fijó muy bien esta idea en su texto *J(e m)'acuse*, el cual suscribimos).

En este sentido, la labor que desarrollamos desde TRN-Ciengramos tiene que ver por una parte con una decidida voluntad de participar activamente en el debate de las políticas culturales locales, desde una perspectiva propositiva y no solo especulativa, y por otra parte, con el intento de contribuir a generar una contramemoria de la ciudad, de rescatar episodios, lugares, historias que en los relatos oficiales no han sido señalados o en algunos casos son voluntariamente oscurecidos. Esta sería la línea genealógica que nos gustaría hilvanar, desde TRN-Ciengramos, con otras iniciativas anteriores de las que continuamente extraemos aprendizajes significativos.

Además, este proyecto es pretendidamente *amateur* y doméstico. Está atravesado por el placer de encontrar en cada libro o proyecto editorial en el que nos embarcamos la oportunidad de tejer nuevas relaciones afectivas con gente que nos interesa. Como decía André Bretón «se publica para encontrar camaradas», y en este sentido nuestro espacio de producción, que es también nuestro hogar, deviene en lugar de encuentro con personas con las que compartimos aprendizajes significativos en direcciones muy diversas. Decimos habitualmente que «nos gusta hacer aquello que no sabemos hacer», ahí es cuando la casa se transforma en laboratorio de producción.

ISSN **2387-1733**

Trabajo Real (organización, metodología...)
Como hemos dicho antes, los proyectos que impulsamos tanto desde TRN como desde Ciengramos o Grupo de Fe los realizamos robándole horas al descanso. Cada uno de nosotros trabajamos en sectores diversos, aunque más o menos relacionados con el ámbito cultural. De algún modo estamos implicados en TRN por militancia cultural, es decir, por desarrollar dispositivos y espacios para que puedan crearse redes de colaboración y producción cultural.

Nuestra organización es precaria y depende mucho de los ritmos personales de cada cual. Impulsamos proyectos siempre que nuestras ocupaciones «alimentarias» nos lo permiten. Solemos diseñar programas o líneas estratégicas a medio plazo, que se ven entrecruzadas por oportunidades o descubrimientos que salen al paso. Como también decíamos, solemos provocar encuentros para dar la ocasión de trabajar con alguien o sobre algo que nos apetezca por algún motivo. En esto TRN y sus proyectos editoriales tienen mucho de caprichoso.

Modelo de gestión (sostenibilidad-financiación)
Imagino que muchos coincidimos en que esta cuestión de la sostenibilidad, cuando hablamos de prácticas que se mueven dentro del ámbito de la «auto-gestión», es uno de los asuntos críticos que continuamente se debaten. Aquí no nos queda otra que experimentar fórmulas, aprender de experiencias similares, incluso equivocarnos. De algún modo tenemos que afinar la ingeniería de captación de recursos, si: -queremos asegurar que las iniciativas (espacios y programas) puedan desarrollarse y mantenerse el tiempo necesario para ser significativas y ejercer una influencia real en su contexto; -si aspiramos a que estas iniciativas de carácter independiente puedan profesionalizarse -si es que este es su objetivo-, es decir generar una economía mínima para mantener el programa y recompensar económicamente a las personas que trabajan en él; -si queremos salvar la muchas veces necesaria contribución subsidiaría que hace la administración. No hacen faltan pruebas para saber que este es uno de los asuntos más graves y delicados para las personas y grupos involucrados en la creación y gestión de proyectos culturales independientes de las administraciones públicas (aunque me atrevería a decir que es el principal problema al que hoy se enfrenta cualquier institución gubernamental –o no– dedicada a la cultura).

Desde TRN, casi como quien invierte en su *hobby*, comenzamos trabajando con presupuestos mínimos, es decir, no aspiramos a producir aquello que no podíamos afrontar con nuestros propios medios. Pronto encontramos que las circunstancias que animaban nuestro proyecto hacían que otra gente se implicara y colaborara en él. Digamos que nuestro radio es en cierta medida muy local. Eso facilita encontrar voluntades ya que los efectos de nuestros proyectos se sienten de manera cercana e inmediata. Con las ediciones hemos intentado, y aún seguimos así, que la economía generada por un proyecto, los beneficios que obtenemos, permitan generar un nuevo proyecto. Es decir, que a día de hoy solo hemos conseguido que los beneficios de un proyecto reviertan en la producción de uno nuevo. Aunque no sea nuestra intención, tampoco hemos conseguido generar capital que podamos redistribuir para pagar tareas. Por otra parte, tampoco quisimos impulsar un proyecto que para subsistir nos obligara a dedicar tiempo a la gestión de ayudas y subvenciones. Esto no es algo que nos apetezca hacer. Hemos tenido sin embargo la fortuna de poder hacer

4. Ejemplar «tageado» con las firmas de algunos de los escritores de grafitti participantes en el libro *Escenas del Graffiti en Granada* (Pérez Sendra, 2015). La primera edición de este libro contaba con una intervención de pintura espray sobre las portadas

proyectos en colaboración con instituciones como UNIA arteypensamiento y el Centro José Guerrero, que han hecho posible que nos embarcáramos en iniciativas que no hubiéramos podido desarrollar con nuestros propios medios.

Aprendizajes-referentes (actuales o históricos)
Por una parte, nuestros referentes están del lado de la gestión de espacios independientes, pero por el contexto en el que se inserta esta ficha nos gustaría citar algunos ejemplos de personas, proyectos o plataformas cercanas al ámbito de la edición que consideramos nos han influido en tiempos y maneras diversas. Estos son: Lucy R. Lippard, Printed Matter, Bruno Munari, Ulises Carrión, Group Material, Temporary Services, AREAChicago, The Center for Urban Pedagogy, REPOhistory, Bruce Mau, Miguel Benlloch, Traficantes de Sueños, Alias, Ediciones Originales, UNIA arteypensamiento, el Centro José Guerrero... serían muchos, dejémoslo aquí.

Fortalezas del Proyecto
Ser un proyecto *amateur* nos quita mucha presión, sobre todo, respecto a los tiempos de edición. También nos podemos permitir licencias que en el trabajo institucional o comercial no tendríamos. Nos damos bastante cancha a la hora de hacer lo que queremos hacer, aunque sospechemos incluso que nos estamos equivocando.

Una fortaleza del proyecto es que sentimos como se ha convertido en una voz respetada en el contexto cultural de Granada. Tiene un amplio capital social y eso le permite encontrar fácilmente colaboración ante las necesidades o deseos que salen al paso.

Debilidades
La dependencia del proyecto a personas concretas podría entenderse como una debilidad del mismo, aunque en este caso no es posible entender la estructura y organicidad del proyecto sin este fuerte vínculo. Las dificultades tienen que ver con determinada falta de experiencia y formación en necesidades específicas del proceso de edición y por otra parte, con todo lo relacionado con la distribución y comercialización del proyecto. Nuestra economía no puede permitirse contratar distribución profesional y eso limita las posibilidades de que nuestras publicaciones tengan mayor alcance. Por otra parte, al tener que realizar todas las tareas de la cadena editorial solo dos personas asumimos picos de carga de trabajo muy alta que roza la "autoexplotación". Ese es un peligro que asoma comúnmente en proyectos de esta naturaleza.

Motivaciones para seguir trabajando
Creemos que se puede resumir en "nos gusta lo que hacemos" y aunque quizás no al 100% también en "cómo lo hacemos". Pero la motivación principal es que nos metimos en cuestiones editoriales porque es un ámbito que nos interesaba y creemos que la mejor manera de aprenderlo es haciendo. Ensayo/error.

3. Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Nos gustaría hablar de nuestra relación con esos espacios que tanto nos apasionan como son las pequeñas librerías o tiendas de discos, espacios casi fetichistas fundamentales para sostener la cultura de base. Tenemos en Granada muy buena relación, incluso camaradería,

con espacios como Librería Bakakai, Úbu libros, Discos Marcapasos o Discos Bora-Bora. Se han convertido sus gerentes en compañeros y consejeros de nuestro proyecto. Otros, como la librería La Fuga en Sevilla o La Caníbal en Barcelona también forma parte de esa red que permite que nuestros libros tengan visibilidad. Tratamos de cuidarlos y nos cuidan.

Tendríamos que citar a muchos colaboradores, porque nuestros libros son posibles gracias a que los autores colaboran en la mayoría de los casos desinteresadamente. Institucionalmente, de nuevo señalar al Centro José Guerrero y a UNIA arteypensamiento, entidades que comparten preocupaciones y proyecto político.

4. Sobre el trabajo de edición. ¿Qué es para vosotros editar?

Permitidnos recurrir a algunas citas:
«Todo libro ha de tener algo de bomba, de acontecimiento que al suceder amenaza y pone en evidencia, aunque solo sea con su temblor, a la falsedad», María Zambrano.
«Mejor darle la pluma a aquel que no se dedica a escribir y esperar a ver que pasa...con el y con el que le lea, porque la finalidad de la escritura es la lectura», Valcárcel Medina.
«Todo verdadero editor compone, sin saberlo o a conciencia, un único libro formado por todos los libros que publica», Roberto Calasso.
«Si un catálogo o una colección, es realmente bueno, si está bien elegido, crea un espacio nuevo, distinto de los surgidos de cada obra, un espacio que sirve al coleccionista para explicar su propia mirada sobre la realidad», Luis Miguel Solano.
«All books that are not made, are, at least, just as important», 4478.zine

5. ¿Qué valoración hacéis de los encuentros?

Una muy buena oportunidad de conocer personalmente a gente con la que compartimos experiencias y ambiciones y poder saber de primera mano la naturaleza y salud de sus proyectos. Han sido significativas también las dificultades para encontrar proyectos que se muevan en el ámbito de la edición y las artes plásticas en Andalucía, algo que no ocurre en otras regiones. El público interesado no ha sido todo lo numeroso que podía esperarse, quizás por falta de información o de interés, o por otras dificultades que desconocemos. Lo que contrasta con el boom que vive la auto-edición según vemos en internet. En cualquier caso creo que la función de todo proyecto es también generar su público. En este sentido, creemos que ha sido un buen paso lanzar estos primeros Encuentros Sobre.

5. Imagen de la presentación en el espacio Placcton de la primera publicación de Ciengramos. Su titulo era *TRN en la Casa de la Palmera* y recogía la memoria de la experiencia cultural que dio lugar a la plataforma TRN

EDITA
Festival Internacional de la Edición, la Poesía y las Artes

1. Información básica sobre el proyecto

Nombre
EDITA Festival Internacional de la Edición, la Poesía y las Artes

Localización
Punta Umbría, Huelva

Año de fundación
1994

Entidad Jurídica/modos de organización
Asociación Cultural Edita en colaboración con Ayuntamiento de Punta Umbría.

Integrantes del equipo
Uberto Stabile + personal técnico del Teatro del Mar

Breve descripción del proyecto
El Encuentro Internacional de Editores Independientes, Edita, hoy transformado en Festival Internacional de la Edición, la Poesía y las Artes, nace en Huelva, en 1994, como una iniciativa destinada a reunir publicaciones periféricas, editoriales y revistas, que constituyen el tejido cultural de la sociedad civil. El objetivo de estos encuentros se centra en el desarrollo cultural, el debate intelectual y la innovación y creación artística. Entendemos por editor independiente aquella persona que dedica parte de su tiempo, trabajo y esfuerzo a editar publicaciones, con el único fin de divulgar la cultura, el arte y el pensamiento, fomentando la participación ciudadana y la democracia cultural. Este tipo de editores se diferencian de los modelos convencionales por su capacidad para trabajar y crear productos de vanguardia, de alta calidad estética, sin la limitación que impone la rentabilidad económica del mercado, incidiendo en los contenidos culturales e intelectuales de carácter independiente, la libertad de expresión y el pensamiento crítico.

Breve CV de los integrantes
Uberto Stabile, nace en Valencia en 1959. Cursa estudios de Historia del Arte en la Universidad de Valencia. En la década de los ´80 dirige el café-librería Cavallers de Neu, la Editorial Malvarrosa y funda la Unión de Escritores del País Valenciano. En los años ´90 se traslada a Huelva donde coordina las actividades culturales de la Fundación Juan Ramón Jiménez, crea la tertulia y colección literaria Las Noches del 1900, dirige la Feria del Libro de Huelva (1995 y 1996), funda la

ISSN **2387-1733**

Asociación de Gestores Culturales de Andalucía, y participa en la fundación de la Federación Estatal de Asociaciones de Gestores Culturales. Desde 1994 organiza y dirige la revista y editorial de poesía Aullido y los Encuentros Internacionales de Editores Independientes,"EDITA". Fundador y director del Encuentro Hispano–luso de Escritores y la colección de libros "Palabra Ibérica" (2005/2010), del Salón del Libro Iberoamericano de Huelva, desde 2007, y del Encuentro Internacional de Escritores por Ciudad Juárez, desde 2011. Desde 1996 trabaja como jefe de servicio del Área de Cultura del Ayuntamiento de Punta Umbría en Huelva.

2. Perfil

Cómo empezaron

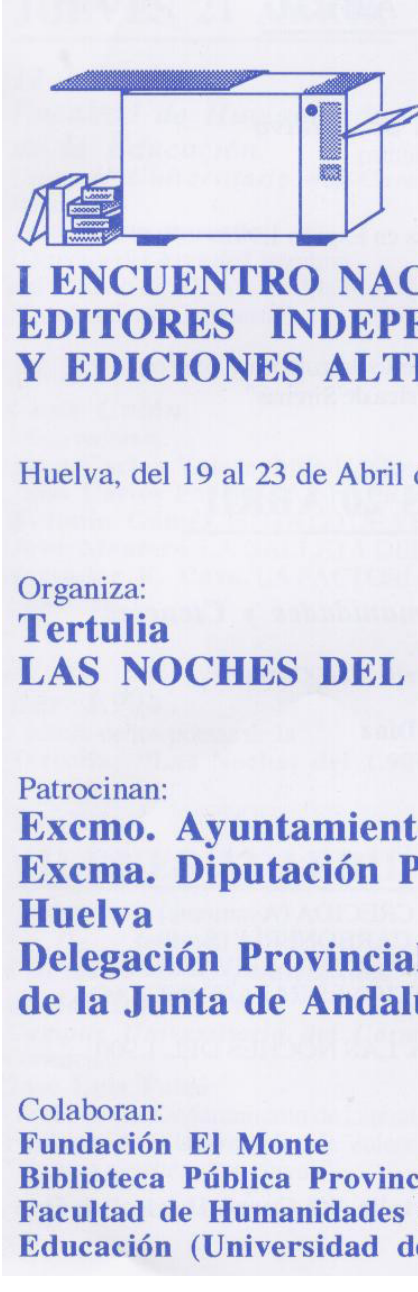
EDITA nace en Huelva, el 19 de abril de 1994, con la intención de reunir pequeños editores y crear una plataforma para visibilizar y dar a conocer el mundo de la edición independiente y alternativa en España, un sector periférico de la edición que se caracteriza por el riesgo de sus publicaciones y la innovación en el lenguaje artístico. El marco del proyecto fue cultural, en el sentido más amplio de la palabra, publicaciones de poesía, arte, filosofía, historia, política, literatura, teatro, cómic, cine, música, etc., editadas sobre cualquier tipo de soporte: papel, vinilo, videos, dvd, revistas ensambladas, libros objeto, arte-correo, etc. En aquellos años pre-digitales, las publicaciones on-line todavía no existían.

Filosofía de trabajo

Nos interesaría conocer el enfoque o sus posibles variaciones a lo largo del tiempo, y cómo éstas se han relacionado y comprometido con el tejido cultural de Andalucía.

A lo largo de estos 21 años y 31 encuentros, EDITA se ha caracterizado por su flexibilidad, apertura y adaptación a los nuevos lenguajes del arte y la tecnología. Nunca nos planteamos convertirnos en una organización desde la cual gestionar y modular el sector de la edición independiente, simplemente nos convertimos en una red, en un escaparate y referente de cuantas publicaciones independientes demandan darse a conocer, e intercambiar experiencias. Ha sido durante muchos años un encuentro, en el sentido estricto de la palabra, un espacio de confluencias donde han nacido nuevos proyectos editoriales, así como coediciones, distribuciones en paralelo, intercambio de autores, y otros eventos similares al encuentro que han nacido como réplicas del encuentro del propio seno de EDITA.

Del millar de publicaciones que han participado en EDITA, cerca de 200 eran proyectos andaluces, esto nos ha permitido situar Andalucía como referente de la edición independiente en el contexto nacional. No hay que olvidar el importante papel que EDITA ha desarrollado en la difusión de algunos lenguajes artísticos, como el performance o arte de acción, convirtiendo sus programas en uno de los escenarios más destacados en la introducción del performance en Andalucía, papel recogido por Rubén Barroso, investigador y comisario en la exposición "Fuera de Catálogo. Arte de Acción en Andalucía (1990-2006)" expuesta en 2006 en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla. Esta labor en favor del tejido cultural andaluz fue reconocida en 2012 con la concesión a EDITA del Premio Progreso de Andalucía, otorgado por la Federación Andaluza de Municipios y Provincias, y



1. Cartel del primer Encuentro Nacional de Editores Independientes y Ediciones Alternativas, celebrado en Huelva en 1994

la Junta de Andalucía, y en 2013 con el premio de la Feria del Libro de Artista y Ediciones Extrañas de Sevilla.

Creemos que la organización y la metodología empleada en la consolidación de esta iniciativa son muy valiosas porque en cierta forma han ido reflejando y traduciendo la problemática en torno a la producción y las políticas de la edición independiente acaecidas en Andalucía. Nos gustaría conocer como se ha planteado el trabajo real para que un proyecto tan longevo como EDITA sea posible a lo largo de estos años.

Modos de organización y metodología de trabajo
El éxito y permanencia en el tiempo de un encuentro como EDITA, se debe en gran medida al amor y entrega vocacional, y a la flexibilidad a la que antes hacía alusión, no solo en los parámetros formales donde se enmarca el evento, atendiendo a un amplio arco de publicaciones, sino a la flexibilidad en el concepto mismo de la gestión del programa. El trabajo de búsqueda y pesquisa, de contacto con las editoriales, es la principal fuente de la que se nutre EDITA, esta base permite la creación de una auténtica red cuya cita anual se materializa en los encuentros de Punta Umbría, en Huelva, y desde hace cinco años en otros países como México, Colombia, Brasil o Portugal. El diseño de un programa de comunicaciones breves, y la exposición al público de las publicaciones asistentes, en los espacios aledaños, permite una agilidad y participación que confiere a los editores el protagonismo directo del encuentro. En EDITA no hay un público pasivo, existe un permanente tráfico de discursos, y un constante flujo de propuesta creativas. Es importante resaltar el hecho de celebrar el encuentro en una localidad pequeña, donde la convivencia es permanente a lo largo de la jornada, posibilitando el diálogo y el acercamiento entre los participantes.

Modelo de Gestión (sostenibilidad-financiación)
EDITA es un proyecto de bajo coste, cuya principal fuente de financiación proviene de los propios participantes que sufragan el viaje hasta Punta Umbría, y desde hace algunos años la manutención (salvo los editores procedentes de América latina). Los alojamientos, el equipo técnico, material y humano, y la edición del cartel y el programa de mano, corren por cuenta del Ayuntamiento de Punta Umbría.

Aprendizajes-referentes (actuales o históricos)
EDITA ha sido para mí, en sí mismo un referente, y una fuente de experiencias e inspiración, podemos decir que ha sido un aprendizaje autodidacta, he aprendido de los errores y el encuentro se ha ido transformando poco a poco con las aportaciones de los propios participantes. Las ideas fluyen generosamente y la capacidad para escuchar y aprender, siempre está abierta. Quizá el movimiento libertario y asambleario del que formé parte durante mi juventud en Valencia, han contribuido en gran medida a forjar ese espíritu abierto y conciliador, que hace de EDITA un lugar común.

Fortalezas y debilidades
Las fortalezas se sitúan en el carácter participativo y abierto del propio encuentro, y la mayor debilidad es la falta de recursos para delegar funciones que asumo y centralizo en la organización del encuentro.

Motivaciones para seguir trabajando
La principal motivación es la fe en un proyecto que alimenta el concepto de bibliodiversidad, de pluralidad frente al pensamiento

ISSN **2387-1733**

único, así como la convicción de estar creando de un espacio cultural alternativo, libre de las condiciones sibilinas y el corsé mediático de los mercados convencionales. Una red de plataformas y espacios editoriales horizontales, plurales, con una libertad de creación y acción que enriquecen el arte y el pensamiento del siglo XXI.

3. Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

EDITA a lo largo de estos 21 años se ha ido transformando en una autentica red de proyectos editoriales, que vincula editores así en la península como a uno y otro lado del Atlántico. Desde el año 2005 empezaron a llegar a EDITA Punta Umbría, asistentes procedentes de países americanos, y en el año 2010 decidimos abrir una sede de EDITA en México. Ya llevamos cinco ediciones, celebradas en Ciudad de México, Cuernavaca y en Puebla, que se ha establecido como sede permanente de EDITA México. En 2011 abrimos sede en Colombia, donde se han celebrado tres ediciones de EDITA en las localidades de Sabaneta, Itagüí y Envigado, en el área metropolitana de Medellín. En 2012 se celebró en Cerquilho, estado de Sao Paulo, el único EDITA Brasil hasta la fecha. Y desde 2013 hemos abierto sede en Portugal, los dos primeros años en Lisboa, y en este próximo año en Oporto. Además de estas sedes, para el año 2015 tenemos previsto celebrar EDITA Frontera, en Tijuana, destinado principalmente a los editores independientes del norte de México y a los editores hispanos de los EE.UU., y EDITA Caribe, en Mahahual (Quitana Roo, México) destinado a los editores independientes de la región Caribe.

2. Imagen de stands de autoeditores en el festival EDITA
3. Cartel del XXIX Encuentro Internacional de Editores Independientes (Huelva, 2014)

En el año 2011 a raíz de la celebración de EDITA México y del contacto con los editores mexicanos, en concreto con Alejandro Zenker, de Ediciones El Ermitaño y Solar Ediciones, nace RIEPA, la Red Internacional de Editores y Proyectos Alternativos, proyecto que básicamente consiste en una página de internet, donde editores participantes en los diferentes encuentros de EDITA y editores independientes afines al proyecto, intercambian información, profundizan en el debate y dan difusión a sus respectivas plataformas editoriales.

Otro de los proyectos que pusimos en marcha durante los años 2013/2014, coincidiendo con el 20 aniversario de la fundación del encuentro, fue el denominado EDITA Nómada. Se trataba de reproducir, de forma itinerante y en una sola jornada, mediante exposiciones, un documental y actividades como conciertos, recitales, performances, y mesas redondas, las diversas actividades que se realizan durante los encuentros en Punta Umbría. La muestra se inició en marzo de 2103 y terminó en febrero de 2014, y recorrió las principales localidades de la península, de donde provienen los editores habituales del encuentro: Barcelona, Valencia, Sevilla, Lisboa, Moguer, Loulé, Cáceres, Córdoba, Granada, Bilbao, Monachil y Madrid.

En la actualidad mantenemos abierta una página web (www.bibliodiversidad.com y un blog www.edita2013.blogspot.com) que dan información puntual sobre los diversos encuentros que se celebrar a lo largo del año.

La fórmula para extender EDITA en otros países pasa por encontrar colaboradores y coordinadores en el país receptor, y por reproducir lo más fielmente posible, el programa matriz de EDITA Punta Umbría. Por lo general existen coordinadores locales que son editores o

gestores vinculados a EDITA, que a su vez, en cada país, buscan los recursos y contactan con algunas instituciones que apoyen el proyecto. El trabajo en red es la naturaleza de EDITA.

4. Sobre el trabajo de edición. ¿Qué es para vosotros editar?

Editar es arte y es comunicación. Es una forma de crear espacios para la creación y el pensamiento, una manera de construir, desde la diversidad, otros mundos posibles.

El tejido editorial independiente es y ha sido tradicionalmente en Andalucía, un escenario fértil y heterogéneo. El reto ahora es crear los circuitos y espacios para que esta actividad se conozca y llegue a los lectores, esto supondría una transformación de los modelos de difusión, distribución y lugares de venta de las publicaciones.

Creo que la edición independiente será en el futuro, en Andalucía como en el resto del estado, un sector imprescindible para acoger y proyectar la irrupción, cada vez más numerosa, de autores y tendencias que inundan la escena editorial nacional.

ISSN **2387-1733**

Revista Márgenes de Arquitectura

1. Información básica sobre el proyecto

Nombre
Revista Márgenes de Arquitectura

Localización
Granada / Almería

Año de fundación
2010

Entidad jurídica
Empresa unipersonal / autónomo

Integrantes del equipo
José Miguel Gómez Acosta y Daniel López Martínez

Breve descripción del proyecto
Revista de arquitectura cuatrimestral cuyos números se organizan en torno a un tema monográfico central relativo a la Arquitectura. El tema se afronta desde diferentes puntos de vista organizados en tres apartados: Proyectos Construidos, Proyectos Fin de Carrera y Contenidos Marginales (no arquitectónicos).

Otros datos
Web: http://www.margenesarquitectura.com
Twitter: @revistamargenes
Facebook: Revista Márgenes de Arquitectura

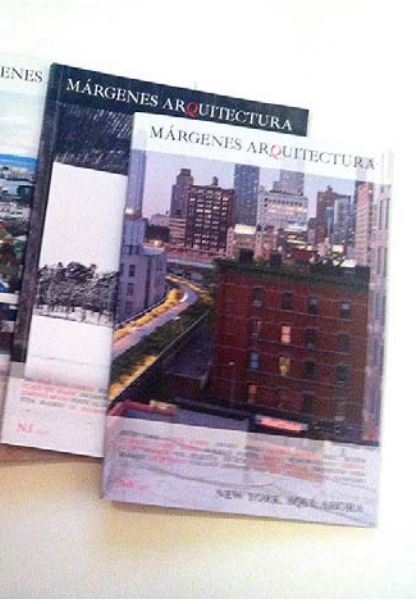
2. Perfil

Palabras clave
Arquitectura, proyectos fin de carrera, contenidos transversales, Granada, Almería, autoedición...

Cómo empezaron
Arrancaron en el campo editorial al ganar el concurso para la revista del Colegio de Arquitectos de Almería (ARV). Tras un par de años y con la llegada de la crisis, la revista cerró por lo que se propusieron sacar una revista con recursos propios. Partieron de un capital obtenido de una subvención de la Junta de Andalucía para la iniciación de actividad como trabajador autónomo.

Antes de esto, José Miguel, ya escribía artículos sobre arquitectura en La Voz de Almería desde 1997. Ese proyecto surgió en un momento boyante en el mundo de la arquitectura en el que, como ellos afirman, la publicidad casi justificaba la sección. De ahí se produjo el salto a la colaboración en otras revistas y su asociación con Daniel para la revista ARV y posteriormente para Márgenes.

1. Los siete primeros números de *Márgenes Arquitectura*
2. *Márgenes Arquitectura* también se vende en el Centro Pompidou de París



Filosofía de trabajo
Intentan contar una historia propia mediante un producto cuidado. Para ello investigan sobre un tema que les interesa y se lo ofrecen al lector con un inicio y con un final, desde una perspectiva propia, casi creando un mapa que guíe al lector sobre un tema. Esto les permite presentar un producto opuesto a lo que se encuentra en la red (aunque se apoyan en ella para su trabajo, distribución y modelo de negocio); es decir, una información que no es impersonal ni superficial sino que está cribada (editada) por ellos.

Aprendizajes / referentes
Empezaron por influencia de Ana Santos en Almería, a quien consideran su principal mentora, que editaba la revista Salamander y gestionaba la editorial El Gaviero. Como referentes actuales de editoriales pequeñas citan a Blacky Books y La Bella Varsovia (Córdoba).

Junto con revistas de temas diversos que, no sé si conscientemente, tienen un esquema muy similar al suyo; es decir, números con un tema monográfico tratado desde diferentes puntos de vista. De tal manera, citan la revista *El Paseante* de la Editorial Siruela en los años 90, o revistas actuales alternativas de arte y moda como Akne Paper (Suecia), *Apartamento* o *Candy* (Madrid, Luis Benegas).

Modelo de gestión/sostenibilidad-financiación
Funcionan como una empresa unipersonal; es decir, uno de ellos es trabajador autónomo y ese modelo les permite facturar, gestionar los ingresos e impuestos. Hubo una pequeña inversión inicial gracias a una subvención y desde ese momento la revista se ha mantenido con sus propios ingresos.

Estos llegan de los suscriptores anuales (inicialmente arrastraron un número importante pero se ha estancado), de las ventas en librerías especializadas y, a partir del verano, de internet. Pero sus principales ingresos son de las ventas que se producen en el momento y lugar en el que presentan la revista mediante una charla.

A partir del número 8 han incluido un pequeño apartado de publicidad y además un apartado de micro-mecenazgo en donde por poco dinero, empresas amigas o interesadas en el tema se están empezando a anunciar en la revista (tanto en la versión web como en la física).
En definitiva, la revista genera unos mínimos beneficios que se reparten cada cierto tiempo. Son testimoniales y apenas permiten que la revista no les cueste dinero a ellos.

Fortalezas
Hacer algo especializado mostrando una visión personal. Además, ya concretamente, publicar PFCs, que es algo que quieren ver los alumnos, para saber el nivel y cómo presentan sus compañeros. Esto se completa con la presentación de proyectos construidos y proyectos de alumnos sobre el mismo tema, lo que les permite poner en relación diferentes visiones. También consideran como fortaleza el apoyo desinteresado de sus múltiples colaboradores que participan en todos los números.

Debilidades
El pequeño equipo de trabajo y la escasa infraestructura. No tienen posibilidades de aumentar la inversión para poder contratar a alguien,

ISSN **2387-1733**

sobre todo para temas organizativos, de gestión, etc. Lo que les obliga a hacer todo el proceso, algo interesante pero agotador y poco productivo.

Trabajo real (organización, metodología...)
Cuando comienza el año (no necesariamente año natural, sino más bien el comienzo de los 3 números de ese período) plantean el trabajo de todo el año, con los tres temas centrales a tratar en las monografías. Organizan el trabajo en cuatro etapas para cada número que, sin embargo, se van solapando y mezclando con las fases de los otros números del año:

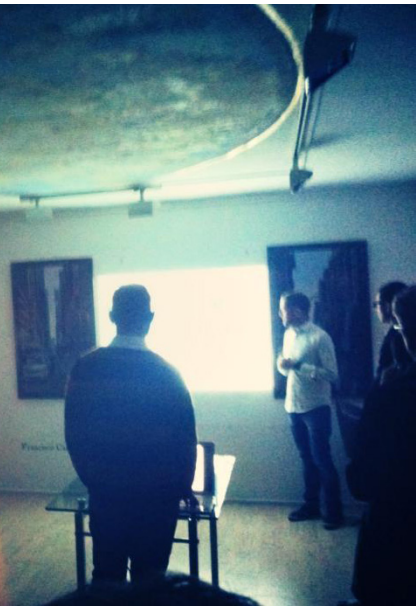
-La primera es una etapa larga de investigación propia, desarrollada por ellos dos más el apoyo del consejo editorial (sobre todo Juan Calatrava), además de colaboradores habituales que mandan trabajos e ideas que ellos van encajando en los números. Fase muy diluida en el tiempo.
-Tras el trabajo de investigación se organiza la estructuración y paginación de la revista. En ella contactan con escritores, fotógrafos, ilustradores, estudios de arquitectura, etc. para pedir el material de publicación. Algunos materiales los redactan, fotografían o dibujan ellos mismos.
-Finalmente la fase de montaje, van recibiendo la información que se va encajando según las ideas previas, o modificándose si el material recibido no es el adecuado. Esta fase de montaje en el ordenador es menos diluida, una vez recibido el material es lo más rápido.
-Tras ella, una vez publicado el número, llega la fase de distribución y difusión. Presentan la revista ellos mismos mediante pequeñas conferencias en espacios concretos de Andalucía y alguna ciudad fuera de la región (en Escuelas de Arquitectura, Colegios de Arquitectos, librerías especializadas) en donde la venden. Además distribuyen en algunas librerías especializadas de arquitectura de diferentes ciudades.

Motivaciones para seguir trabajando
Lo ven como una experiencia de disfrute, muy bonita y en la que se lo pasan bien. No lo consideran un trabajo, lo primero porque no les da de comer, pero sí una actividad que les llena. Además gracias a ello han conocido mucha gente, han viajado y hasta les ha salido trabajo para otros temas.

Percepción del sector
Pese a la crisis imperante piensan que nunca ha habido un momento mejor. Se encuentran en un momento ilusionante: nunca ha habido tantas revistas, tan variadas e interesantes, aunque muchas se quedan en el camino. Además, las redes sociales han conseguido que la experiencia sea mucho más rica, se amplía el contacto, llegan a más gente e instituciones, incluso del extranjero, y reciben el *feedback* de los lectores.

Concepto de edición
Daniel: Edición es «hablar de lo que a mí me gusta como yo lo entiendo». Es decir, al tener una visión de algo que te gusta, lo investigas y se lo ofreces a los demás pasándolo por tu filtro. No solo el contenido sino también el continente, tanto textual como gráfico. Incluyendo contenidos que pueden ser propios o ajenos y que, como un director de orquesta, ordenas para montar una historia.

3. Presentación del número 7, *Arqueología Industrial*, en la librería Picasso de Almería, presentados por Ana Santos Payán, de la editorial El Gaviero
4. Presentación de *Márgenes 6: Nueva York. Aquí, Ahora*, en la galería Punto Rojo de Granada



José Miguel: Un editor clásico elige qué obras quiere publicar y cómo las publica. Esto implica decidir qué quieres contar y cómo lo quieres contar, a través de qué personas, qué proyectos, qué imágenes, qué fotos, etc. Es el que cuenta una historia, mostrando su visión personal.

3. Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

Informantes
Básicamente su consejo editorial: Juan Calatrava Escobar, Alberto Campo Baeza y Luis Feduchi.

Editores / Distribuidores
Trabajan solos pero han tenido contacto con la editorial de Ricardo Lampreave y los editores de la revista nueva del Colegio de Arquitectos de Madrid.

Exhibidores
Lugares para eventos: Punto Rojo (Granada), Museo Arqueológico de Almería, Escuelas de Arquitectura (Sevilla, Granada, Málaga, Madrid) y Colegios de Arquitectos (Granada, Almería). Librerías de especializadas de arquitectura: Un gato en bicicleta (Sevilla), Reina Mercedes (Sevilla), librerías de los museos Reina Sofía (Madrid), Georges Pompidou (París), etc.

Eventos
Taller de Edición de Revistas del Centro Mediterráneo.

ISSN **2387-1733**

the AAAA
magazine

1. Información básica sobre el proyecto

Nombre
the AAAA magazine

Localización
Granada - Internacional

Año de fundación
2014

Entidad Jurídica/modos de organización
Editora Ana Asensio (como persona física) + colaboraciones. Proyecto editorial colectivo.

Integrantes del equipo:
Directora / CEO:
Ana Asensio
Embajadores:
Bogotá [Colombia] - Manuel Saga
Doha [Qatar] - Sergio Alonso
Helsinki [Finland] - Daniel Natoli
London [UK] - Gracia Pozo
Madrid [Spain] - Blanca de Frutos
Santiago [Chile] - Sylvia Córdoba
Directora de Arte:
Ana Asensio
Editores de Arte:
Sylvia Córdoba [publicity & editorial design] [España -Chile]
Carlos Gutiérrez [paper & print design] [España]
Editora Jefe /EIC:
Ana Asensio [España]
Redactores:
Pablo Abad [España]
Andrés Angelero [Uruguay]
Ana Asensio [España]
Manuel Barba [España]
Miguel Busto [España]
Álvaro Gutiérrez [España]
Antonio Jesús Jiménez [España]
Vanessa Lara [España]
Naty Mancilla [Chile - Brasil]
Adrián Marmolejo [España]
Dani Natoli [España - Finlandia]
Clara Nubiola [España]
Enrique Parra [España]
Giuliano Pastorelli [Chile]
Armando Quevedo [México]
Manuel Saga [España - Colombia]

1. Equipo base. Ana Asensio y Manu Barba y Carlos Gutiérrez
2. Portada número 1 de *the AAAA magazine*

Asensio, A. (2015). Encuentros Sobre 2014: The AAAA Magazine. *SOBRE*. N01, 202-206

Juanjo Tenorio [España]
Ilustración:
Ángela Rodríguez [España]
Clara Nubiola [España]
Adrián Marmolejo [España]
Lluna Vallejo [España]
Traductores:
Jacinto Castillo [España]
Jennifer Hutchinson [UK]
Elyse Lake [UK]

Breve descripción del proyecto
The AAAA Magazine es una revista humanista híbrida e independiente, que explora la arquitectura a través de las lentes del arte, la antropología y la arqueología. 100% Hecha por estudiantes y jóvenes profesionales. 100% Internacional.

Breve CV de los integrantes
Por la cantidad de participantes que colaboran en este proyecto, me es imposible incluir el CV de todos. Dejo mi CV por si sirve, ya que todas las facetas de la revista pasan por mí. Para el resto de colaboradores, tenemos una página donde se les publica una breve descripción: http://theaaaamagazine.com/2014/03/10/team-aaaa/#more-1093

CV-biografía Ana Asensio
Ana Asensio es estudiante de arquitectura en fase de PFC por la Universidad de Granada. Comenzó como editora (así como redactora y fotógrafa) en Plataforma Arquitectura & Archdaily (Chile), centrando después su actividad en otros medios, como las revistas *Arquine* (México) y *Código* (México), o como corresponsal de la Fundación Caja de Arquitectos (España). Ana es la fundadora y directora de The AAAA Magazine (ISSN 2386-2610), centrada en una visión humanista y antropológica del arte y la arquitectura. Interesada en las publicaciones independientes, es también redactora de la revista *Derivasia* (España). En la actualidad se encuentra fundando la editorial Minimum Editions - Ediciones Mínimas.

2. Perfil

Palabras clave
Arte, arquitectura, arqueología, antropología, revista, magazine, web, blog, independiente, híbrido, disciplinas, contaminado, humanista, integración, internacional, estudiantes, jóvenes profesionales, micromecenazgo, colaborativo, plataforma, papel, bilingüe, red, conexión, afinidades, conocimiento, experiencias

Cómo empezaron
Tras la experiencia personal de Ana Asensio escribiendo para diversos medios internacionales (ver CV), se crea un blog personal como ejercicio de ordenación de ideas, buscando la filosofía que le diera sentido global a la labor realizada.

Pronto, observa que aunque su visión fuera híbrida al observar el mundo a través de su disciplina, siempre tendría una única visión: la personal. Hacía falta una diversificación mayor. Así, lanza un llamamiento buscando colaboradores a través de las redes y los círculos de amigos, con el «manifiesto» de la filosofía del proyecto, y se funda The AAAA Magazine.

ISSN **2387-1733**

Filosofía de trabajo
El equipo de the AAAA es una sinergia: trabajando en conjunto y creando un efecto más grande que el que podríamos conseguir por separado, o simplemente sumando esfuerzos independientes. Un lugar donde contaminar y dejarse contaminar, de las diferentes maneras de ver el mundo a través de la arquitectura.

Es para the AAAA muy importante la visión personal, los intereses, y la inherente multidisciplinariedad de cada autor. Nos importa «quién se es de verdad», y quién se quiere llegar a ser; no los títulos académicos.

Así, todo el que quiera participar tiene siempre la puerta abierta.

Trabajo Real (organización, metodología...)
The AAAA está compuesto sobre todo por autores (redactores, ilustradores, fotógrafos), traductores, editores artísticos y la dirección (que forma parte de todas las fases).

Los autores comienzan escribiendo para la edición diaria digital (www.theaaaamagazine.com) tras enviar un artículo de prueba. Estas publicaciones le servirán de «entrenamiento», para sacar el talento oculto y perder el miedo escénico. Cada 3 meses editamos la revista en papel, para la cual se les enviará una convocatoria a los autores participantes de la web, con la temática de la monografía.

Los textos no se editan como suelen hacer otras editoriales. No se corrigen, sino que se tutoriza, se realiza una labor docente para que el nuevo autor pueda ir aprendiendo a comunicar sus ideas sin dejar de lado su personalidad, para así generar, transmitir y divulgar conocimiento con verdadera pasión.

Nuestra filosofía de trabajo es así la libertad, la sinergia, la pasión, y la comunicación empática.

Cuando recibimos los textos, fotografías e ilustraciones de los autores dentro de la temática de la monografía, y tras la revisión y edición por parte de la editora jefe, el siguiente paso es la traducción. Se les redirigen a los traductores los documentos. Entre la redacción y la traducción invertimos dos meses. Posteriormente, comienza la maquetación de la revista, y el trabajo con la imprenta, para optimizar recursos, experimentar técnicas, y conseguir que cada publicación sea una edición especial. En esta fase es importantísimo el trabajo de los editores de arte, que aseguran la idoneidad de cada decisión.

Paralelamente a las publicaciones y su proceso, en AAAA es de gran importancia la labor de captación y compromiso con otras entidades afines. Colectivos, universidades, investigadores, revistas: todos aquellos que vamos conociendo y cuya filosofía y la nuestra se complementan o alimentan. Esta labor la realizan sobre todo los embajadores y la Dirección, aunque sin olvidar la labor que cada autor ejerce.

Modelo de gestión (sostenibilidad-financiación)
- Aportaciones de micromecenas. Se anuncia por las redes la nueva revista y se hace una campaña de microfinanciación, es decir, con compromiso de pago una vez se haya reunido todo el dinero necesario para la publicación y distribución.

3. Revistas, libretas y postales de *the AAAA Magazine*

- El stock de revistas anteriores se vende a través de la web. [En proceso].
- La publicidad nos parece un elemento clave con una crítica poco favorable y poco justa: Sin embargo, en The AAAA pretendemos que la publicidad sea también sinergia: Buscamos los proyectos que respetamos y admiramos, y con los cuales tenemos algún tipo de vínculo. Y es a ellos a quienes les ofrecemos la publicidad.
En el primer número ofrecimos publicidad gratuita como agradecimiento, habiendo logrado para nuestro número dos nuestro primer patrocinador oficial, la Universidad de los Andes de Bogotá, en sus Maestrías en Arquitectura e investigación.

Aprendizajes-referentes (actuales o históricos)
Los principales responsables de este proyecto provenimos de otras publicaciones internacionales, como *Plataforma Arquitectura, Archdaily, Revista Internacional Arquine, Revista Código, Fundación Caja de Arquitectos, La Ciudad Viva, Revista URBS, Huffington Post*, etc. Nuestro mayor aprendizaje han sido los esfuerzos de autodidáctica durante nuestros años universitarios, así como los esfuerzos propios realizando investigaciones paralelas a los estudios oficiales, inquietudes que a muchos nos ha llevado necesariamente a ser divulgadores.

Además, el entorno digital en el que vivimos y convivimos a diario nos han supuesto un aprendizaje y un desarrollo en los modos de comunicación: Las redes sociales, en especial Twitter y Facebook, han sido claves en este proceso.

Fortalezas del Proyecto
La participación es una fuerza imparable. Estamos estableciendo una red internacional que partía de una visión muy particular del mundo y las disciplinas. El mundo globalizado y las redes sociales hacen que se puedan establecer líneas de conexión entre esos nodos dispersos por la geografía. Esa conexión es fuerte, y crea nuevos puntos de origen de difusión del proyecto. Cada día sumamos nuevos colaboradores y lectores.

Toda esta variedad y complejidad se basa en una libertad muy grande a la hora de interpretar las temáticas y secciones que tratamos. Pero todo ello se enmarca en un perímetro firme que es la filosofía de la revista y el manifiesto. De esta forma podemos dar orden a todas esas ideas, y realizar una única y rica comunicación: Todo pasa por la dirección editorial y artística, asegurando la claridad de la línea editorial en cuanto a comunicación y arte. Estamos trabajando en desarrollar un proyecto fuerte, sin límites geográficos, heterogéneo, libre, y coherente. Creo que esa es nuestra mayor fortaleza: el equilibrio.

Debilidades
Ninguno de nosotros nos hemos formado de manera reglada en el mundo editorial, ni hemos tenido antecedentes directos. Cada paso es un esfuerzo personal, un aprendizaje y sobre todo, un experimento. En cada paso vamos definiendo nuestras estrategias a seguir. Esto quiere decir que algunas de las decisiones que tomamos pueden no dar buenos resultados, con lo cual toca redefinir conceptos. Nuestra debilidad puede ser la necesidad de tropezar para avanzar.

Todos los que formamos parte de este proyecto somos personas jóvenes, estudiantes o profesionales. No renunciamos a la hora de ge-

ISSN **2387-1733**

nerar y transmitir conocimiento a esas «impurezas» que otros liman. Ingenuidades, particularidades, posibles defectos, sueños y miedos son una parte más de nosotros y de nuestro proyecto. Puede ser visto como una debilidad (aunque no lo es para nosotros).

3. Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

The AAAA Magazine está presente en numerosos espacios virtuales y redes sociales. Trabajamos paralelamente en Wordpress, Facebook, Twitter, Pinterest, Linkedin, etc. La necesidad de generar red es constante. Es ahí donde encontramos a la mayoría de nuestros colaboradores.

En nuestra web dedicamos además un espacio a nuestros *partners*, aquellos grupos con los que tenemos establecida una colaboración mutua, por ejemplo, *Arquideas, StepienyBarno, la Red de Estudiantes de Arquitectura de Chile*, así como revistas y editoriales afines. Participamos y apoyamos sus proyectos, y ellos los nuestros, y realizamos difusión mutua de nuestras labores.

4. Sobre el trabajo de edición. ¿Qué es para vosotros editar?

Editar es perseguir que un texto, una fotografía, un dibujo, un formato cualquiera, sea perfecto. Que comunique en su plenitud, que haga una ordenación perfecta de las ideas y que haga todo ello sin renunciar ni un ápice a los sentimientos que hay entre las líneas, a la personalidad e inquietudes de cada autor.

Eso no se hace solo corrigiendo y haciendo una labor «clásica» de edición. Se realiza transmitiendo estrategias, conocimientos y experiencias que lleven a cada autor a lograr la mejor composición y transmisión de sus ideas y sentimientos, sin restar importancia a ninguna de las dos. Editar es motivar, provocar, observar y, siempre, transmitir.

5. ¿Qué valoración hacéis de los encuentros?

Como comenté en las redes tras los encuentros, el balance de esta actividad fue el de «grandes encuentros». Me pareció acertadísima no solo la selección de participantes y el enfoque, sino todas las fases: la preparación de la sala, la exposición de trabajos, la integración. Realmente el mayor regalo que nos llevamos todos los participantes (ponentes y asistentes) fue el de hacer grandes encuentros. Conocer el trabajo de otros compañeros, aprender de él y poder explicar el trabajo que realizamos, con total y cómoda sinceridad, para que a otros editores les pueda ser útil.

URBS
Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales

1. Logo del debate virtual en twitter sobre "El nuevo urbanismo y la participación ciudadana"

1. Información básica sobre el proyecto

Nombre
URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales

Localización
Estamos en la red, en acceso libre. Somos colegas de varias universidades, así que no hay una sede física. Estamos en una dirección web, en perfiles de las redes sociales y en algunos mails de contacto.

Año de fundación
2011

Entidad Jurídica/modos de organización
Jurídicamente, somos un ISSN, un número registrado. La mayor parte del equipo somos académicos de distintas entidades universitarias de Almería, Granada y Barcelona. Tenemos dos co-editores jefe, once editores de sección y dos técnicos de apoyo –informático y traductora– para colaboraciones puntuales. Cada sección es independiente, aunque tenemos dos reuniones anuales de coordinación para preparar cada uno de los números y mantenemos contacto continuo. No recibimos ayudas económicas ni tenemos reconocimientos oficiales más allá de que la Universidad de Almería nos cede un espacio en sus servidores. No tenemos deudas, no ganamos dinero, no tenemos compromisos más que con nuestro proyecto. El trabajo es voluntario. Desde el punto de vista académico, URBS es una revista indexada en diversas bases de datos nacionales e internacionales, se gestiona a través de la plataforma Open Journal System y realiza una revisión por pares ciegos de los textos que publica, aunque las decisiones de publicación están supeditadas a la política editorial.

Integrantes del equipo
Pep Vivas Elias (UOC), Rafael de Lacour Jiménez (UGR), Ángeles Arjona Garrido (UAL), Karla Berrens Torruella (UOC), Juan Carlos Checa Olmo (UAL), Andrés di Masso Tarditti (UB), Antonio Jesús Palacios Ortiz (UGR), Isabel Pellicer Cardona (UAB), Mª Carmen Peñaranda Cólera (UAB), Ramón Ribera-Fumaz (UOC), Manuel Saga (arquitecto, profesional independiente), Jennifer de Jesús Villa (estudiante de psicología, independiente), David Gañán Jiménez (informático, UOC), Deborah Fouldauer (traductora, profesional independiente) y Baltasar Fernández Ramírez (UAL).

Breve descripción del proyecto
La iniciativa editorial URBS nació como revista académica interesa-

ISSN **2387-1733**

da en publicar materiales sobre la cuestión urbana desde posiciones disciplinares y geográficas diversas. Publicamos reflexiones desde la psicología social, geografía urbana, sociología, arquitectura, urbanismo, disciplinas artísticas, etc., tanto en inglés como en cualquiera de las lenguas romances. La política editorial está fuertemente comprometida con la difusión del conocimiento en acceso libre y con la reflexión crítica y rupturista, conscientes de la renovación que la postmodernidad ha traído al pensamiento social. URBS diversificó posteriormente sus esfuerzos creando una publicación semanal on-line (blogURBS) y desarrollando debates en las redes sociales (URBSenacción). Recientemente, ha entrado a formar parte de RPA_red de publicaciones académicas abiertas, donde estamos vinculados con un conjunto de publicaciones con las que compartimos intereses en la edición en abierto y en la promoción del pensamiento crítico independiente.

Breve CV de los integrantes

Los miembros de URBS provenimos de contextos disciplinares diferentes: psicología social, arquitectura, antropología social y sociología. La mayoría somos académicos de universidades españolas, con un currículum de investigación extenso en temáticas muy variadas: inseguridad ciudadana, espacios de tránsito (hubs, no-lugares), impacto social de las nuevas tecnologías, inmigración, gestión ambiental, diseño de proyectos arquitectónicos, metodologías cualitativas de investigación, intervención social, etc.

2. Perfil

Palabras clave

Estudios urbanos, ciencias sociales, postmodernidad, crítica, ciudad, pensamiento social.

Cómo empezaron

Fue una decisión personal de los dos editores jefe. Comenzamos organizando un equipo de editores y un comité asesor, diseñando nuestra web en la plataforma OJS, solicitando un ISSN, difundiendo en busca de autores, etc. Tardamos meses en sacar nuestro primer número.

Filosofía de trabajo

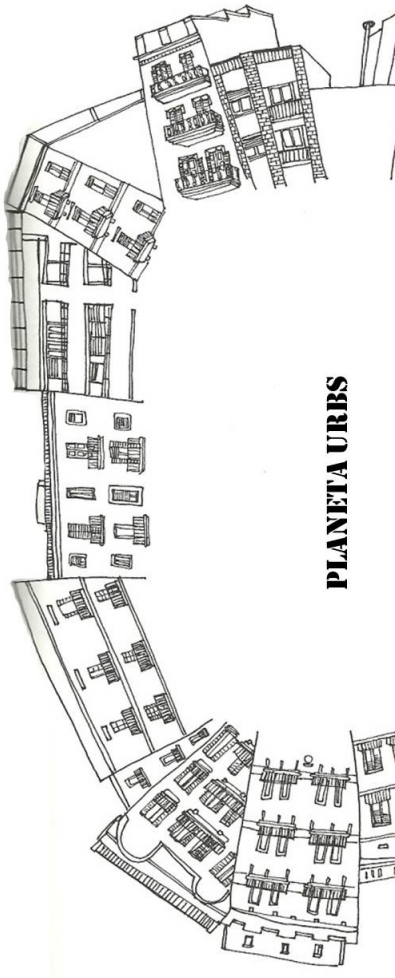
Más bien, política editorial: compromiso con la difusión del pensamiento libre, el acceso libre al conocimiento, la crítica y la renovación conceptual del pensamiento social/urbano.

Trabajo real (organización, metodología...)

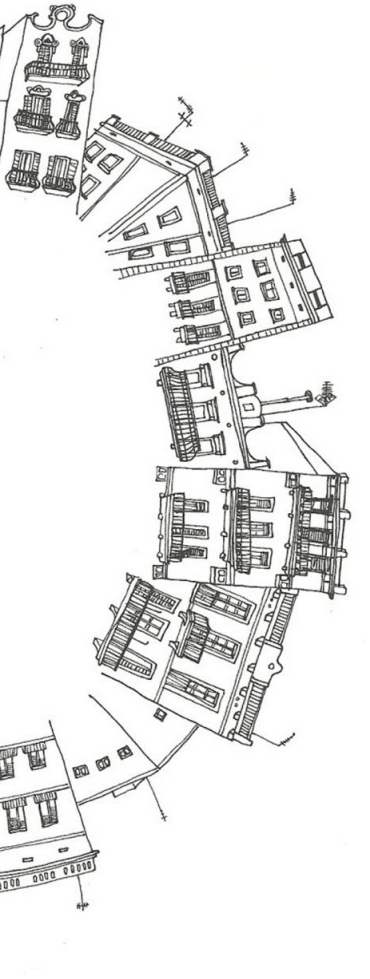
La revista se organiza por secciones, cada una con un equipo de editores responsables. En ocasiones, la revista recibe propuestas de textos que pasan un proceso de revisión por pares. En otros casos, los editores de sección buscan e invitan a autores para publicar sus trabajos. Finalmente, contamos con editores invitados que colaboran en la búsqueda y revisión de textos para la edición de números especiales temáticos. El sistema de gestión de los textos y el proceso de maquetación y corrección de estilo son realizados por los editores jefe. En el caso de blogURBS, dos editores coordinan al resto del equipo para preparar textos propios o para invitar a otros autores.

Modelo de gestión (sostenibilidad-financiación)

Autogestionado. Carecemos de fuentes de financiación, aunque los costes (reducidos) que genera la asesoría técnica en informática y la



2. Ilustración "Planeta urbs" de Clara Nubiola



traducción de textos son asumidos por el grupo de investigación «Seminario de Construccionismo Social» de la Universidad de Almería.

Aprendizajes-referentes (actuales o históricos)
En parte, la revista sigue las dinámicas usuales de las publicaciones académicas on-line en ciencias sociales, aunque tiene como referente principal a la revista Athenea Digital, pionera en la publicación académica de textos críticos en las ciencias sociales.

Fortalezas del Proyecto
Libertad de acción, costes reducidos, disponibilidad del software informático, nicho de lectores no sobreexplotado.

Debilidades
Dificultad para competir con el sistema hegemónico de revistas, dificultad para conseguir textos, dificultad para compaginar la tarea con las obligaciones profesionales de cada uno.

Motivaciones para seguir trabajando
Crear un producto con capacidad de impacto social y académico, digno de ser recordado. Formar parte de la evolución del pensamiento social de nuestra época. Conocer a más y más personas que trabajan en líneas paralelas o complementarias desde posiciones marginales que necesitan visibilización. Seguir vivos.

3. Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

La revista y el blog están presentes en diversas redes sociales: facebook, twitter, tumblr, academia.edu. A través de estos perfiles, la revista ha extendido su red de contactos con profesionales, artistas y grupos activos variados vinculados con distintas temáticas urbanas. Puntualmente, ha colaborado con algunos en debates y publicaciones conjuntas y está abierta a cualquier sugerencia de colaboración.

4. Sobre el trabajo de edición, ¿qué es para vosotros editar?

Editar es una responsabilidad intelectual. El texto tiene vocación de permanencia, y debe ser mimado, corregido, adornado, para que el lector de hoy y de mañana encuentre un producto digno, inteligente, culto, consciente y crítico desde el respeto. Editar es ayudar al autor a informar su obra y ponerla en disposición de ser entregada al lector. Editar es componer la obra, vestirla para que las palabras puedan ser entregadas con la elegancia y la dignidad que merecen. Editar es una tarea creativa, técnica, comprometida y con intención.

5. ¿Qué valoración hacéis de los encuentros?

Muy buena, ha sido una estupenda ocasión para conocer y compartir con algunos grupos que están trabajando en proyectos próximos. Es un esfuerzo necesario para ayudar a la visibilización de proyectos que no están presentes en los circuitos comerciales dominantes y que dependen de la creación de foros donde presentarse, generar colaboraciones, aprender, etc. Confrontar la problemática artística y política de la edición ha sido un intento interesante que merece una larga reflexión y disponer de ocasiones para reunir de ámbitos diferentes que pueden aportar perspectivas originales a la reflexión sobre la edición.

ISSN **2387-1733**

VIBOK WORKS

1. Información básica sobre el proyecto

Nombre
Vibok Works

Localización
Sevilla

Año de fundación
2010

Entidad Jurídica/modos de organización:
De 2010 al 2014 Sociedad Limitada Unipersonal / A partir del 2015, autónomo

Breve descripción del proyecto
Vibok Works es una práctica editorial independiente, dedicada a fomentar el pensamiento crítico y los debates sobre arquitectura y el entorno habitado a través de libros, exposiciones, instalaciones, debates y otros formatos y proyectos editoriales. Nuestros trabajos son experimentos creativos de largo recorrido que cruzan edición, arte, arquitectura, diseño, narrativa e investigación.
Integrantes: Paula V. Álvarez (dirección). Colaboradores: Ángel González Doce (diseño); Iván Delgado y Julián Cánaves (programación); Francisco Cruz, Alberto Vilches y Teresa Jiménez.
Breve CV: Formada como arquitecta, el trabajo de de Paula V. Álvarez reúne investigación, edición, escritura y experimentación artística. Merecedor de diversos premios y reconocimientos, su trabajo ha sido mostrado en la Bienal de Diseño de Estambul y en centros como el Museo MAXXI (Roma), el Arts Santa Mónica (Barcelona) y el CAAC (Sevilla), y en exposiciones en Guimarães, Guatemala, o Medellín.

2. Perfil

Palabras clave
Libros, exposiciones, instalaciones, debates, espacio social, hábitat, media, investigación, edición, creación.

Cómo empezaron
Vibok Works fue fundado en 2010 por Paula V. Álvarez tras la desaparición de la revista Neutra del Colegio de Arquitectos de Sevilla, de la que había sido co-directora y co-editora entre 2006 y 2010. Inicialmente surge como proyecto editorial experimental bajo el nombre de ediciones Vibok, con tres líneas de trabajo paralelas:
-Experimentación con formatos impresos (Arquitecturas Colectivas)
-Desarrollo de proyectos de innovación cultural en formatos digitales e infraestructuras de apoyo a trabajos y procesos de edición (proyecto Book-a).
-Servicios editoriales (colección Cátedra Blanca)
En 2012 el proyecto se transforma en Vibok Works, ampliando el tipo de trabajos realizados a producciones culturales combinadas con la edición, que incluyen exposiciones, debates, instalaciones y proyectos de investigación relacionados con la innovación en prácticas edito-

1. *Missbehave*. Simona Rota / Agustín Fernández Mallo
2. *Arquitecturas Colectivas. Camiones, Contenedores, Colectivos / Recetas*

Álvarez, P. V. (2015). Encuentros Sobre 2014: Vibok Works. *SOBRE*. N01, 210-212

riales. A partir del 2013 los servicios editoriales se han ampliado al diseño, desarrollo y programación de páginas web y plataformas web de gran tamaño. En 2015 hemos comenzado a realizar trabajos de consultoría editorial.

Filosofía de trabajo
La filosofía de trabajo ha evolucionado a lo largo del tiempo, entre la experimentación y el aprendizaje. Actualmente se basa en proyectos conjuntos, desarrollados en colaboración con una red de editores y autores, que a su vez se teje y consolida a través de las colaboraciones que va realizando.

Motivaciones para seguir trabajando
El deseo principal de Vibok Works es reforzar la investigación y la crítica en relación con la producción del entorno habitado y su actual transformación, como tarea imprescindible para que la arquitectura gane calidad y relevancia cultural. El interés principal es la producción de conocimiento —no la difusión de obras— y de contenidos críticos, la promoción de una actitud crítica, la exploración de nuevas formas de transmisión del conocimiento en el marco de desarrollo de los nuevos medios y la contribución a crear redes de colaboración entre personas afines. Vibok Works en parte se entiende como una labor pedagógica y de aprendizaje fuera de las aulas.

Trabajo Real (organización, metodología...)
Cada proyecto requiere de su propia metodología y forma de organización.

Modelo de gestión (sostenibilidad-financiación)
Vibok Works se sostiene a través de su rama de trabajos de servicios editoriales, de diseño y programación. La estrategia de diversificación de productos y servicios ha sido fundamental.

Aprendizajes-referentes (actuales o históricos)
La obra de Antoni Muntadas.
El libro "Morphologie. City Metaphors" de O. M. Ungers.
La obra de William Borroughs
Warburg y Walter Benjamin.
Las entrevistas en curso a prácticas editoriales innovadoras del proyecto Editor Talks

Fortalezas del Proyecto / Debilidades
La fortaleza principal del proyecto es la diversificación de realizaciones y su foco en procesos que están por cristalizar. Otra fortaleza es su esfuerzo continuado y su carácter experimental: solo a largo plazo la exploración de Vibok Works puede adquirir masa crítica, peso y valor. Finalmente, se trata de un proyecto único en su contexto geográfico y cultural, con proyección internacional, lo que lo convierte en referente de un territorio en el marco global, especialmente cuando este territorio es en cierto modo poco «visible» en este contexto, por su carácter periférico y desconectado de los principales centros y circuitos de producción cultural.

En cuanto a las debilidades, Vibok Works es un proyecto ambicioso desarrollado de forma independiente, con un presupuesto mínimo y una plantilla mínima, lanzado al público en un momento de crisis económica que afecta a las producciones culturales particularmente a la arquitectura y las ediciones, pero también a los proyectos exposi-

ISSN **2387-1733**

tivos. El contraste entre la ambición y la escasez de recursos, unido a la dificultad coyuntural, es la principal debilidad. Como proyecto económico Vibok Works está en desventaja frente a otros modelos, ya que su motivación última, y por tanto sus prioridades, no es ofrecer una solución editorial o un producto final en el mercado, sino utilizar la figura de la empresa editorial para explorar las condiciones de producción de contenidos y crítica en la era de las redes sociales. Pero también, debido e ello, ofrece algo que otros proyectos comerciales y en sintonía con las prioridades del mercado jamás podrán alcanzar.

Motivaciones para seguir trabajando
Promocionar del conocimiento transdisciplinar sobre los entornos que habitamos, a través y más allá de los libros.
Generar infraestructuras de colaboración y experiencias compartidas por autores, editores y lectores; de revalorizar y reflexionar sobre el trabajo detrás de las publicaciones, a menudo enormemente desconocido. Explorar la edición como una forma de incidir en la realidad, y los formatos como dispositivos críticos y transformadores en relación con los entornos habitados. Testear las condiciones espaciales, sociales, económicas, estéticas y políticas para la edición y publicación en el contexto de la prominencia de los nuevos medios de comunicación, para poder entenderlos mejor y relacionarnos de una forma más libre con ellos.

3. Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

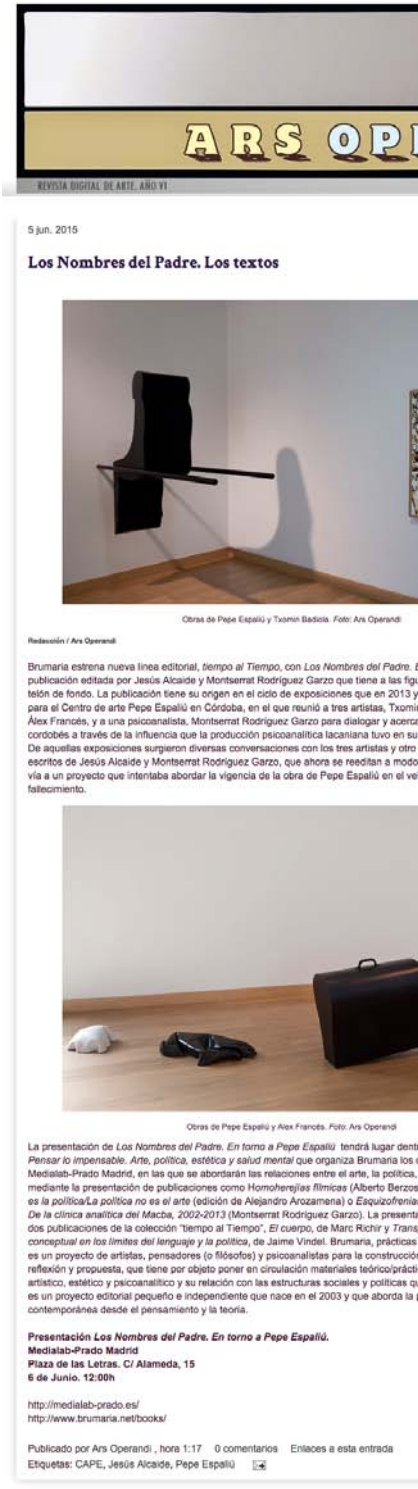
Han contribuido en el proyecto a día de hoy cerca de cien autores. Actualmente estamos colaborando con Davide Tommasso Ferrando y la asociación cultural OII+ en el proyecto Editor Talks. Colaboramos también con instituciones con la Fundación IKSV, con motivo de la II Bienal de Diseño de Estambul, así como con otras instituciones como la Fundación Arquia y la Fundación IUC. Finalmente realizamos diversos trabajos de voluntariado para asociaciones y colectivos que, al igual de nosotros, están apoyando la crítica y la calidad en la producción del entorno habitado, el urbanismo y la arquitectura, entre otros, Medio Mundo Arquitectos y el colectivo HipoTesis.

4. Sobre el trabajo de edición, ¿qué es para vosotros editar?

Un modo de explorar y tratar de comprender el mundo, interpretarlo y comunicarlo, al tiempo que detectamos y promovemos las calidades que en él encontramos. Paralelamente a la práctica editorial en Vibok Works, mi principal interés cultural y de investigación es explorar cómo la forma de concebir la «edición» en nuestro presente puede iluminar el estado actual de la arquitectura.

5. ¿Qué valoración hacéis de los encuentros?

Los encuentros son una gran iniciativa que esperamos que tenga continuidad. Ha sido fantástico conocer los proyectos y trabajos de los participantes, y aprender de la visión, política editorial y motivaciones de cada uno de ellos. Creo que es fundamental promover proyectos conjuntos entre editores en el contexto geográfico del Sur de España para ganar proyección y hacernos más fuertes. También colaboraciones que nos refuercen unos a otros, y como proceso de crecimiento y aprendizaje. Pasar de los encuentros a la red. De la suma de proyectos singulares a proyectos en común. Aunque sea gradualmente y en el largo plazo.


ARS OPI

REVISTA DIGITAL DE ARTE. AÑO VI

5 jun. 2015

Los Nombres del Padre. Los textos

Obras de Pepe Espaliú y Txomin Badiola. *Foto:* Ars Operandi

Redacción / Ars Operandi

Brumaria estrena nueva línea editorial, *tiempo al Tiempo*, con *Los Nombres del Padre.* E
publicación editada por Jesús Alcaide y Montserrat Rodríguez Garzo que tiene a las figu
telón de fondo. La publicación tiene su origen en el ciclo de exposiciones que en 2013 y
para el Centro de arte Pepe Espaliú en Córdoba, en el que reunió a tres artistas, Txomi
Álex Francés, y a una psicoanalista, Montserrat Rodríguez Garzo para dialogar y acerca
cordobés a través de la influencia que la producción psicoanalítica lacaniana tuvo en su
De aquellas exposiciones surgieron diversas conversaciones con los tres artistas y otro
escritos de Jesús Alcaide y Montserrat Rodríguez Garzo, que ahora se reeditan a modo
vía a un proyecto que intentaba abordar la vigencia de la obra de Pepe Espaliú en el ve
fallecimiento.

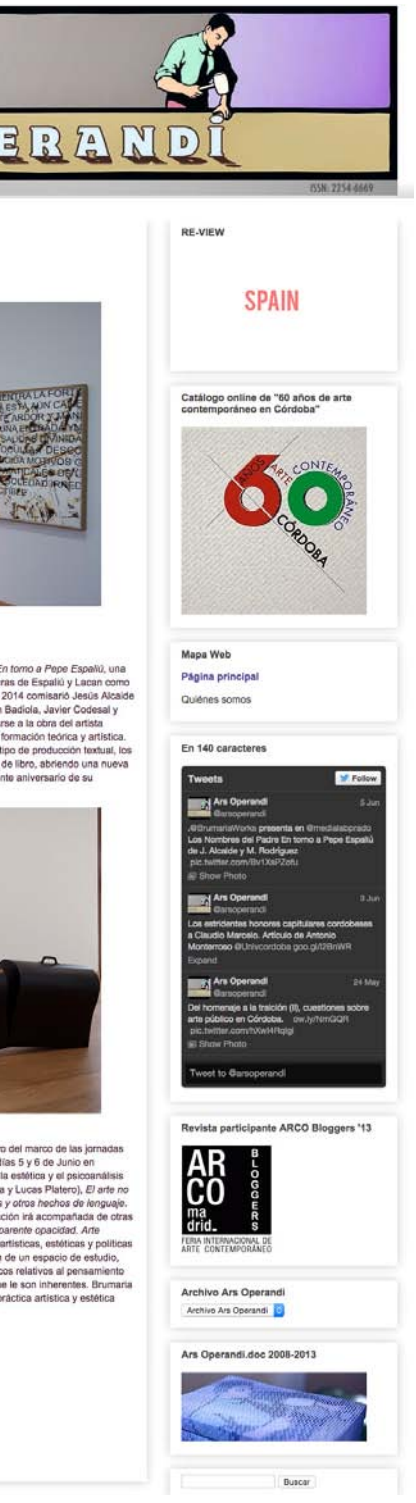
Obras de Pepe Espaliú y Alex Francés. *Foto:* Ars Operandi

La presentación de *Los Nombres del Padre. En torno a Pepe Espaliú* tendrá lugar dent
Pensar lo impensable. Arte, política, estética y salud mental que organiza Brumaria los
Medialab-Prado Madrid, en las que se abordarán las relaciones entre el arte, la política,
mediante la presentación de publicaciones como *Homoherejías fílmicas* (Alberto Berzos
es la política/La política no es el arte (edición de Alejandro Arozamena) o *Esquizofrenia
De la clínica analítica del Macba, 2002-2013* (Montserrat Rodríguez Garzo). La presenta
dos publicaciones de la colección "tiempo al Tiempo", *El cuerpo*, de Marc Richir y *Trans
conceptual en los límites del lenguaje y la política*, de Jaime Vindel. Brumaria, prácticas
es un proyecto de artistas, pensadores (o filósofos) y psicoanalistas para la construcció
reflexión y propuesta, que tiene por objeto poner en circulación materiales teórico/práct
artístico, estético y psicoanalítico y su relación con las estructuras sociales y políticas q
es un proyecto editorial pequeño e independiente que nace en el 2003 y que aborda la
contemporánea desde el pensamiento y la teoría.

Presentación *Los Nombres del Padre. En torno a Pepe Espaliú.*
Medialab-Prado Madrid
Plaza de las Letras. C/ Alameda, 15
6 de Junio. 12:00h

http://medialab-prado.es/
http://www.brumaria.net/books/

Publicado por Ars Operandi , hora 1:17 0 comentarios Enlaces a esta entrada
Etiquetas: CAPE, Jesús Alcaide, Pepe Espaliú



1. Captura de la página web de Ars Operandi (junio, 2105)

Ars Operandi

1. Información básica sobre el proyecto

Nombre
Ars Operandi
www.arsoperandi.com

Localización
Córdoba

Año de fundación
2008

Entidad Jurídica/modos de organización:
No tiene entidad jurídica. Somos dos editores y contamos con cuatro colaboradores

Integrantes del equipo
Editores: José Álvarez y Tete Álvarez
Colaboradores: Ángel Luis Pérez Villén, Oscar Fernández, Jesús Alcaide y Pablo Rabasco

Breve descripción del proyecto
Ars Operandi es una revista de información, crítica y debate en torno a las prácticas artísticas que se producen en nuestro contexto más próximo, la ciudad de Córdoba (España). Ars Operandi es un proyecto sin ánimo de lucro que pretende visibilizar la escena local contemporánea además de generar un archivo de textos críticos, noticias, imágenes y contenidos audiovisuales que documente la creación artística del momento.

2. Perfil

Palabras clave
Arte contemporáneo, Córdoba, escena local, información, crítica, debate, archivo.

Cómo empezaron
Ars Operandi comenzó como un blog de José Álvarez sobre arte y cultura. Tras la incorporación en el primer año de Tete Álvarez y posteriormente de los críticos colaboradores el proyecto evoluciona a un formato magazine que da cabida tanto a información especializada, como a contenidos audiovisuales, crítica de arte y debate sobre políticas culturales.

Filosofía de trabajo
Por amor al arte

Trabajo Real (organización, metodología...)
El trabajo de redacción y las tareas más informativas, las desarrolla fundamentalmente Tete Álvarez. El resto del staff realiza sus aportaciones, tanto en forma de crítica de arte como en artículos de fondo y en este caso sí van firmadas por el autor.

ISSN **2387-1733**

Modelo de gestión (sostenibilidad-financiación)
No disponemos de ningún tipo de ingreso por la revista y la financiación del proyecto es propia.

Aprendizajes-referentes (actuales o históricos)
La referencia más inmediata sería el fanzine. Autoeditamos sobre lo que nos gusta y amamos y somos muy fans de nuestros contenidos. Las herramientas ya no son las fotocopias sino las que proporciona la tecnología de nuestro tiempo: Web 2.0, licencias creative commons y redes sociales. Frente al paulatino desmantelamiento por reconversión de los medios tradicionales, la red se ha revelado como el medio más idóneo para la producción y difusión de proyectos de información y crítica de arte actual

Fortalezas del Proyecto
Ars Operandi es, sin duda, el principal referente para conocer la creación artística contemporánea en Córdoba en la última década

Debilidades
La autofinanciación es sin duda nuestra principal debilidad.

Motivaciones para seguir trabajando
Ofrecemos contenidos que no tienen cabida en otro tipo de medios. Habitamos un espacio que en nuestra ausencia no ocuparía nadie.

3. Redes / Colaboraciones / Agentes asociados

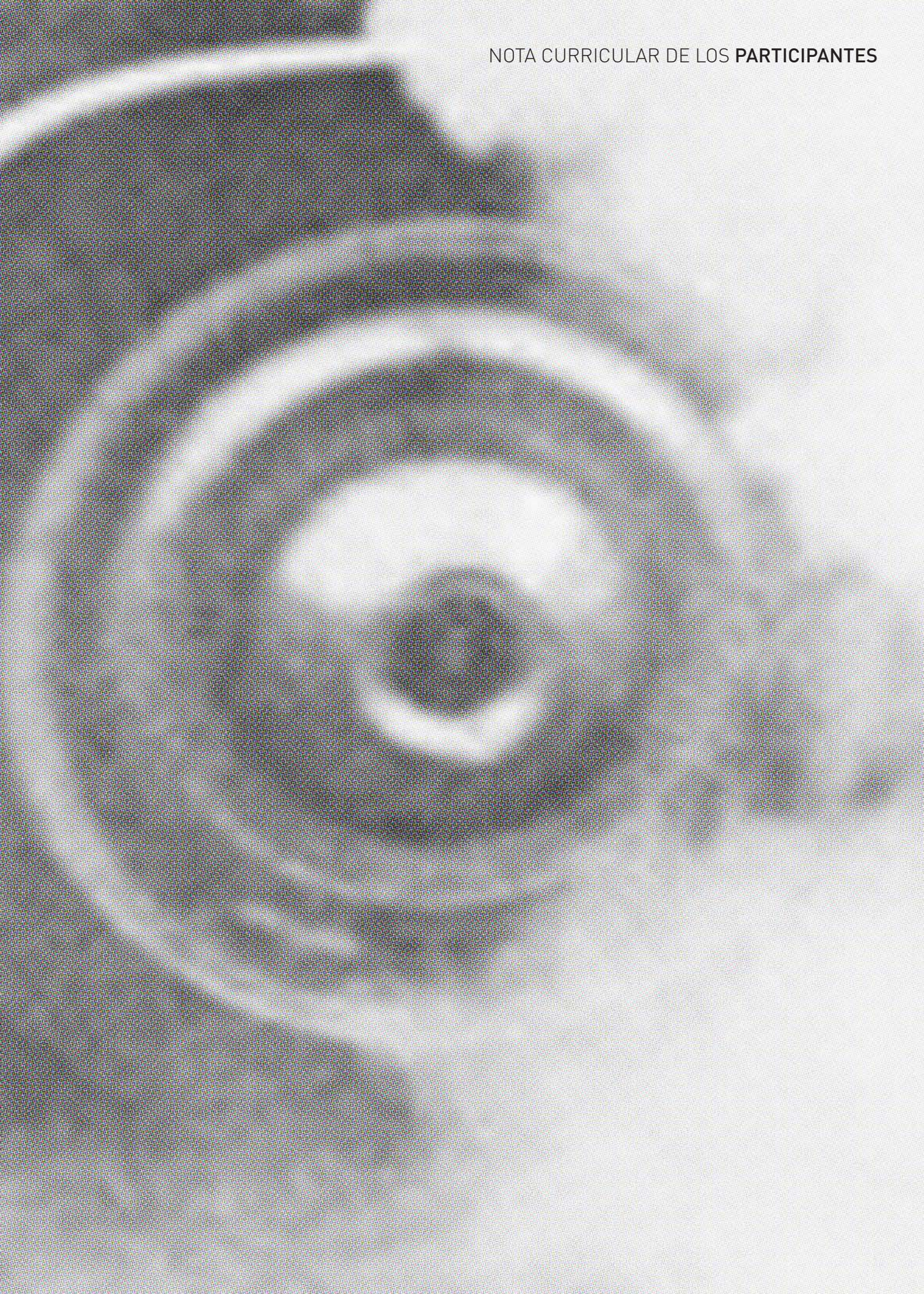
Nuestra revista mantiene una línea abierta a colaboraciones externas. Además trabajamos en estrecho contacto con los agentes culturales locales como Combo, La Fragua, Scarpia, etc. y hemos formado parte de proyectos como ARCO Bloggers y los Encuentros sobre prácticas artísticas y políticas de la edición SOBRE

4. Sobre el trabajo de edición. ¿Qué es para vosotros editar?

La edición sería una forma más de activismo cultural. Lo nuestro es el proselitismo, somos militantes, nunca somos neutrales, siempre tomamos parte por el arte y los artistas contemporáneos y creemos que la edición de una revista digital es la mejor vía de difusión de la producción artística que se realiza en nuestros días

5. Valoración de los Encuentros Sobre

La valoración de los encuentros es, por nuestra parte, muy positiva. El encuentro permitió dar visibilidad a iniciativas dispersas y diversas y sirvió para poner sobre la mesa problemáticas comunes que afrontamos a la hora de llevar a cabo los proyectos editoriales



David Arredondo Garrido
Doctor Arquitecto y Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico. Imparte docencia desde 2009 en el Área de Composición Arquitectónica de la Universidad de Granada. Miembro de estudiobnkr, ha colaborado con el estudio de Antonio Jiménez Torrecillas en proyectos como el Museo de Bellas Artes del palacio de Carlos V o la Muralla Nazarí del Alto Albaicín. Ha sido investigador invitado en la Technische Universität Berlín, el Centro Interdisciplinar de Estudios Sociales de la Universidad de Évora, la Universidad Internacional de Andalucía o la Universidad de Málaga. Ha participado en la elaboración del Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea (RAAC) y del SUDOE para la provincia de Granada. Actualmente forma parte del Grupo de Investigación HUM813 Arquitectura y Cultura Contemporánea, desde donde desarrolla su investigación en torno a los nuevos modos de intervención en el espacio público y la influencia en ellos de actividades patrimoniales.

Juan Calatrava Escobar
Doctor en Historia del Arte y Licenciado en Derecho por la Universidad de Granada, ha sido Profesor Titular de Historia de la Arquitectura en la E.T.S. Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid y actualmente es catedrático de Composición Arquitectónica en la E.T.S. Arquitectura de la Universidad de Granada. Fue subdirector de la ETSA de Granada de 1994 a 2004 y director de la misma desde mayo de 2004 hasta mayo de 2010. Entre septiembre de 2001 y febrero de 2004 fue gestor de proyectos de investigación en el Ministerio de Ciencia y Tecnología, ejerciendo funciones de secretario de la Comisión de Investigación en historia del arte y de la arquitectura. Ha impartido clases en diversos máster y doctorados en España, Italia y Francia y ha sido profesor invitado en Roma, Niza, Venecia y Nápoles. Ha realizado estancias como investigador invitado en Roma, París (Collège de France y École des Hautes Études en Sciences Sociales) y Montréal (Canadian Center of Architecture). Ha sido ponente y miembro del comité científico en numerosos congresos nacionales e internacionales. Sus líneas de investigación se centran en la teoría de la arquitectura en los siglos XVIII al XX, las relaciones entre arquitectura, literatura y artes plásticas y la figura de Le Corbusier. Es autor de aproximadamente un centenar de publicaciones científicas.

Domingo Campillo García
Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada con la tesis titulada *Cartografías privadas. Fundamentos para una documentación fotográfica del andar*. Es investigador y profesor Contratado Doctor en el área de Escultura del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Murcia. Compagina su labor docente con la investigación de nuevas metodologías científicas de documentación y registro en el ámbito fotográfico a través de su participación en diferentes proyectos I+D+I relacionados con la conservación material de la cultura escrita. Destaca su participación, como fotógrafo en el proyecto TOMODEC (REN2001-3833), en la expedición científica desarrollada a bordo del BIO Hespérides e Isla Decepción (Antártida). Su obra artística se refleja en diferentes proyectos donde examina las relaciones del hombre y el medio natural, priorizando las zonas de fricción y ruptura a través de la experiencia del tránsito de un territorio a otro.

Antonio Collados Alcaide
Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada (2012) con una tesis sobre prácticas artísticas colaborativas y espacialidad crítica titulada: *Laboratorios artísticos colaborativos. Espacios transfronterizos de producción cultural. El caso de Aulabierta en la Universidad de Granada*. Investigador y profesor ayudante en el Departamento de Escultura de la Universidad de Granada y del Máster ARTEPI: Producción e Investigación en Arte. Miembro del grupo SOBRE Lab. Prácticas artísticas y políticas de la edición (sobrelab.com). Co-fundador de Aulabierta y de otras iniciativas culturales independientes en la ciudad de Granada como TRN-Laboratorio artístico transfronterizo o el proyecto editorial Ciengramos (ciengramos.com). Coordina junto a Javier Rodrigo el proyecto pedagógico y de investigación Transductores (transductores.net). Ha editado y colaborado en numerosas publicaciones y proyectos de investigación nacionales e internacionales sobre políticas culturales, prácticas artísticas colaborativas y procesos artístico-educativos en el espacio público. Ha diseñado y dirigido numerosas actividades formativas de carácter nacional e internacional sobre estos mismos temas de interés para instituciones como el Centro José Guerrero, la Universidad Internacional de Andalucía, la Universidad de Granada, el Museo de Antioquía (Medellín, Colombia), la Fundación Museos de Quito (Ecuador) o los Centros Culturales de España en Sao Paulo y Costa Rica.

Mirem Eraso
Fue directora artística de Arteleku y de la revista Zehar, editada por esta institución.

Rogelio López Cuenca
Su práctica artística gira en torno al análisis de los medios de comunicación masivos, la construcción de la identidad y la crítica cultural; trabajo que lleva a cabo mediante publicaciones, cursos, talleres, exposiciones, intervenciones en espacios públicos urbanos, en la televisión o en internet, recurriendo a procedimientos propios tanto de las artes visuales como de la literatura o las ciencias sociales. Ha participado en las Bienales de Arte Contemporáneo de Johannesburgo (Sudáfrica, 1994), Manifesta 1 (Rotterdam, Países Bajos, 1996), Lima (Perú, 2002), Sao Paulo (Brasil, 2002), Estambul (Turquía, 2003) y ha recibido los premios Iniciarte (Junta de Andalucía, 2008); Francisco de Goya (Villa de Madrid, 2002); El Público (Canal

Sur Radiotelevisión, 2001); Premio Andalucía de Artes Plásticas, 1992 y el Premio El Ojo Crítico de Artes Plásticas (Radio Nacional de España, 1992). Ha impartido cursos y conferencias y dirigido talleres en las facultades de Bellas Artes de las universidades de Barcelona, Bogotá, Girona, Sevilla, Cuenca, Salamanca, Valencia, Roma-Sapienza, País Vasco y South Florida; en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, la Quinzena d'Art de Montesquiu, Arteleku, el Instituto de Estética y Teoría de las Artes, de Madrid, y la Cátedra de Arte de Conducta de La Habana, entre otros.

Marisa Mancilla Abril
Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Becada predoctoral por el Ministerio Educación Cultura y Deporte Español M.E.C.D y Posdoctoral por la Junta de Andalucía y la Universidad de Granada, este proyecto posdoctoral se desarrolló en la Faculdade de Belas Artes de Lisboa en estrecha colaboración con el Centro de Estudos "VOLTEFACE" y el Centro de Estudos Cerámicos C.I.E.C.A. Ha realizado estancias en Brasil, Portugal y Grecia. Actualmente su labor profesional alterna la creación artística con la actividad docente en el Dpto. de Pintura de la Universidad de Granada y la investigación en proyectos que tratan de combinar estudio teórico y creación con nuevos materiales y procesos de la imagen y políticas de la edición –el último proyecto finalizado fue financiado por la AECID, desarrollándose en el Instituto de Museos Nacionales del Congo I.M.N.C. en Kinshasa, República Democrática del Congo (2010/2012). Tiene en su haber varios premios y numerosas exposiciones, las últimas individuales, realizadas en Grecia (Plumes- 2010), Portugal (A vulture in my heart - 2011) y España (Teorema de Thomas 2012/13). Actualmente trabaja activamente en el proyecto Grupo de Fe, vinculado a la plataforma cultural TRN-Laboratorio artístico transfronterizo, dedicada a explorar nuevos formatos curatoriales, expositivos y de intervención del espacio público. Su actividad artística individual se centra en estos momentos en la producción artística y editorial del Proyecto Fireoff.

Carme Ortiz y Valeri
Máster en Arte, licenciada en Historia del Arte e Historia por la Universidad Autónoma de Barcelona y graduada en Diseño de Interiores, Escuela Massana de Barcelona. Catedrática de Hª del Arte en la Escuela Superior de Diseño y Arte Llotja de Barcelona, ha participado en grupos de investigación de nuevos curriculums de las enseñanzas artísticas y en este momento coordina el despliegue de las Enseñanzas Artísticas Superiores en el Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya. Es vocal de la Junta de la Asociación Catalana de Críticos de Arte (ACCA) y miembro de la AICA. Su trabajo de crítica de arte se ha desarrollado en diferentes tareas: actualmente es editora y administradora de la plataforma "Murcritic", directora de la revista "Papers d' Art" (1987-2007), ha colaborado en diversas publicaciones especializadas: El Guía, Arte Omega, Marte, Transversal, ARTI, Zehar ... . y en la prensa diaria: El Punt y Avui. Ha publicado textos de ensayo en catálogos de artista y de exposiciones de tesis. Desde 1984 ha trabajado como comisaría en la programación y el diseño de exposiciones en los ámbitos privado e institucional. En estos momentos está finalizando la elaboración del catálogo razonado del artista gerundense Francesc Torres Monsó.

Alicia Pinteño Granados
Ha formado parte de BNV Producciones de 1991 a 2015. Desde Febrero de 2015 es Jefa de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo
Fundador, en 1989 junto a Miguel Benlloch, de BNV Producciones, donde actualmente sigue trabajando.

Antonio Zúñiga Castellano
Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, 1987. Máster en Estudios Avanzados de Historia del Arte. Línea investigadora. UB 2013-15 (en proceso). Colaborador y creador de proyectos educativos para La Fundació "la Caixa", CaixaForum. Desde 2009 es profesor asociado en la Universidad de Barcelona UB, Facultad de Educación, impartiendo las asignaturas: Pedagogía y Didáctica Visual y plástica en secundaria. (Máster de profesorado), Museos como espacio de intercambio y aprendizaje (Máster interdisciplinario de las artes), Arte y Cultura (4º curso del Grado en Educación social). Fundador en 1992 de Ediciones Originales. Como director de Ediciones Originales ha participado en ferias de arte y presentaciones de la editorial en el MACBA, Centro de Arte Santa Mónica (Barcelona), La Casa de América (Madrid), Musée d'Art Contemporain (Marsella), MOMA PS1 (Nueva York) y en la Whitechapel Gallery (Londres). Ha editado obra de Ahlam Shibli, Perejaume, Hans-Peter Feldmann, Joan Rabascall y Rogelio López Cuenca, entre otros. Desde 2011 actúa como evaluador para la revista *Hermus*, revista de museografía del grupo de investigación DIDPATRI (Universitat de Barcelona) y la editorial TREA.

ISSN **2387-1733**

إن تحرقوا القرطاس
لا تحرقوا الذي تضمنه القرطاس
بل هو في صدري
يسير معي
حيث استقلت ركائبي
إن أنزل
وينزل
وفي قبري
يدفن
دعوني من إحراق رق وكاغد

Aunque el papel queméis,
no quemaréis lo que el papel encierra;
que dentro de mi espíritu,
a pesar de vosotros se conserva
y conmigo camina
adonde quiera que mis pies me llevan.
Allí donde repose,
también reposará mi ciencia
y conmigo en mi tumba
será enterrado el día en que yo muera.
¿Qué me importa a mí el hecho
de que queméis papeles y vitelas?

Poema de Ibn Hazn ante la quema en plaza pública de sus libros ordenada por Mu´tadid de Sevilla en torno a 1060.

En la página anterior, reconstrucción de Juan Pablo Arias Torres del poema árabe a partir de la versión española de Asín Palacios, que se torna en el original de aquel, deconstruyendo el metro y la rima del original.

12
باب من أحب من نظرة
ESPAÑA
IBN HAZM

CORREOS
F.N.M.T. 1986.

AGRADECIMIENTOS

El equipo editor quisiera agradecer a los autores su participación en este primer número de la revista. Asimismo quisiéramos agradecer al Consejo de Redacción y al Comité Científico sus recomendaciones y consejos.

Agradecemos también a todas aquellas entidades que han realizado las aportaciones económicas necesarias para impulsar este proyecto. También quisiéramos reconocer la ayuda prestada por:
Editorial Universidad de Granada
Biblioteca Facultad Bellas Artes - UGR
Biblioteca Facultad de Filosofía y Letras - UGR
Biblioteca Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
Juan Pablo Arias Torres
Amanda Dale
Ana García Bueno
Francisco Herranz
Antonio Martínez Villa
Víctor Medina Flórez
Trn-Laboratorio artístico transfronterizo
Francisco Vega
Mar Villaespesa

ABIERTA CONVOCATORIA DE ARTÍCULOS PARA LA SECCIÓN CAMPO
OPEN CALL FOR PAPERS

Hasta el 31 de diciembre de 2015 está abierta la recepción de artículos a incluir en el nº2 de esta revista dentro de la sección «Campo». Los artículos podrán abordar –de una manera diversa y poliédrica– la relación que se establece entre la práctica del arte –y sus modos y sistemas de producción- con aquellos marcos, medios y dispositivos empleados para su distribución y comunicación en el ámbito académico, profesional y en la sociedad en general.

Los trabajos publicados son sometidos a revisión anónima por pares (sistema «doble ciego»).

NORMAS PARA EL ENVÍO DE ORIGINALES

La revista SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición, editada en la Universidad de Granada, está dirigida a especialistas, investigadores y profesionales del campo del arte, la historia del arte y la educación y de otras disciplinas que puedan aportar conocimiento dentro de los ejes de interés de la revista. SOBRE acepta el envío de trabajos originales, de carácter empírico y teórico, realizados con rigor metodológico y que supongan una contribución al conocimiento en el campo de la producción artística y los medios y políticas de la edición. Los trabajos deben ser inéditos y no estar en proceso de revisión o publicación por ningún otro medio. Estarán escritos en español o en inglés. Serán presentados y enviados a través del email contacto@sobrelab.com o mediante la aplicación Open Journals Systems (http://sobrelab.com/revista/), en la que encontrarán indicaciones concretas para el proceso. Junto con el artículo (no debe superar las 7000 palabras), se incluirá un breve resumen en inglés y en español (de aproximandamente 150 palabras cada uno) y las imágenes correspondientes, señalando su posición en el texto. Así como un archivo aparte donde figuren los datos de contacto (nombre completo del autor o autores, una breve nota curricular de cada uno (150 palabras) y los datos de contacto (dirección, correo electrónico, organismo y teléfono de contacto del autor o del responsable, en caso de ser varios autores). También se incluirá la financiación del trabajo, si la hubiese, indicando la referencia completa del mismo.

Normas de envío completas en: http://sobrelab.com

El nº1 de la revista *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición* se ha realizado gracias al apoyo financiero del CEI BioTic de la Universidad de Granada (a través de las ayudas aportadas por el Ministerio de Educación y la Consejería de Economía, Innovación, Ciencia y Empleo) y los departamentos de Pintura y Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Granada.

SOBRE

Prácticas artísticas y políticas de la edición

05/2015-04/2016 | 220p

SUMARIO
Contents

05-06 **EDITORIAL**

09 **CAMPO**

10-23 Domingo Campillo, *Sobre el saber y el dar a conocer.* *On knowing and making-public*

24-38 Marisa Mancilla, *Estados preparatorios: proyectos de edición como laboratorio de pruebas artístico.* *Preparatory states. Editing projects as artistic test labs*

39-60 Antonio Collados, *La edición como medio para la multiplicación de los saberes producidos en los espacios de producción cultural colaborativa. Los casos de Fadaiat y Aulabierta.* *Editing as a means of multiplying the knowledge generated by collaborative cultural production spaces: the cases of Fadaiat and Aulabierta*

61-66 Antonio Zúñiga, *Consideraciones sobre el estilo y el método de Ediciones Originales.* *Reflections on the style and method of Ediciones Originales*

67-75 Juan Calatrava, *Construir un libro. Reflexiones sobre la edición, desde la arquitectura.* *Building a book: Thoughts on editing, from the perspective of architecture*

76-88 David Arredondo, *El editor de revistas de arquitectura en la era de Google.* *Editing Architecture Magazines in the Google Era*

89 **PANORAMA**

90-116 Carme Ortiz y Miren Eraso, *Editar en un sistema de ecos positivos. La edición de revistas de crítica artística contemporánea en la década de los ochenta del siglo XX en el Estado español, a través de los proyectos emblemáticos Figura, Figura Internacional y Arena Internacional del Arte/International Art.* *Editing in a system of positive echoes. Editing journals on contemporary art criticism in 1980s Spain: three emblematic projects – Figura, Figura Internacional and Arena Internacional del Arte/International Art*

117-126 Alicia Pinteño y Joaquín Vázquez, *...Y después de las respuestas surgieron nuevas preguntas: Investigaciones y conjeturas en torno a pensar la edición.* *...And after the answers came new questions: investigations, conjectures and thoughts around editing*

127 **PASAJES**

128-146 Encartes de la revista *Figura, Figura Internacional* y *Papers d´Art.* Supplements of the journals Figura, Figura Internacional and Papers d´Art

147 **CORRESPONDENCIAS**

148-154 Entrevista a Rogelio López Cuenca. Interview with Rogelio López Cuenca

155 **ESTUDIO**

156-212 Dossier de fichas de los proyectos editoriales participantes en los Encuentros SOBRE 2014. Collection of profiles on all the editorial projects that participated in the I SOBRE Conference, 2014

215 **NOTA CURRICULAR DE LOS PARTICIPANTES**

218-221 **CITA DE CIERRE**

01 **PANTALLA**

Portada realizada por Rogelio López Cuenca. Cover by Rogelio López Cuenca

9 772387 173301 01

sobrelab.com
contacto@sobrelab.com