

# ediciones

## estrategia legitimadora

en el arte contemporáneo

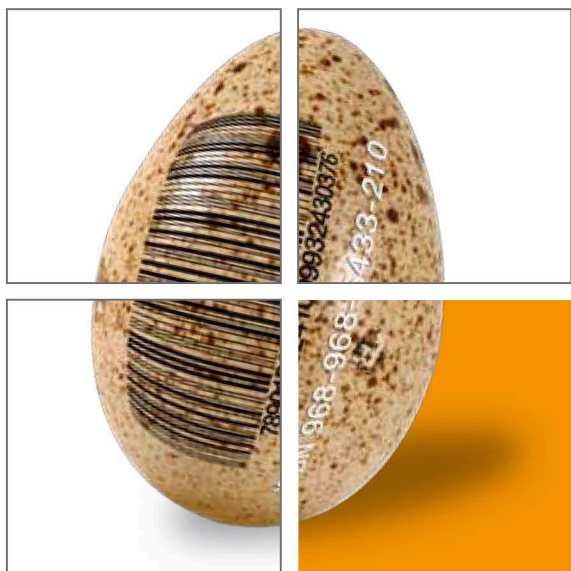


Janitzio Alatraste Tobilla

Marengla León Álvarez

Álvaro Villalobos Herrera

[ c o m p i l a d o r e s ]



UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA DEL ESTADO  
DE MÉXICO

Dr. en C. Eduardo Gasca Pliego  
RECTOR

M. A. S. S. Felipe González Solano  
SECRETARIO DE DOCENCIA

Dr. en Fil. Sergio Franco Maass  
SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN  
Y ESTUDIOS AVANZADOS

Dr. en C. Pol. Manuel Hernández Luna  
SECRETARIO DE RECTORÍA

M. en A. E. Georgina María Arredondo Ayala  
SECRETARIA DE DIFUSIÓN CULTURAL

M. en A. Ed. Yolanda E. Ballesteros Senties  
SECRETARIA DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN

Dr. en C. Jaime Nicolás Jaramillo Paniagua  
SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN

Dr. en Ing. Roberto Franco Plata  
SECRETARIO DE PLANEACIÓN  
Y DESARROLLO INSTITUCIONAL

Dr. en D. Hiram Raúl Piña Libien  
ABOGADO GENERAL

Lic. en Com. Juan Portilla Estrada  
DIRECTOR GENERAL  
DE COMUNICACIÓN UNIVERSITARIA

C. P. Ignacio Gutiérrez Padilla  
CONTRALOR UNIVERSITARIO

Prof. Inocente Peñalosa García  
CRONISTA

# ediciones

**estrategia legitimadora**

en el arte contemporáneo

.....

*Ediciones. Estrategia legitimadora en el arte contemporáneo*

© Derechos reservados

Universidad Autónoma del Estado de México  
Av. Instituto Literario 100 Oriente, C.P. 50000,  
Toluca, Estado de México.  
<http://www.uaemex.mx/>

© Imágenes: propiedad intelectual de los autores.

© Portada: Departamento Editorial de la Facultad de Artes, UAEMéx.

Queda prohibida la reproducción parcial o total del contenido sin la previa autorización por escrito de la institución responsable de la edición en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables.

El contenido de esta publicación es responsabilidad de los autores.

Dictaminado favorablemente conforme a los lineamientos editoriales vigentes a partir de 2009, del Comité Editorial de la Facultad de Artes, réplica del Consejo General Editorial UAEMéx.

Investigación del Cuerpo Académico Arte como Conocimiento de la Facultad de Artes. Cumple con uno de los objetivos propuestos en el Plan de Desarrollo 2009-2013 de la Facultad de Artes, por la meritoria labor del director M. en A. V. José Edgar Miranda Ortiz.

Corrección de estilo: Blanca Leonor Ocampo.

Diseño y formación: Jorge Marcelino.

Asistente de investigación: Blanca Evelin Enríquez Cano.

Coordinador editorial: Álvaro Villalobos Herrera.

ISBN: 978-607-422-304-0

Hecho en México.

Made in Mexico.

# ediciones

**estrategia legitimadora**

en el arte contemporáneo

.....

*Janitzio Alatraste Tobilla*  
*Marengla León Álvarez*  
*Álvaro Villalobos Herrera*  
[compiladores]



*2012, Año Internacional de la Energía Sostenible para Todos*

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO



# ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN</b> .....	9
<i>José Edgar Miranda Ortiz</i>	
<b>PRELIMINARES</b> .....	13
<i>Janitzio Alatraste Tobilla, Marengla León Álvarez y Álvaro Villalobos Herrera</i>	
<b>LA EDICIÓN COMO PRÁCTICA CURATORIAL Y EL LIBRO COMO DISPOSITIVO DE EXHIBICIÓN</b> .....	29
<i>Analia Solomonoff</i>	
<b>EL ARTE A TRAVÉS DE LAS PUBLICACIONES. 1950-2010</b> .....	47
<i>Anna María Guasch</i>	
<b>UNA MIRADA A LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y ALTERNATIVAS DE ARTE EN MÉXICO</b> .....	61
<i>Bárbara Perea</i>	
<b>LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS Y LOS PROCESOS DE COMUNICACIÓN</b> .....	73
<i>Eduardo Bernal</i>	
<b>EL CONSUMO DE LA UTOPÍA EDITORIAL: UN ACERCAMIENTO A LAS CONTRADICCIONES CULTURALES DEL CAPITALISMO</b> .....	79
<i>Helena Fernández-Cavada</i>	
<b>ESCRITURAS DEL ARTE: TECNOLOGÍAS DEL DISCURSO Y PRODUCCIÓN DE VISIBILIDAD</b> .....	89
<i>José Luis Barrios</i>	
<b>LIBROS DE ARTISTA</b> .....	99
<i>Martha Hellion</i>	
<b>UNA OJEADA A LOS LIBROS DE PERFORMANCE EN MÉXICO</b> .....	103
<i>Pancho López</i>	
<b>EDITAR LIBROS DE FOTOGRAFÍA</b> .....	111
<i>Tomás Casademunt</i>	



## PRESENTACIÓN

El doctor en Ciencias Eduardo Gasca Pliego, rector de la Universidad Autónoma del Estado de México, preocupado por la generación del conocimiento que impacte en aspectos concretos para el crecimiento de la sociedad, se ha propuesto alcanzar metas en el ámbito editorial con base en su Plan Rector de Desarrollo Institucional y en el proyecto de estudios avanzados con pertinencia y calidad. Congruentes con esta visión y atendiendo tal objetivo, la Facultad de Artes y su Cuerpo Académico hemos conformado la presente publicación titulada *Ediciones. Estrategia legitimadora en el arte contemporáneo*.

Desde hace más de 10 años, la Facultad de Artes ha convocado a diversas emisiones del Foro de Arte Internacional Contemporáneo, con el propósito de generar un lugar para la reflexión, el análisis y la generación de conocimiento al respecto. El sexto de estos foros se llevó a cabo en el mes de octubre de 2010, con la intención de abordar la temática en torno a las ediciones de arte, como resultado de observar la proliferación de textos que se han publicado en los últimos años, ocupados de espacios de producción desde el campo de la teoría y la investigación, con lo cual una gran parte del arte contemporáneo ha devenido en publicaciones que forman, ya en sí, un objeto artístico.

Si bien es cierto que en el pasado la producción tradicional se concentraba en un objeto táctil y la explicación de éste no requería mayor interpretación que el “gusto”, hoy día la producción se ha expandido a un escenario intangible, virtual, digital, múltiple, en donde los objetos, en muchos casos, son efímeros o corresponden a una acción, performance o instalación, lo cual ha promovido un espacio reflexivo transformado en textos. Como nunca antes se editan enormes cantidades de enciclopedias, libros, ensayos, revistas, periódicos, suplementos, artículos, entrevistas, catálogos y libros de artista que abordan el fenómeno de la producción visual. Sin duda, tal hecho nos hace replantear que el arte, en este momento, transita por desplazamientos versátiles, complejos y globales, rozando diferentes aristas del pensamiento y abriendo un abanico en expansión de disciplinas del conocimiento.

Otro cambio esencial en el arte es la transformación de la imagen fija a la imagen movimiento, ambos paradigmas han sido abordados desde distintos modelos escópicos. Respecto al primero, se presenta la condición de poder apreciar el objeto desde la estética o la convención construida por el canon, el gusto o el reflejo del pensamiento: la lectura de una pintura, escultura, dibujo, grabado o edificio estuvo constituida fundamentalmente por la herencia, primero del pensamiento clásico (Grecia), después de la presencia divina (Edad Media); de esta manera los objetos artísticos eran asimilados bajo al paradigma de cada momento histórico. La mayoría de los textos que se publicaron al respecto se sustentaban en aspectos de tipo formal, como los tratados de Alberti o Leonardo, donde en todo caso los temas explicaban elementos de índole técnica.

La evolución del arte ha caminado en paralelo con las sociedades. En la actualidad, una gran cantidad de artistas del mundo entero se desplazan en ámbitos teóricos ante la necesidad de explicar aquello que se escurre de lo tangible o que se transforma con la celeridad del pixel o de las nuevas tecnologías; por ende, el movimiento y la velocidad es la esfera que predomina como común denominador.

Así pues, en este libro se presentan ensayos y reflexiones sobre la relación del arte con las publicaciones, con la seguridad de que contribuirá a esclarecer la transformación y ampliación del arte contemporáneo. Agradezco la entusiasta participación de cada uno de los autores que integran este documento, así como de quienes han contribuido para su publicación.

*Maestro en Artes Visuales José Edgar Miranda Ortiz, director de la  
Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México.*





## PRELIMINARES

*Janitzio Alatríste Tobilla, Marengla León Álvarez y Álvaro Villalobos Herrera*

El desempeño de las universidades mexicanas en función de la investigación es un fenómeno relativamente reciente en la mayoría de las áreas humanísticas, pero resulta nuevo por completo en el contexto de la academia artística. Por tanto, la necesidad de instrumentar modelos de desarrollo académico basados en la investigación es un proyecto en formación dentro de las escuelas y facultades de arte que precisa una atención particular. En la actualidad, las instituciones mexicanas de arte adscritas al nivel superior se encuentran atareadas definiendo sus propios campos de trabajo para establecer las estrategias específicas que les permitan, a corto plazo, desempeñarse dentro de los marcos disciplinarios que consideren pertinentes y, al mismo tiempo, dar respuesta a la demanda, también institucional, que explota las capacidades de las escuelas de arte para desarrollar trabajos de investigación y producción artística.

Como en todas las disciplinas universitarias, el desempeño de las escuelas mexicanas de arte en función de la investigación ha sido organizado a partir de dos acciones principales. Por un lado, es preciso planear, registrar y llevar a cabo proyectos de investigación reconocidos, al menos, en la institución que los promueve y así lograr fuentes de financiamiento; y por el otro, divulgar los resultados obtenidos en tales observaciones y pesquisas dentro de sistemas igualmente acreditados.<sup>1</sup> La primera de aquellas diligencias presupone un régimen interno de planeación estratégica capaz de optimizar las condiciones en que las escuelas de arte afrontan sus actividades de investigación universitaria; mientras que la segunda demanda una visión integral que permita desarrollar proyectos de investigación relevantes y, al mismo tiempo, crear circuitos artísticos nacionales de divulgación académica, hasta el momento inexistentes.

---

<sup>1</sup> Desde luego, existen otras funciones y productos asociados o derivados de sendas acciones, tales como formación de cuerpos académicos, obtención de grados y evaluación de los estudios de posgrado existentes, entre muchos otros.

Si fuera posible admitir que las academias artísticas mexicanas han tenido que poner en operación aquellos esquemas en los órdenes académico y administrativo para conducirse eficientemente en las rutas marcadas por la investigación, también tendría que reconocerse que –como consecuencia de lo anterior– resulta necesario fundar un circuito nacional de información académica específica para las disciplinas artísticas.

Este circuito de cobertura nacional puede integrarse al menos por redes de investigación, congresos y coloquios de discusión académica, sistemas de intercambio y residencias de investigación y, desde luego, por un sistema para la circulación periódica de información y conocimiento académico-artísticos, constituido por un universo de publicaciones, tanto impresas como electrónicas; para establecerlo es necesario definir en conjunto los modos de ordenación, sistematización y categorización, así como la creación de públicos vinculados con la academia artística. Sobra decir que, en la academia artística nacional, este modelo de circulación académico, complejo y diverso no está finamente articulado ni medianamente estructurado como el que se ubica dentro de los sistemas científicos contemporáneos.

La inexistencia de ese circuito editorial puede ser vista precisamente como una oportunidad para modelarlo de una manera particular y específica. Por supuesto, lo anterior no sugiere la invención arbitraria de un modelo singular y autorreferencial; es preciso considerar en consideración los lineamientos existentes y aprovecharlos en beneficio del conocimiento disciplinario, las instituciones, los autores y el público.

Esta publicación se plantea como una contribución de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx) a la formación de ese circuito editorial, donde se planteen, desde distintas perspectivas críticas, la función y la importancia de las publicaciones académicas en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas.

La intención de discutir el tema “las ediciones como estrategia legitimadora del arte contemporáneo” respondió a la necesidad de considerar los modos en que pueden vincularse las prácticas

artísticas contemporáneas y la investigación académica universitaria encaminada a la retroalimentación que genere conocimientos nuevos, así como a la propagación e intercambio de aquellos incipientes sistemas, modelos y circuitos.

Explorar las nuevas posibilidades del quehacer artístico interesadas en la investigación y difusión del conocimiento, así como indagar sobre los mecanismos o estrategias a las que han recurrido otras disciplinas para adecuarse y obtener el mayor provecho de la incesante transformación de los medios de información y comunicación son los objetivos de la presente edición al compilar textos escritos especialmente para este propósito, cuya publicación se debe a la cortesía de los autores.

Anaía Solomonoff relata la manera en que, como editora y diseñadora gráfica, ha participado en el desarrollo de proyectos editoriales independientes y de bajo costo en colaboración estrecha con diferentes artistas. Esta presentación de caso puede ser perfectamente entendida como una iniciativa concreta en donde, de una forma pragmática, resulta muy importante reconocer que para llevar a cabo proyectos de esta naturaleza es preciso definir claramente el objeto de trabajo, pues sólo entonces es posible poner en operación criterios de selección y de producción interesantes.

Anna María Guasch establece un paralelo entre el arte y las publicaciones durante la última mitad del siglo xx. Así, “El Arte a través de las publicaciones. 1950-2010” nos sitúa en un discurso de la recepción vinculado con las ediciones y el mundo editorial; es decir, con las publicaciones y su “ecosistema” o contexto, donde sobresale la constante tensión entre los discursos teóricos generados por historiadores del arte, teóricos del arte, estetas, críticos de arte, curadores y teóricos culturales, durante la etapa de análisis. Esta exposición se sitúa en un marco cronológico de sesenta años para explicar cómo el arte se ha convertido en historia o teoría del arte y, en definitiva, en análisis y reflexión; de igual modo, subraya cómo esta misma historia o teoría del arte se ha publicado. Esto significa que su interés no solamente se centra en hacer un levantamiento sobre las publicaciones de la historia o la teoría del arte, sino en cómo éstas han influido en los sistemas de creación artística.

Bárbara Perea plantea uno de los problemas que salta a la vista al abordar el tema general de esta edición: la escasez de publicaciones especializadas a partir de las cuales debatir en torno a las ideas y posturas dominantes sobre las artes en México, y así promover el desarrollo del ejercicio crítico al caso de la situación de éstas en el contexto nacional de las políticas culturales. Además, la autora dirige su atención hacia el fenómeno de la actual “internacionalización” del arte mexicano y las consecuencias derivadas de la opción de “cotizar” en el mercado de “valores” del arte internacional. Desde esta perspectiva, es posible observar una variedad de ejemplos como muestra representativa de una tendencia que agrupa a diversas publicaciones, ocupadas en abordar el arte desde distintas posturas, formaciones, intereses y generaciones.

Eduardo Bernal expone el contexto general de la creación del Departamento Editorial de la Facultad de Artes de la UAEMéx y de *El ornitorrinco tachado. Revista universitaria de artes*. Señala que en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas y ante la escasa visibilidad de trabajos académicos (libros, artículos de investigación, informes de proyectos, ensayos, reseñas, etc.), la Facultad decidió emprender el desarrollo de un proyecto editorial para el campo disciplinario correspondiente.

Helena Fernández-Cavada reflexiona sobre la “idea de lo nuevo como objeto de consumo”. Para ella, vivimos en una sociedad de consumo acelerado, donde los productos caen rápidamente en la obsolescencia, y en el caso de la cultura no sucede algo distinto. Su análisis evidencia cómo lo *nuevo* se potencia en un ciclo de continua adopción y abandono de tendencias, discursos y soportes. En este sentido, nos advierte que quizá los archivos y las publicaciones tienen la misión de seleccionar y conservar aquello que pudiera, o que incluso debiera, formar parte del patrimonio cultural universal, para hacerlo más fértil y promover la diversidad de las culturas y los modos de comprender el mundo, propios de las diversas comunidades.

José Luis Barrios participa con “Escrituras del arte: tecnologías del discurso y producción de visibilidad”, donde se interroga sobre la noción de la escritura; plantea que en nuestros días debemos

cuestionarnos sobre quién posee el medio de producción que convierte a la escritura en industria. Nos expone un recuento histórico de los cambios en las técnicas de escritura bajo la lógica del capitalismo, para concluir con tres consideraciones: la que tiene que ver con la distribución del discurso, una vez que la escritura no necesariamente se explica por la tensión ideológica de la modernidad de los Estados nacionales y la Guerra Fría; en segundo lugar, la que tiene que ver con la conversión del arte en plusvalía simbólica y ésta en construcción social del sujeto; y tercero, con la irrupción de la lógica de la diferencia que produce un nuevo registro de la escritura significado, en términos generales, por el concepto de alteridad, relacionada más directamente con las formas del capitalismo cultural nacido tras la conversión en mercancía de los movimientos sociales de los años sesenta y setenta.

Martha Hellion se refiere al libro de artista que se desenvuelve en un medio muy amplio como campo de experimentación, en el cual han surgido teorías y definiciones a partir de las que se presentan nuevos conceptos y cuestionamientos, a medida que su utilización como medio de expresión es más frecuente en las prácticas contemporáneas de las artes.

Pancho López desarrolla un texto ingenioso y divertido de las escasas publicaciones mexicanas dedicadas a recopilar información especializada en torno a las artes no convencionales, como el performance; para quien un híbrido tan complejo merecería mayor atención. Desde su punto de vista, en México aún existen pocas publicaciones al respecto. Tal vez la pregunta derivada de esta presentación sería alrededor de los modos en que las publicaciones sobre performance en México podrían formar y organizar públicos tan diversos, como pueden ser los investigadores, críticos, curadores, funcionarios, estudiantes y público en general.

Tomás Casademunt aborda su experiencia con los libros de fotografía artística y su dimensión testimonial. Para él, estos han rebasado la idea de ser un documento de soporte o un catálogo de referencia de la obra, para convertirse en la obra misma. Así, nos advierte sobre las complicaciones para encontrar un camino que posibilite, tanto a los artistas como a los editores, la publicación de esos “nuevos libros”.

## LA PUBLICACIÓN DE ARTE Y LA PUBLICACIÓN ACADÉMICA DE ARTE

Una vez tratado el contenido de esta obra, es pertinente profundizar en el conflicto que enfrenta la publicación propiamente académica de arte, a diferencia de lo que habitualmente ha ocurrido con las ediciones que abordan el fenómeno artístico.

Las publicaciones, sobre todo las periódicas, que toman como objeto de atención al arte y su contexto –la creación, su valoración, su posicionamiento dentro de la cultura, etc.– tradicionalmente se producen en el marco de lo que se entiende por difusión, es decir, la generación de medios que permitan, de algún modo, el conocimiento sobre ciertos sucesos artísticos. El problema es que esa función no presupone el principio de divulgación del conocimiento que se exige dentro de las publicaciones académicas o científicas.

Si fuera posible encontrar otro tipo de publicación sobre arte que aborde a éste como un fenómeno cognitivo, el caso más emblemático lo constituiría la revista *Curare*; así como otros esfuerzos aislados dentro de las producciones universitarias locales, pues algunas escuelas de arte logran editar los resultados de sus investigaciones. Sin embargo, ambos casos, por desgracia, no constituyen lo habitual y son poco representativos en número con respecto a lo que se publica dentro de la difusión artística; además, la selección y evaluación de lo publicado no está sujeto a ningún tipo de arbitraje, ni siquiera en el caso de *Curare*, cuyos editores son los mismos autores y la elección de contenidos, de una u otra manera, sólo está determinada por este pequeño grupo que, en un esfuerzo independiente, realiza una labor admirable, pero cerrada por entender al arte como un fenómeno de conocimiento.

Es clara la distancia que podemos encontrar entre lo que se publica mayoritariamente sobre arte en nuestro país y lo que implica una publicación con un carácter cognitivo sobre el arte. Sin duda, las diferencias implican el papel social atribuido tanto al arte como a la ciencia dentro de la cultura. La complejidad del fenómeno bastaría para trabajar en múltiples foros, aquí sólo nos gustaría anotar ciertas

líneas de investigación que quizá resultarán fértiles para abordar el problema, las cuales hemos intentado resumir en cuatro puntos que creemos básicos para orientarnos dentro de la empresa que presupone la generación de un régimen de publicaciones como producto de un sistema de investigación académica alrededor del fenómeno artístico:

1. La función social del arte a diferencia de la ciencia.
2. La diferencia editorial entre difusión y divulgación.
3. La diferencia entre un conocimiento científico y uno artístico.
4. La problemática de la valoración del conocimiento científico y, desde ahí, del conocimiento artístico.

### **La función social del arte a diferencia de la ciencia**

Es muy claro cómo las disciplinas artísticas se ubican dentro de la cultura de manera muy distinta a la ciencia en nuestra sociedad. Para empezar, esta distancia es evidente desde que es necesario aclarar las distintas acepciones de la palabra ‘cultura’, ya que no en todos sus significados la ciencia forma parte de ésta. Aquí, aludimos a aquella que podemos situar en contextos de estudios antropológicos, es decir, donde cultura es todo aquello que una colectividad produce, de tal modo, tanto la ciencia como el arte pertenecen y quedan dentro de ella.

La ‘cultura’ también se sitúa en otro significado cuando se habla de “tener mucha cultura” o “tal sujeto es muy culto”, ahí se entiende más bien como una forma de valor, poseerla es un factor de valoración de los individuos y es sinónimo de información. Pero aun habría un tercer significado del vocablo cuando encontramos los eventos “culturales”: conciertos, exposiciones, conferencias, lecturas de literatura, muestras de cine, en fin, este tipo de actividades relacionadas de algún modo con el arte o, más aún, el culto al arte como un valor del individuo casi espiritual, con su consecuente creencia en el espíritu como una suerte de esencia de lo humano. Pero en los casos de la cultura como un valor social de los individuos o la cultura como los eventos artísticos, la ciencia no queda incluida ni pertenece a ella pues, al representar el paradigma de verdad para una comunidad, queda más allá de cualquier consideración cultural.

Sin embargo, la acepción de cultura que nos interesa es la primera, aquella que implica que dentro de su comprensión están tanto la ciencia como el arte, de modo que su consideración colectiva juega funciones distintas. Aunque éstas sean discutibles, tarde o temprano topamos con ellas: la ciencia como el paradigma de verdad, discurso de lo general, con validez universal; el arte como el ámbito de lo sensible, de lo original, lo distintivo, como valor único de un sujeto, expresado mediante una convención representativa desde múltiples medios: colores, formas, sonidos, movimientos, lenguaje...

Bajo estas consideraciones, la socialización de ambos campos culturales se opera bajo presupuestos distintos. La ciencia se considera un saber de especialistas, por tanto es lógico que su comprensión no sea accesible a grupos mayoritarios, en tanto que estos quedan fuera de los circuitos versados en su devenir. De la dificultad de hacer accesible el saber científico surge la función de “divulgación de la ciencia”, concepto que incluso dentro de sistemas científicos ha sido muy discutido, pues ciertas estrategias de divulgación resultan reductivas y desvirtúan el conocimiento especializado, en opinión de algunos científicos.

En cambio se considera que el arte, aunque también sea actividad de especialistas, debe ser accesible para las mayorías; incluso se escucha comúnmente la idea de democratizar el arte, ponerlo al alcance del “pueblo”, o por el contrario, se critica las posturas que convierten a las obras artísticas en “elitistas”. En algún sentido, este criterio naturalizado implica que el arte debe ser comprendido por las mayorías para ser valioso, ya que siempre expresa algo intrínseco a todo ser humano.

Así, parecería que el arte resulta un valor humano al que se accede sin mayor mediación que la “sensibilidad”; en cambio a la ciencia, aunque también implica un valor, no se accede por una vía natural como la “sensibilidad”, sino por medio de un aprendizaje o, cuando menos, una labor social de divulgación.

Quizá otra forma de comprender el fenómeno de la diferencia en la consideración de la actividad artística y la científica es recurrir al viejo esquema dualista de “razón” y “sensibilidad”; la primera, atributo

que implica un ejercicio de conocimiento, mientras que la segunda es considerada un atributo más o menos natural. La razón exige un esfuerzo para la generación de su discurso; en tanto que la sensibilidad aparece en la consideración coloquial como intrínseca a la condición humana y, por ello, simplemente se tiene.

Es oportuno señalar que únicamente hemos querido hacer explícito el prejuicio que sobre ambas disciplinas parece operar en un imaginario de la cultura, imaginario que sí consideramos determinante en la separación de la función en las publicaciones habituales, tanto para la ciencia como para el arte.

Visto desde este lugar, es lógico que las publicaciones sobre arte difieran de las de ciencia. El sistema del conocimiento científico ha generado una plataforma de publicaciones orientada en dos sentidos: la impresión de los resultados de investigaciones para especialistas, que comprende todas las publicaciones arbitradas, reunidas en bases de datos para estar al alcance de investigadores; y las revistas de divulgación, que intentan apoyar la comprensión de la ciencia para públicos más extensos, entendida la divulgación, en muchos sentidos, como una traducción.

Por otra parte, las revistas que abordan el fenómeno artístico son, como ya hemos mencionado, publicaciones de difusión, al promover la asistencia de públicos masivos a eventos artísticos bajo estrategias diversas: reseñas, críticas, contextualizaciones sociales, históricas, culturales, etc. Además, es claro que cada revista tiene una orientación estética, pues promueve producciones artísticas con una determinada perspectiva de la creación. También es posible distinguirlas por su papel dentro de los sistemas artísticos, operando varias funciones, por ejemplo, la ya anotada de difundir ciertas manifestaciones. Además, la promoción de estas expresiones forma parte, en muchos casos, de eso que se ha dado en llamar la “industria cultural”, sistema que funciona bajo una lógica de consumo, de modo que las revistas contribuyen al posicionamiento en el mercado tanto de obras artísticas como de artistas. De ahí que sea fácil distinguir que estas publicaciones forman parte de los sistemas de reconocimiento que el arte crea para la paulatina legitimación de sus manifestaciones y artistas.

Esta somera descripción de las funciones de los sistemas de publicación, tanto de la ciencia como del arte, sugiere diferencias significativas: en principio, la división por parte de los sistemas científicos, que separan el compartir sus conocimientos con otros especialistas de las tareas sociales de divulgación, función que no tiene paralelo en las ediciones dentro del arte; por otra parte, los sistemas de arbitraje para evaluar la calidad de los contenidos, es decir, la validez de los conocimientos que se intentan compartir; lo interesante de esta práctica es que se somete la pertinencia de cualquier publicación a criterios, en lo posible, imparciales. Si bien esta estrategia no produce ningún tipo de objetividad –pues nosotros partimos de que ésta, epistemológicamente, es una quimera–, sí contribuye a la apertura de los grupos de investigación; de esta práctica tampoco hay equivalente en las revistas de arte, lo que hace suponer criterios menos abiertos a otras comunidades y una relación más endogámica de las publicaciones.

Otra diferencia significativa es el presupuesto para las revistas científicas de imparcialidad dentro de los criterios de publicación, que contrasta con la función de difusión con objetivos de mercado en las revistas de arte. A primera vista, podría pensarse en una ética orientada sólo a incluir aquel conocimiento “valioso” dentro de la publicación científica, es decir, en las publicaciones científicas existe una pretensión de enfatizar el interés de las publicaciones únicamente por la “calidad” del contenido de éstas; mientras que en las de arte, el interés es generar un posicionamiento en el mercado de determinadas obras o artistas. El acento en la calidad del conocimiento compartido, al parecer, hace que las publicaciones científicas se ubiquen únicamente dentro de las funciones académicas; mientras que las publicaciones de arte, aparentemente, se inclinan por intereses ajenos a los académicos.

Pensamos que lo anterior es parcialmente cierto, una afirmación más radical en ese sentido sólo la impediría el hecho de que ni la ciencia es completamente desinteresada de los factores económicos –desde luego que es también una pieza dentro de la lógica del mercado que permea toda nuestra cultura ahora globalizada– ni las revistas de arte son únicamente escaparates de algún supuesto supermercado de arte.

Pero sí pensamos de forma general que esta separación es clara desde su función entre las ediciones científicas y las artísticas. Esta divergencia, además, se relaciona con lo anotado respecto a la función cultural entre arte y ciencia; el primero como atributo humano intrínseco a todo individuo, la segunda, facultad construida en un proceso riguroso de aprendizaje.

### **La diferencia editorial entre difusión y divulgación**

A pesar de la diferencia señalada, podríamos establecer analogías para entender la función de divulgación de la ciencia como la socialización del conocimiento entre públicos más vastos, y la difusión del arte cuya función podría ser equivalente con la idea de divulgación. Sin embargo, el problema de ello aparece al reflexionar sobre el surgimiento de ambas formas de socialización.

Como hemos mencionado, la divulgación de la ciencia surge como una suerte de responsabilidad social dentro de los sistemas científicos por volver accesible un discurso que se presupone complicado y denso, e implica más allá de sólo difundir un cierto conocimiento científico, pues incluye además la traducción en términos reconocibles por las mayorías de los constructos teóricos de los especialistas.

La difusión, en cambio, hace público un determinado evento; quizá pudiera acompañar esta tarea con ciertas descripciones, pero su interés se centra sobre todo en hacer atractivo el acontecimiento. Los departamentos de difusión cultural existentes en algunas instituciones son un buen ejemplo de lo que afirmamos. Se constituyen con personal versado en medios de comunicación, ya sea textuales o visuales, y sin embargo se asume que estos equipos de difusión serán capaces de difundir todo tipo de hechos. Nunca se piensa que a estos conjuntos podrían sumarse especialistas que añadieran traducciones accesibles a espectadores no especializados. Quizá este hábito dentro de la difusión cultural se deba al fenómeno, ya mencionado, sobre la consideración en el imaginario colectivo de que nadie requiere preparación previa para relacionarse con aquello que le es propio a todo sujeto: la sensibilidad, materia de la que se ocupa el arte.

Sin embargo, a esta consideración habría que sumar el hecho de que las revistas de divulgación científica tampoco entran en los rigores que se exige a las publicaciones propiamente científicas. Estos órganos de divulgación no suelen estar indexados en bases de datos ni arbitrados por dictaminadores, y su distribución es más masiva y accesible en contextos no académicos. Así que, si incluso hiciéramos análogas las funciones de las ediciones de difusión artística con las operaciones de las publicaciones de divulgación científica, las primeras no cubrirían tampoco la acción de una revista propiamente enfocada en un saber especializado, dirigido a académicos de las disciplinas.

Lo que quizá fuera posible es encontrar una analogía entre la idea de divulgación científica y la función que en alguna época ejerció el crítico. Este personaje tuvo, en algunos momentos de la historia del arte, un papel trascendente; incluso hay algunos célebres, como aquel ilustrado Denis Diderot o el admirado poeta romántico Charles Baudelaire. Su papel consistió en mediar entre un naciente público burgués y una incipiente producción independiente por parte de los artistas; si utilizamos el término incipiente es para referirnos a que apenas en siglo XIX los artistas iniciaron a producir más allá de los encargos de los tradicionales consumidores de arte: monarquías, Iglesia, burguesía. De modo que el rol del crítico, como intermediario entre público y artistas, es equivalente a una divulgación científica; sin embargo, ahora la herencia aristocratizante del arte es la que nos dificulta comparar el papel de los críticos con la de los divulgadores científicos, pues ese naciente público para la producción independiente de los artistas resultaba sumamente reducido, hasta sería posible afirmar “elitista”, opuesto a la función de divulgación de la ciencia. Además, tendríamos que volver a las funciones culturales que distancian arte y ciencia, ya que el consumo del conocimiento se considera socialmente indispensable, mientras que el consumo del arte en la época del surgimiento de la crítica era plenamente suntuoso o bien, accesorio.

Otra dificultad para empatar crítica y divulgación es el devenir de ésta en el arte moderno, pues abundan ejemplos de críticos aliados a galerías que ejercen su discurso a favor de una orientación de compra o, peor aún, ligados a políticas culturales de Estado, donde se conjugan, además de tendencias de consumo, estrategias de manipulación en la

creación por parte de los gobiernos. Quizá el caso más emblemático de esto sea el crítico Clement Greenberg quien, ligado a circuitos de poder financiero en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, creó en los EUA un movimiento artístico, el expresionismo abstracto, que además, contenía una fuerte carga nacionalista durante la Guerra Fría.

Si bien la divulgación de la ciencia y la publicación científica no están exentas de este tipo de fenómenos políticos o de conflicto de poderes, sí es importante decir que se ha intentado crear una estructura que amortigüe en lo posible estas oscilaciones, que la mayoría de las veces rebasan el quehacer propio del conocimiento académico.

### **La diferencia entre un conocimiento científico y uno artístico**

Otro factor trascendente en la separación entre publicaciones de arte y de ciencia es el carácter epistémico de ambas disciplinas. Las artes ubicadas dentro de la estética —comprendida ésta como una disciplina que aborda una suerte de teoría de la sensibilidad, situando a esta última dentro de las manifestaciones artísticas— cargan la sentencia kantiana de que el juicio estético no produce conocimiento. Esta afirmación puede interpretarse de múltiples maneras, sin embargo, nos parece que de forma literal se ha filtrado dentro de los criterios del conocimiento naturalizado en la cultura, e incluso se ha asumido como hecho indiscutible. Tanto es así que aun en círculos académicos que supondríamos ilustrados, el arte no es considerado como un área del conocimiento. Institucionalmente en nuestro país, ni la Secretaría de Educación Pública (SEP) ni el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) le otorgan al arte un espacio reconocido como conocimiento en las instituciones educativas.

Para los artistas y estudiosos del arte esto es casi humillante, pero, por más arbitrario que parezca, es explicable. Como ahora es bien sabido, el arte es un constructo de la civilización moderna, de modo que no es natural su aparición como institución en la cultura; surge a partir de los presupuestos de pensamiento creados durante el periodo histórico conocido como Renacimiento. Concepciones humanistas hacen posible que la consideración de autor y su correlato, la obra, adquieran paulatinamente importancia dentro de los valores de una comunidad.

Si bien la concepción de autor ya existía dentro del mundo clásico grecolatino, era considerado únicamente como pensador que producía discurso en lenguaje: filósofo, literato, poeta, dramaturgo. Al surgimiento de la modernidad, gradualmente el concepto de autor se transforma en artista y se desplaza hacia otros oficios que más tarde serán considerados como “espirituales”, o bien, en algún sentido, referidos a aspectos esenciales de lo humano —no olvidemos que incluso lo humano es una idea construida también durante el Renacimiento. Estos oficios del “espíritu” sucesivamente se convertirán hacia el siglo XVIII en las “bellas artes”, pero desde su inicio, los productos de estos oficios, ahora llamados artes, estabilizan su forma con el surgimiento de las gramáticas del arte. Pintura, escultura, arquitectura serán llamadas las “artes plásticas” que se identifican con una determinada gramática: técnicas, materiales, iconografías, y durante cuatro siglos se estabilizarán en la comprensión de la cultura occidental; comprensión que pasa en el tiempo, del ejercicio de un conocimiento hacia la experiencia de un sentimiento. Ese sentimiento después adquirirá el concepto de “gusto” y será la herramienta humana para relacionarse con el arte.

Ese “gusto” es el que Kant sugiere como juicio estético, y lo anuncia como independiente al conocimiento, ya que posee un carácter “desinteresado”. Quizá valdría la pena un análisis más preciso sobre lo que Kant consideraba como “desinteresado”, condición por la que propone ubicar al gusto dentro de otra categoría en su epistemología, y realiza su tercera obra fundamental, *La crítica del juicio*. Pero para la argumentación que hoy nos interesa, es suficiente decir que la herramienta mental con la que el hombre se relaciona con el mundo es distinta para el conocimiento y el gusto. Ambas son mediaciones mentales para Kant, sólo que de carácter distinto; una se refiere al ejercicio de la razón, mientras que la otra a la sensibilidad, opción relacionada con lo corpóreo, lo perceptual, lo reactivo.

De modo que durante esos cuatro siglos, la relación con el arte se crea a través del gusto, y frente a una manifestación artística nuestra duda se ubica como “me gusta o no me gusta”, respuesta que depende de la “sensibilidad” del espectador y, por ello, desde una visión reductiva, ajena al conocimiento.

En este contexto no resulta tan incomprensible que el arte no constituya un área del conocimiento dentro de las instituciones educativas en nuestro país pues, si el arte forma parte del campo del gusto, ni las universidades ni los institutos de investigación son organismos creados bajo premisas de esa naturaleza.

Sin embargo, esa estabilidad creada durante cuatro siglos en las gramáticas artísticas sufre una alteración durante todo el siglo XX trastocando cualquier forma de relación con los productos artísticos. Frente a la multiplicidad de estrategias de hacer arte, experimentadas a lo largo de todo un siglo, los artistas desubican a los espectadores y la pregunta estética sobre el gusto resulta insuficiente para establecer un vínculo con la obra de arte contemporánea. Esa duda ante el arte actual ya no es posible situarla en el terreno del gusto o, dicho de otra manera, el arte de hoy ya no produce ningún tipo de satisfacción sensorial, incluso quizá sean más los casos en que la sensación sea de total indiferencia o incluso de desagrado.

De modo que es posible afirmar que el nexo con el arte contemporáneo plantea una forma distinta de liga, misma que sugerimos aquí en función con los saberes del espectador. El arte ya no alude a los gustos del espectador, sino a lo que sabe; incluso, ni siquiera lo que sabe de arte, sino lo que sabe de su propio contexto, ya sea como individuo o como actor social.

Quedará para futuros documentos la conflictiva diferencia o cercanía entre gusto y saber, pues en una revisión panorámica se vislumbra difícil la separación tajante entre conocimiento y sentimiento.

### **La problemática de la valoración del conocimiento científico y del conocimiento artístico**

Los factores mencionados nos parecen importantes para explicar las diferencias entre publicaciones de tipo científico y otras de carácter artístico. Hoy en día, este proceso cultural que ha generado consideraciones de índole muy distinta para el arte y la ciencia es el obstáculo para intentar construir un contexto de conocimiento especializado para el arte, que considere como su objeto de estudio un

carácter cognitivo del quehacer artístico, que aborde no sólo la figura del autor o artista y la obra de arte, sino que también aborde todos los procesos dentro de los que está inscrita esa dupla: cultura, psique, significación, producción, tiempo, historia...

Nos parece que actualmente, dentro de un nuevo contexto cultural, tanto en la educación artística como en la producción de arte es necesaria la construcción de sistemas de investigación que, desde luego, produzcan conocimiento a partir de la práctica artística, y que ese conocimiento tenga las plataformas más pertinentes para ser compartido. Uno de esos soportes tendrá que ser, a nuestro juicio, un sistema de publicaciones con características equivalentes a las ya creadas por las disciplinas científicas, si bien traducidas con las especificaciones que el conocimiento artístico pueda tener.

Es fácil identificar el vacío que existe en lo que se publica de arte respecto a ediciones dirigidas a especialistas y que operen la función de mantenerse actualizadas dentro de la producción de conocimiento sobre los diversos objetos de estudio que desde una perspectiva del arte pueden ser construidos. Si bien aparecen con cierta regularidad libros que abordan este conocimiento, las publicaciones periódicas son, como lo hemos dicho, en su mayoría de difusión, por lo cual hace falta un sistema de publicaciones con filtros que permitan la valoración de los conocimientos propuestos en el terreno del arte.

Un órgano para compartir el conocimiento de productores, investigadores, educadores y estudiosos del fenómeno artístico, dentro de las instituciones académicas en nuestro país, actualmente podría redundar en la transformación paulatina de esa consideración todavía minimizada del arte entendido como forma de conocimiento.

# LA EDICIÓN COMO PRÁCTICA CURATORIAL Y EL LIBRO COMO DISPOSITIVO DE EXHIBICIÓN

*Analía Solomonoff*

¿Qué es un libro?

Un libro es una secuencia de espacios.

Un libro también puede existir como una forma autónoma y autosuficiente; quizá incluyendo también un texto que subraye esa forma, que sea una parte orgánica de esta forma: aquí comienza el nuevo arte de hacer libros.

ULISES CARRIÓN

## INTRODUCCIÓN

A partir de la pregunta: ¿será “el libro” un nuevo modelo de exhibición, característico de la curaduría contemporánea?, este texto propone reflexionar en torno a las convergencias que presentan los procesos y prácticas profesionales del editor y curador en determinados proyectos editoriales relacionados con el arte contemporáneo.

Al replantear conceptualmente los espacios tradicionales de acción, tanto del editor como del curador (el libro en el primer caso, el museo o galería en el segundo), y sus procesos creativos, una nueva configuración profesional puede ponerse de manifiesto: un tipo de editor-curador capaz de llevar a cabo un proyecto editorial de arte contemporáneo; un editor-curador que conjunte mecanismos creativos, logísticos y conceptuales propios de ambas profesiones y que, entre otras cosas, genere nuevos dispositivos de lectura, interpretación, investigación y análisis, desde el campo editorial.

Los casos aquí presentados plantean un breve recorrido histórico entre personajes y proyectos vinculados con la edición y la curaduría. No todos los sujetos mencionados en este trabajo: Laurence Sterne,

André Breton, Paul Éluard, Marcel Duchamp, Ulises Carrión y Seth Siegelaub, manifiestan de manera clara pertenecer a una u otra profesión (entre otras razones por el momento histórico en el que cada uno se desarrolló); sin embargo, los he seleccionado bajo el precepto de que, de una u otra forma, operaban, de manera consciente o no, bajo ciertos mecanismos profesionales de la edición y de la curaduría; lo cual me permitió reflexionar, analizar e investigar en torno a la edición como práctica curatorial y al libro como un nuevo dispositivo de exhibición, por ejemplo: Sterne como escritor-editor, los surrealistas como artistas-editores, Ulises Carrión como editor-artista-curador, y Seth Siegelaub como curador-editor.

En este texto, me propongo iniciar una exploración –a través del rastreo de experiencias concretas de trabajos llevados a cabo en el campo académico y del arte– en las posibilidades que permiten al libro, concebido dentro de un contexto artístico, no sólo manifestarse como un mero “depósito” de imágenes y palabras, sino como un espacio de acción y creación.

Aunado a esto, inevitablemente surge la necesidad de indagar los límites a los que se confronta el editor tradicional ante esta nueva percepción del libro y la labor editorial derivada de esto.

¿Bajo qué nuevos esquemas el editor debe enfrentarse a la producción editorial? ¿Qué dispositivos alternos deben desencadenarse en los mecanismos creativos y técnicos que deriven del libro como ente analítico? ¿Qué nuevos vínculos debe establecer el editor para llevar a cabo este tipo de iniciativa? ¿Responde este “nuevo” editor-curador a una necesidad histórica, global, mediatizada, fetichista? ¿Son las nuevas tecnologías un detonador? Y si este nuevo personaje se encuentra en construcción, ¿la aparición de este rol es resultado de los movimientos sociales, políticos y culturales contemporáneos?, ¿cómo se insertaría esta profesión dentro de la máquina ya operante del arte y la edición?, ¿cómo editar-curar un libro?

Considero que algunas respuestas tentativas a estos cuestionamientos se pueden encontrar analizando los casos que presento y revisando

cómo los roles del editor y curador han tomado forma, y los distintos debates y dilemas que enfrentan hoy en día ambas profesiones frente al campo de operación.

**TRISTRAM SHANDY, VOLUMEN I, CAPÍTULO XII, PÁGINA 73, 1760**

En la página 73 del volumen I<sup>1</sup> hay un recuadro negro que cubre toda la caja tipográfica y el texto que se encuentra en la hoja. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, novela cómica escrita a mediados del siglo XVIII por el inglés Laurence Sterne, como lo señala Loius Lüthi, “marca lo que podría ser maliciosamente llamado la ‘invención’ de la página; la página deja de verse como el anverso o reverso de una hoja de papel que cuando se une en conjunto con otras constituyen un libro, y se convierte así en un espacio determinado, en un punto específico de una narración”<sup>2</sup>.

La página de Sterne no es sólo un rectángulo negro sobre una superficie de papel blanco, sino un acto de auto-anulación: un fragmento del texto de la novela y un rectángulo negro que lo cancela. Lüthi llama a esto *self-reflexive page*. La página se reconoce a sí misma y se convierte no sólo en soporte, sino en personaje, en espacio intervenido; toma conciencia de su existencia y se manifiesta. Esta “invención” de la página, como menciona Lüthi, da oportunidad tanto al autor como al lector de enfrentarse al libro, a la novela, desde un lugar también “inventado”.

**TRISTRAM SHANDY, VOLUMEN VI, CAPÍTULO XXXVIII, PÁGINAS 376, 1767**

Y ahora Sterne nos presenta la hoja blanca:

*To conceive this right, -- call for pen and ink -- herè's paper ready to your hand. -- Sit down, Sir; paint her to your own mind -- as like your mistress as you can -- as unlike your wife as your conscience will let you -- 'tis all one to me -- please but your own fancy in it.*<sup>3</sup>

1 <http://www.tristramshandyweb.it/>

2 Louis Lüthi, *On the self-reflexive page*, EUA, DDD18-Dexter Sinister, 2009, p. 96.

3 Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman [1759-67]*, Inglaterra, Oxford University Press, 1983, p. 376.

Sterne, ¿o Tristram?, o los dos juntos, le piden al lector que dibuje una mujer en la página blanca del libro, lo invitan a participar. Ahora el lector es cómplice y doblemente “engañado”: primero a través del texto novelado, la ficción que lo lleva a un mundo literario; después, por medio de la invitación a intervenir en esta ficción. Sterne le pide que “intervenga” el libro, que no dude en apropiarse de la historia y de convertirse en personaje, en alguien que puede apuntalar una nueva lectura.

Los roles, escritor, personaje y lector, se entrelazan. Se desvanecen las fronteras. El lector se apropia de funciones y obligaciones ajenas, abandonando, por momentos, aquellas que en esencia le fueron otorgadas: leer, imaginar, completar, ser testigo. Al dibujar en la hoja blanca, ya el límite impuesto, en un principio por el escritor y también por el formato del libro, es desacralizado. Me pregunto si el lector se vuelve también en creador, o por lo menos co-creador, ya que de algún modo participa de manera activa, y creo que es esta acción lo que justifica su nuevo rol como autor.

El escritor desmenuza el formato; se vale de todas las herramientas posibles, unas técnicas, otras literarias, para desconfigurar y fragilizar el soporte. Sterne pone en juego su propio rol, va más allá del personaje purista, del escritor y el signo (convertido en palabra, luego en narración, luego en ficción). Somete su propio discurso a la esencia matérica de “el libro”. De algún modo, Sterne desaparece para empoderar su discurso, su novela, su personaje, su Tristram.

La decisión fue tomada. El soporte es llevado a su límite; el contenido, potenciado por un formato que se convierte en personaje principal, un ente expresivo y espacial que documenta un proceso que se auto-justifica. Sterne “inventa” a un Tristram en un universo editorial. Toma decisiones, negocia, conduce, expresa, censura, abre espacios y, finalmente, utiliza un formato que se cita a sí mismo como único lugar de acción, con sus límites y potencias materiales y conceptuales.

En *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Sterne pone en marcha una serie de recursos gráficos que permiten generar nuevos mecanismos de lectura: cancela el texto, utiliza distintas familias

tipográficas de manera intercalada, coloca guiones para marcar pausas en la lectura (---,--, -), corta abruptamente la consecución de páginas (en el volumen IV pasa de la 146 a la 156)<sup>4</sup>; todo en completa congruencia con el aspecto formal de la obra. Al tiempo que experimenta con las estructuras narrativas, lo hace con las gráficas, por ende con el formato.

Es aquí donde el escritor-editor se hace presente, asumiendo el lugar dual que le permite trabajar tanto con la forma como con el contenido, sin renunciar a ninguna, sin traicionar a ninguna función, al contrario, permitiendo que se potencien una con otra.

**EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURREALISME, PARIS, 1938, *DICTIONNAIRE ABRÉGÉ DU SURREALISME***

Éluard y Breton no juegan con la configuración formal del libro, sino con sus atributos conceptuales: el libro es un diccionario.

La Real Academia Española define ‘diccionario’, del latín *diccionarium*, como “libro en el que se recogen y explican de forma ordenada voces de una o más lenguas, de una ciencia o de una materia determinada.”<sup>5</sup>

Pero lo retuercen. Los editores trastocan el formato editorial tradicional y lo someten al Manifiesto Surrealista. Mientras la Real Academia Española y la Académie Française definen su misión utilizando la frase “fijar las voces y vocablos”<sup>6</sup> y “fixer la langue”<sup>7</sup>, respectivamente, un diccionario surrealista define ‘surrealismo’ y se desplaza al extremo opuesto de lo que las academias enuncian. El gesto sutil ya está establecido, el *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* define ‘absurdo’: “estos razonadores tan vulgares, incapaces de elevarse hasta la lógica del Absurdo [Baudelaire]”; “la alteración de la lógica hasta llegar al absurdo, el empleo del absurdo hasta alcanzar la razón [P.E.]”.<sup>8</sup>

4 <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/oct2000.html>

5 Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, vigésima segunda edición, [http://buscon.rae.es/draef/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=diccionario](http://buscon.rae.es/draef/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=diccionario)

6 <http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nst/voTodosporld/CEDF300E8D943D3FC12571360037CC94?OpenDocument&i=0>

7 <http://www.academie-francaise.fr/role/index.html>

8 André Breton y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, España, Ediciones Siruela, 2003, p. 15.

El antagonismo lúdico se puso en juego. El diccionario surrealista legitima nuevas definiciones, imágenes, autores y editores. Un movimiento artístico y literario encuentra en el libro académico por excelencia un guiño editorial que permite “fijar” nuevas voces.

El *dictionnaire* ha sido siempre una suerte de “edición rizomática”, no hay una lectura lineal, jerarquizada o secuenciada (salvo la alfabética que responde a un ordenamiento alifático en pos de optimizar la búsqueda de significados). El editor surrealista encuentra así un soporte y formato puntual, lo sabe, y sabe que estos le permitirán potenciar su contenido surrealista.

*FIRST PAPERS OF SURREALISM, NEW YORK, 1942*

Para la exposición *First Papers of Surrealism*, André Breton y Marcel Duchamp editaron y diseñaron un catálogo, como en su momento lo hiciera el *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, para poner de manifiesto los elementos conceptuales y estéticos del movimiento surrealista.

El *establishment* del formato “libro” es dislocado, nuevamente, por los surrealistas. El paralelismo planteado entre exhibición y catálogo se detona y así, mientras Duchamp entreteje hilo por toda una habitación de la exposición reconfigurando espacialmente el lugar de exhibición, altera el diseño de los forros de modo tal que dialoguen continuamente, en un ir y venir, frente y vuelta.

En la sala de exhibición, el hilo cancela el espacio (como lo hiciera Sterne con su plasta negra sobre el texto); las obras están ahí, pero el hilo las reconfigura. Lo mismo sucede con el catálogo: el libro está ahí, el espacio está ahí, pero las re-configuraciones llevadas a cabo por Duchamp y Breton, los gestos editoriales, diría yo, plantean un nuevo ordenamiento del sentido y contenido del catálogo.

El título e información general de la exposición son colocados en la contraportada, como si de un libro japonés se tratara, sobre la imagen de un queso suizo; al frente, en la portada, sólo alcanzamos a ver la fotografía de un muro de piedra baleado y un minúsculo gesto enfatizando esto: cinco perforaciones realizadas sobre el forro. Queso

suizo, pared baleada, pared baleada, queso suizo. Inevitablemente así, el lector recorrerá frente y vuelta buscando algo, para finalmente encontrarse con el mensaje o el absurdo.

A través del recurso editorial, el artista-editor surrealista enfrenta al lector a un objeto cotidiano y conocido: un libro, un catálogo; pero la portada no es portada y la contraportada no es contraportada, ¿o sí? Un estado de confusión obliga al lector a reconfigurar lo que tiene en sus manos.

En su interior, por las características propias del soporte, el catálogo pareciera proponer un recorrido secuenciado a manera de ensayo visual<sup>9</sup>, pero las páginas no se encuentran numeradas, lo que abre la posibilidad a un “desorden” interpretativo.

Otro particular detalle con el que juegan Breton y Duchamp es el colocar en el catálogo, junto a las obras reproducidas de *First Papers of Surrealism* y algunas imágenes seleccionadas de otros contextos (Pieter Bruegel o Luis Buñuel, por ejemplo), retratos “falsos” de los artistas: un esquimal bajo el nombre de André Masson, la foto de un niño para Matta, un anciano barbado para Max Ernst.

*Dictionnaire Abrégé du Surréalisme y First Papers of Surrealism* son dos ejemplos concretos de publicaciones ligadas de manera directa a dos exposiciones del movimiento surrealista. Sin embargo, dicho acompañamiento no sujetaba las ediciones a un esquema meramente descriptivo, informativo o documental. Ambas reflejan una intención concreta de Breton, Éluard y Duchamp por crear una experiencia única e independiente; una experiencia expansiva y “omnidireccional”,<sup>10</sup> utilizando como dispositivo el formato editorial.

9 “una reproducción, además de hacer sus propias referencias a la imagen de su original, se convierte a su vez en punto de referencia para otras imágenes. La significación de una imagen cambia en función de lo que uno ve a su lado o inmediatamente después. Y así, la autoridad que conserve se distribuye por todo el contexto en que aparece.” John Berger, *Modos de ver*, España, Editorial Gustavo Gili, 1980, p. 37.

10 “Los micrófonos omnidireccionales tienen un diagrama polar de 360° (la circunferencia completa). Tienen una respuesta de sensibilidad constante, lo que significa que captan todos los sonidos independientemente de la dirección desde donde lleguen. Su principal inconveniente es que, al captarlo todo, captan tanto lo que queremos como lo que no: ruido del entorno, reflexiones acústicas, etc.”, [http://es.wikipedia.org/wiki/Micr%C3%B3fono\\_omnidireccional](http://es.wikipedia.org/wiki/Micr%C3%B3fono_omnidireccional)

De nueva cuenta, los recursos técnicos, visuales y conceptuales, propios de un formato impreso, permitían conjuntar el espacio de exhibición con el espacio editorial.

Los surrealistas no sólo exploran las capacidades conceptuales y técnicas de la edición (papel, tipografía, composición, lectura, entre otros), sino que proponen ya un discurso artístico que opera desde el mismo formato y sólo en él.

***THE NEW ART OF MAKING BOOKS* (1975) Y *BOOKWORKS REVISITED* (1979),  
ULISES CARRIÓN**

Un libro, para Ulises Carrión, es una secuencia de espacios, cada uno de los cuales se percibe en momentos diferentes: un libro es también una secuencia de momentos.<sup>11</sup>

James Langdon señala que para Carrión el libro de artista es una fusión de los procesos de concepción, diseño, impresión y distribución, a diferencia de la metodología convencional de publicación, que tiende a separar dichos procesos; es así como Carrión propone entonces un compromiso mayor con las estructuras propias del libro, manifestando a la par, a través de una exploración permanente de los límites del libro, la capacidad de éste para convertirse en un espacio de exhibición.<sup>12</sup>

En el ensayo *Bookworks Revisited* (1979), Carrión, al definir al libro como “una estructura tridimensional, un mensaje a través de un soporte secuencial”, lleva al libro-objeto un paso más allá.

Langdon señala:

Carrión deja de lado la apropiación fetichista libro-objeto llevada a cabo por los artistas, que abordan el libro como un recurso escultórico o para apelar a su compleja iconografía visual y señala la idea del libro como contenedor, no como un objeto específico y autónomo [...] La relación entre un texto y su contenedor debe ser parte integral de la concepción original del libro: la negociación de esta relación debe ser

11 Ulises Carrión, *El nuevo arte de hacer libros*, México, Nerivela 1, 2008, p. 15.

12 James Langdon, *Book*, Inglaterra, Eastside Projects, 2010, p. 33.

la principal preocupación tanto de los creadores como de los usuarios de libros.<sup>13</sup>

Es decir, “un libro” que en su origen es contenido y contenedor, tiene ahí el sentido mismo de su creación; diría que es justo en este entrecruzamiento donde el libro se manifiesta como espacio y que la “máquina” secuencial se pone en marcha cuando creador y usuario detonan dicha relación. El creador dispone “un contenedor”, el lector compone “un contenido”. El momento-espacio se revela. Y la autonomía originaria del libro se expresa de manera plena cuando contenido y contenedor pueden sostenerse sin mediaciones (;será esto el *self-reflexive page* del que habla Lüthi?).

Carrión pone de manifiesto que el libro puede ser también un soporte (que de facto lo es), y que creadores y usuarios operan allí de forma pasiva. No se cuestiona. Diría yo: soporte y registro *versus* contenedor y contenido. Y bien resta decir que contenido, para Carrión, no se limita a textos e imágenes afirmando, en *The New Art of Making Books* (1975) que: “El libro más bello y perfecto del mundo, es un libro de hojas blancas”. Un año después, Brian O’Doherty, en *Inside the White Cube*, describe la galería vacía como la imagen icónica del arte del siglo xx.

En *Bookworks Revisted*, Carrión propone develar el “espacio-libro” como un lugar activo y originario, convenido por el creador-editor y el usuario-lector.

### **SETH SIEGELAUB, EL LIBRO (CATÁLOGO) COMO ESPACIO DE EXHIBICIÓN, 1969**

Seth Siegelau, en una entrevista realizada por Ursula Meyer en 1969, afirma:

El arte que a mí me interesa se puede transmitir mediante libros y catálogos [...] cuando el arte ya no depende de su presencia física, cuando se ha convertido en una abstracción, su representación en libros y catálogos no lo distorsiona ni lo altera. Se convierte

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 35.

en información *primaria*, mientras que la reproducción del arte convencional en los libros y catálogos es necesariamente información *secundaria* [...] Cuando la información es primaria, el catálogo puede convertirse en la exposición [...]

Gran parte de la actitud antiarte en cuanto *antiestablishment*, es un mero cliché. La actitud *antiestablishment* de la vanguardia es evidente. Pero toda forma de arte que arraiga entra a formar parte del *establishment* [...] Es una cuestión de poder [...] Para mí, el poder es la habilidad de conseguir que las cosas se hagan, por ejemplo por medio de una comunicación global rápida.

[...] Para mí, el poder no se consigna con dinero [...] No tiene nada que ver con las cosas que yo controlo, sino con las cosas que yo puedo *hacer que sucedan*.<sup>14</sup>

Con Gutenberg llegó la multiplicidad y movilidad al mundo editorial. Y según Siegelauub esto fue un componente esencial para encontrar en el libro un contenedor, un espacio mismo de exhibición. Sentenciando “mi galería es el mundo”, Siegelauub erradica, a través del formato editorial, la territorialidad geográfica e institucional del arte y propone: el centro está en todos lados y el artista en él.<sup>15</sup>

Para Siegelauub, la capacidad de reproducción del libro permitía crear una suerte de espacio de exhibición expandido y, diría yo, rizomático. Resulta interesante revisar lo que Ulises Carrión plantea, diez años después, en *Bookworks Revisited*: “Una copia del libro no es el libro. El libro es toda la edición”<sup>16</sup>. Es decir, el objeto “libro” permite al mismo tiempo un movimiento de expansión y contracción, pero lo substancial es reconocer que el centro y, por tanto, la periferia de esta fuerza centrípeta y centrífuga se desplaza todo el tiempo; no es lo mismo abordar una exposición-catálogo en Nueva York, Berlín o París (¿será que el libro enfatiza el acto o mirada subjetiva frente a la obra?).

14 Lucy R. Lippard, *Seis años: desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (fragmentos de la entrevista llevada a cabo por Ursula Meyer a Seth Siegelauub, en noviembre de 1969, en Nueva York), España, Ediciones Akal, 2004, pp. 189-190.

15 Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2003, p. 153.

16 James Langdon, *op. cit.*, p. 7.

El libro como dispositivo ofreció a Siegelaub, a los artistas conceptuales y a la obra misma la posibilidad de conjuntar producción, reproducción y distribución en un solo espacio-objeto. Sumado a esto, Siegelaub propone invertir las funciones de los dispositivos galería y libro-catálogo; en el libro se halla la información primaria y en la galería o museo, la secundaria. El poder de la idea y el de *hacer que las cosas sucedan* encuentra, en el libro, un momento y lugar primarios. La “sumisión” de uno a otro se trastoca, para generar un nuevo espacio-tiempo global de exhibición.

El libro se manifiesta, por sus capacidades físicas, simbólicas y conceptuales, como un “artefacto” detonador de una suerte de diáspora, de diseminación, de artistas, obras e ideas, de manera inmediata y multiplicada. El libro convierte “un centro” geográfico en espacio expandido.

Un arte tiene su propio tiempo y debería verse en su tiempo. Mi idea del poder tiene que ver con llegar a mucha gente muy rápidamente, no sólo a un reducido y circunscripto público de arte [...] La idea de una comunicación rápida implica que nadie posea nada.<sup>17</sup>

Así como el espacio de exhibición encuentra nuevo lugar en el libro, el curador debe entonces incorporar a sus procesos nuevos modos de operar, integrar a su accionar curatorial labores propias del editor. Para el catálogo-exposición *July, August, September 1969*, Siegelaub toma decisiones editoriales claras: no incluye textos introductorios o ensayos críticos; los textos se presentan en tres idiomas (inglés, francés y alemán); asigna el mismo espacio a los artistas involucrados (dos páginas) y divide el libro en dos secciones, en una presenta información primaria (la obra); en la otra, información secundaria (lugar y fecha, donde material suplementario a la obra podía verse); propone así, a través de la inclusión de información primaria y secundaria, proporcionar elementos que permitan aproximar al público a la obra.

Asimismo, el libro como espacio de exhibición, permite al Siegelaub-curador proponer, desde el Siegelaub-editor, nuevos mecanismo de producción, exhibición y distribución de la obra de arte<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Lucy R. Lippard, *op. cit.*, p. 191.

<sup>18</sup> Alexander Alberro, *op. cit.*, p. 160.

Por otra parte, las funciones tanto del curador como del editor tenían y tienen más similitudes que diferencias: coordinar, organizar, mediar, por ejemplo; sin embargo, me parece interesante destacar que al poner en contacto estrecho dos funciones llevadas a cabo en contextos diferentes, la galería o museo y el libro, se potencian las posibilidades de ambos espacios y de ambas funciones.

Bajo esta conjunción de curador-editor, Siegelauß logra encontrar frente a un sistema establecido de exhibición y mediación del mercado del arte, la galería, un nuevo espacio de exhibición, el libro, una plataforma autónoma e independiente de mediaciones, con características de reproducción masiva y de distribución global.

Un “simple” gesto, el libro como espacio de exhibición acompañado del curador-editor, se convirtió en una manifestación clara de cambio. Un gesto artístico, pero también político y social frente a un *establishment* del arte y un contexto histórico en transformación.

#### **CURADOR-EDITOR, LIBRO-EXHIBICIÓN**

El carácter “fronterizo” que permea el quehacer del curador y del editor permite encontrar múltiples entrecruzamientos en los procesos y dinámicas de trabajo a los que dichas profesiones se enfrentan. Por “fronterizo” señalo un lugar intermedio entre autores y libro, en el caso del editor, y artistas y espacio de exhibición (galería, museo, espacio público) para el del curador.

Mediadores entre creador y obra negocian y construyen discursos teóricos, visuales y espaciales. El curador y el editor deben visualizar el todo y el detalle en pos de ubicar (o desubicar) cada elemento, puede ser una obra, un texto, una forma o un formato; entrar y salir del espacio de trabajo, interconectar, poner en marcha un proceso creativo, productivo y discursivo.

El editor y el curador sitúan personajes en un espacio y tiempo determinados, ponen en juego una idea y una forma; conjuntan, organizan y coordinan.

Como ejercicio, como experimento, podríamos enlistar unos y otros personajes en juego, mezclarlos en una suerte de bolsa de lotería y sacar al azar nombres para reorganizar estos dos equipos: diseñador, corrector de estilo, museógrafo, artista, traductor, fotógrafo, constructor, escritor, impresor. O podríamos mezclarlo todo y no dejar nada al azar.

Frente al libro como espacio o dispositivo de exhibición, el curador debe asumir de manera natural la *permeabilización* de las funciones propias del editor. Esta acción debe llevarse a cabo de manera consciente, de modo tal que el curador-editor<sup>19</sup> permita que la articulación entre ambos ejercicios profesionales fluya de manera sistémica y rizomática. Sólo así, las funciones interconectadas podrán actuar de manera integral encontrando lógica entre las actividades operativas, técnicas y creativas de ambas profesiones.

El curador-editor se plantea, antes que nada, operar en un nuevo espacio, un formato-objeto tridimensional, secuencial, de fácil multiplicidad y diseminación: el libro. Debe asumir este nuevo espacio de exhibición desde el carácter intrínseco del libro<sup>20</sup>, es decir, a partir de la premisa de que sólo bajo este modo la exhibición puede existir. Contenido y forma deben operar de manera conjunta, justificándose recíprocamente en pos de que el lector pueda ser parte de este nuevo espacio de exhibición y no quedar al margen del mismo.

Cabe asimismo aclarar la diferencia existente entre el libro como espacio de exhibición y el libro de artista. La definición que Ulises Carrión propone en su texto *Bookworks Revisited* para poner en evidencia la disimilitud entre el *bookwork* y el libro de artista puede servir de referencia. Carrión propone que tanto el carácter secuencial intrínseco del libro como la relación que éste impone al contenido-forma detonan un ritmo, creado por la acción misma de lectura. Es decir, en el *bookwork* ningún componente del libro puede existir de

19 Importa aclarar que el orden sugerido es curador-editor, y no viceversa, ya que este texto desea explorar la condición del curador y su práctica dentro de un proyecto editorial y no al revés; entendiéndose que el libro, según se ha tratado de ejemplificar en este trabajo de investigación y reflexión, es un nuevo dispositivo de exhibición capaz de funcionar como un lugar donde la información primaria actúe, como lo señala Seth Siegelaub, sin necesidad de ser mediada por un espacio de exhibición tradicional: la galería o museo.

20 James Langdon, *op. cit.*, p. 8.

manera autónoma, mientras que el libro de artista se presenta como una serie de unidades visuales<sup>21</sup>. Si queremos “leer” el libro como un nuevo espacio de exhibición no podemos dejar de lado, bajo ninguna circunstancia, las condiciones específicas que este formato determina de manera esencial, respondiendo así que sólo bajo *esta* forma, *esta* exhibición puede “ser” leída.

Por otro lado, así como el curador-editor encuentra en el libro un espacio de exhibición que, por sus características intrínsecas, puede distanciarse del *establishment* del mercado del arte y circular de forma expansiva y autónoma, debe cuestionar las exigencias delirantes de rentabilidad que hoy en día operan en los grandes grupos editoriales y las cadenas de superlibrerías.

El curador-editor nuevamente se define en función de la frontera que ocupa sin poderse desligar de su relación entre el artista-autor y el espectador-lector. Mario Muchnik, editor, explica así este oficio:

el editor es un mediador constructivo entre el autor y el lector. Al autor, que en su tarea suele perder la perspectiva, le conviene escuchar atentamente al editor y, llegado el caso, discutir con él punto por punto. El autor tendrá la última palabra, mejor fundamentada después de haber discutido con el editor. Quien sale beneficiado, por supuesto, es invariablemente el lector.<sup>22</sup>

Así, al unir definiciones y casos, podemos descifrar el camino para proponer al libro como un espacio de exhibición y a un curador-editor a cargo de dicha empresa. No se trata de “traducir” formatos y formas de trabajo; la reflexión parte de una idea: que el formato se convierta en forma y la información (visual o escrita) en contenido. Esto supone la posibilidad de replantearse desde la curaduría y la edición, los espacios, los temas, la distribución, la difusión y los públicos.

Frente a los *establishments* curatoriales y editoriales, el curador-editor debe transformar las viejas estrategias de producción y difusión cultural, operar bajo estrategias no lineales, poner en marcha nuevos mecanismos de creación y transmisión.

---

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Mario Muchnik, *Oficio editor*, España, El Aleph Editores, 2011, p. 12.

El libro, como dispositivo de exhibición, implica diversificar “modos de ver y leer”. Al reconfigurar el espacio debemos apelar a reconfigurar los oficios, empezando, diría yo, en un entrecruzamiento del curador y editor, para potenciar así, desde estos dos modos de trabajo y creación, las dinámicas curatoriales y editoriales. Esto implica necesariamente cuestionar no sólo los dispositivos de exhibición y el mercado, sino las profesiones mismas y su actuación en estos marcos.

Asimismo, el curador-editor no podrá dejar de lado nuevas tecnologías y fenómenos del *mass media*. La accesibilidad global a través de la Internet, por ejemplo, debe ser un punto de partida para revisar forma y contenido.

Forma y contenido encuentran en el libro, como espacio de exhibición, y en el curador-editor la posibilidad de revitalizarse, de algún modo, reinventando el concepto mismo de cultura, a través del arte y la edición.

El curador-editor, una suerte de hibridación de nuestros tiempos, es una nueva estrategia de operación creativa en un espacio de exhibición concebido como un libro.

## FUENTES CONSULTADAS

- Alberro, Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, The MIT Press, 2003, 252 pp.
- Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980.
- Breton, André, y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela, 2003.
- De Bondt, Sara, y Fraser Mugeridge, *The Form of the Book Book*, Londres, Calverts, 2009, 96 pp.
- Langdon, James, *Book*, Birmingham, Eastside Projects, 2010, 216 pp.
- Lippard, Lucy R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Ediciones Akal, 2004. 384 pp.
- Lüthi, Louis, *On the self-reflexive page*, Nueva York, DDD18-Dexter Sinister, 2009.
- Muchnik, Mario, *Oficio editor*, Madrid, El Aleph Editores, 2011, 336 pp.
- O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, introd. Thomas McEvelley, Berkeley, University of California Press, 1999.
- Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman [1759-67]*, Oxford, Oxford University Press, 1983.
- Dot Dot Dot*, núm. 18, Dexter Sinister, Estados Unidos, agosto 2009.
- Académie Française, <http://www.academie-francaise.fr/role/index.html>, consultada el 20 de junio de 2011.
- Book of the month*, Special Collections Department, Glasgow University Library, octubre 2000, <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/oct2000.html>, consultada el 3 de julio de 2011.

*Breve historia*, Real Academia Española,  
<http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/voTodosporId/CEDF300E8D943D3FC12571360037CC94?OpenDocument&ci=0>, RAE,  
consultada el 20 de junio de 2011.

Carrión, Ulises, “El nuevo arte de hacer libros”, en *Nerivela*,  
núm. 1, agosto-diciembre 2008, pp. 15-28,  
<http://www.nerivela.net/#!publicacion/vstc5=nerivela-1>,  
consultada el 28 de junio de 2011.

*Diccionario de la lengua española*, vigésima segunda edición,  
Real Academia Española, [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=diccionario](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=diccionario),  
consultada repetidas veces entre junio y julio de 2011.

*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Libera Università  
di Lingua e Comunicazione, <http://www.tristramshandyweb.it/>,  
consultada el 3 de julio de 2011.

Wikipedia, [http://es.wikipedia.org/wiki/Micr%C3%B3fono\\_omnidireccional](http://es.wikipedia.org/wiki/Micr%C3%B3fono_omnidireccional),  
consultada el 30 de junio de 2011.



## EL ARTE A TRAVÉS DE LAS PUBLICACIONES. 1950-2010

*Anna María Guasch*

Hace ya algunos años, publiqué en Ediciones del Serbal un libro que titulé *El arte del siglo XX a través de sus exposiciones* (con dos ediciones, una en 1997 y otra renovada y ampliada en 2009), en el que busqué explicar el arte de la segunda mitad del siglo, no desde el discurso de la creación (artistas, obras, estilos), sino desde el discurso de la recepción, es decir, desde el sistema del arte y el triángulo de fuerzas que convergen en torno a una exposición, sus procesos de producción (el museo, la institución) y sus procesos de recepción (el público y la crítica).

Ahora planteo situarnos en este discurso de la recepción (vinculado a la edición, al mundo editorial, a las publicaciones y su ecosistema), pero en constante tensión con el discurso teórico generado por historiadores del arte, teóricos del arte, estetas, críticos de arte, curadores y teóricos culturales ubicados en un arco cronológico de casi cincuenta años; aunque la mirada no será historicista ni retrospectiva, sino anclada en un presente y puesta en el futuro. Esto siempre a partir de cómo el arte se ha convertido en historia o teoría del arte y, en definitiva, en análisis y reflexión, y de cómo esta misma historia o teoría del arte se ha hecho pública, es decir, se ha publicado. Interés que no solamente se centra en el hecho de publicar la historia o la teoría del arte, sino en cómo su publicación ha influido en la creación artística.

De ahí la necesidad de iniciar con una breve reflexión desde las preguntas: ¿quién se ha otorgado autoridad para primero escribir y luego publicar la historia o la teoría del arte?, ¿en qué soporte y canales materializar estos discursos: catálogos, libro, manual, ensayo, artículo especializado, artículo periodístico, soporte virtual, libro especializado, libro de difusión?, y ¿en qué editoriales?

Éste es el marco conceptual en el que centraré mi relato, y para ello dibujo tres lugares que corresponden a tres espacios-tiempo bien diferenciados: 1. El espacio-tiempo de la modernidad universal, teleológica, basada en la idea de progreso, de internacionalidad y en lo monocultural; 2. El espacio-tiempo de la posmodernidad, incluyendo la idea del fragmento, de fin de las grandes narrativas, el fin del dogmatismo, las apropiaciones y las alegorías; 3. El espacio-tiempo de lo global, propiciador de una mayor nivelación centro-periferia y de un mayor diálogo intercultural entre lo local y lo global.

### PRIMER MOMENTO

#### LA MODERNIDAD: GREENBERG, GOMBRICH Y BARR

Evidentemente, no puedo trazar en esta charla un desarrollo amplio del problema planteado, sino sólo comentar algunos casos de estudio dentro de un primer momento, es decir, de las escrituras propias de la modernidad. Como ejemplo de escritura independiente, y consecuente aportación, es interesante exponer brevemente el caso de Clement Greenberg, el Diderot de la segunda mitad de siglo xx, ya que durante unas décadas gozó de un monopolio absoluto y de una influencia abrumadora en relación a la publicación de la historia del arte contemporáneo y a la propia creación.

Greenberg desarrolló un sistema teórico-crítico que de inmediato se convirtió en canónico, en un texto fundamental: “Modernist Painting”, que aparece por primera vez bajo forma de documento radiofónico en una emisión de *Voice of America* de 1960 y que un año después se publicó en la revista *Art Yearbook*. En este artículo, Greenberg –a partir del concepto de crítica kantiana y de la afirmación de Stella: “Todo lo que hay es todo lo que ves”– reivindica una serie de principios que considera fundamentales en relación con la creación artística y el artista. Para Greenberg, el artista no debe ser cognitivo: no debe verse obligado a expresar lingüísticamente lo que hace plásticamente, ya que de hacerlo significaría que algo funciona mal. El artista tiene que ser fiel a su propio medio. Cada arte debe recuperar el estado puro y es en esta pureza donde encuentra la garantía de su calidad y de su independencia. Para Greenberg, en pintura, ‘pureza’ significa autodefinition y, consecuentemente plenitud o integridad del plano

pictórico. Una pureza —decía Greenberg— cuyos orígenes había que buscar en Manet, pues sus telas, precisamente por su plenitud, pueden considerarse las primeras “obras modernas”.

Esta publicación (todas las publicaciones de Greenberg y las de los críticos de la época eran artículos en revistas: *Partisan Review*, *Arts Yearbook*, *Artforum*, *Art International*) supuso el inicio de la valoración de la pintura norteamericana de la época y el establecimiento de nuevos cánones estéticos, basados evidentemente en un criterio formalista que siguieron pintores y teóricos, como el reconocido Michael Fried o la primera etapa de Rosalind Krauss.

Y si el crítico parte de la realidad, del presente, para incidir y conformar el futuro, por su parte el historiador, el académico propiamente dicho, generalmente no tiene esta pretensión, pues le interesa fundamentalmente analizar el pasado como una estructura de pensamiento, eso sí, del presente. Ejemplo singular de ello es Ernst Gombrich y la publicación (manual) de arte seguramente más vendida y difundida: la *Historia del Arte*, pensada en principio para jóvenes, pero que se ha convertido en el manual más traducido de la época moderna, a 23 idiomas desde que lo editara Phaidon Press en 1950. Se trata de una introducción a la historia del arte en Occidente, desde sus inicios hasta finales del siglo XX, todo en una narrativa cronológica que introduce al lector en los distintos movimientos artísticos, desde las pinturas de las cavernas hasta bien entrado el siglo pasado. En definitiva el primero y, seguramente, el último gran *best seller* de la historia del arte.

Para plantear esta más que sintética aportación de algunos casos de publicaciones de la modernidad, hemos de observar el cambio de soporte: ya no es el libro el que escribe la historia, sino el museo. El museo en el sentido del “museo blanco” de la modernidad, el “espacio universal” de Mies van der Rohe, el museo que pretende ir más allá de la ideología. Ejemplo de este tipo de museo defensor de la neutralidad, minimalismo e inmensidad es el MoMA creado por Alfred Barr, quien publicó la síntesis de su concepción en un diagrama incluido en la cubierta del catálogo *Cubism and Abstract Art*. En este diagrama, Barr resume su concepto de arte moderno con una total supremacía del arte abstracto.

Barr fue un museógrafo-historiador, pero también un educador. Su cartografía del arte moderno comienza con Cézanne, seguido o acompañado de Van Gogh, de Seurat y de Gauguin (la primera exposición reunió a los cuatro), y se asienta con Picasso y Matisse. El discurso evangelizador de Barr se convirtió en canon en manos de sus seguidores, a la vez guardianes y árbitros del progreso del arte, hasta osificarse en los sesenta con los conceptualistas. Esta concepción quedó ilustrada en los distintos catálogos del MoMA, que en los años anteriores y posteriores a la Segunda Guerra Mundial fueron de las escasas publicaciones con las que contó el mundo del arte. En el MoMA pensado por Barr, los visitantes no contemplan simplemente obras de arte aisladas, sino sujetas a un curso histórico. Tal como señalaba el plano de la exposición inaugural del MoMA, *Art of Our Time* (1939), los visitantes iban circulando por series de galerías con pocas o ninguna opción de cambiar el recorrido, “siguiendo el desarrollo del arte moderno en una clara secuencia lógica”. En lugar de la presentación de las obras por escuelas nacionales (como en los museos del siglo XIX), el MoMA aportó una instalación que ilustró la concepción de Barr sobre el arte moderno como una secuencia de movimientos o estilos sobre la base de características formales, con especial atención en las aportaciones de los artistas individuales y en sus obras, es decir, en lo que se puede entender como “obras maestra”. Este énfasis en los movimientos artísticos fue sin duda el origen de la mayoría de los manuales de arte moderno, cuyas páginas parecían ilustrar los distintos apartados del discurso cronológico y estilístico del MoMA.

## SEGUNDO MOMENTO

### LA IRRUPCIÓN DE LA POSMODERNIDAD: EL EFECTO POMPIDOU

El concepto de la modernidad de Barr (catálogos), Gombrich (manuales) y Greenberg (artículos, revistas) empieza a resquebrajarse hacia los años sesenta, cuando se produce un cambio de paradigma en el ámbito del museo y un cambio de enfoque en la vieja disciplina de la historia del arte que es cuestionada como disciplina humanística; los enfoques formalistas ceden su protagonismo a los temáticos y la alta cultura se contamina con la cultura de masas.

Paradigmático en este momento es el Centre Georges Pompidou de París que, en su apuesta por una democratización de la cultura y por la ruptura de las tradicionales fronteras entre arte elevado y cultura de masas, fue el primer museo en aplicar múltiples perspectivas en el análisis y publicación de lo artístico y, sobre todo, fue el primer museo que experimentó con la noción de que una institución podía ser particular sin ser “localista”. El Centre Georges Pompidou descubrió un nuevo tipo de audiencia para el arte, cercana a la industria del turismo, gracias a una espectacular puesta en escena. Su valor de fetiche y el gran éxito entre el público hacen del Pompidou el referente más inmediato para el museo posmoderno, antecedente directo del modelo del Museo Tate de Londres. Pero en el aspecto que a nosotros nos interesa, quizá lo más significativo del efecto Pompidou fue la fragmentación del saber, que no sólo irradió en el tipo de catálogos de exposiciones publicados por la institución en los años setenta (dedicados a ciudades, a la moda, a subproductos artísticos, etc.), sino también en el mundo editorial.

Esta difusión masiva del arte y, sin duda, la recuperación democrática y el afán de saber de la sociedad es lo que hizo que en España emergiesen, a fines de los años setenta, las colecciones de arte dirigidas a un público universitario. Voy a hacer un rápido repaso de esas colecciones, ya que junto a las de las editoriales mexicanas, venezolanas, argentinas y chilenas, que habían publicado temas de arte en los años cincuenta y sesenta, constituyen la base del pensamiento artístico en el espacio del último medio siglo. Seix Barral titula una de las series de su Biblioteca Breve como Museo, donde publica en 1968 *Meditaciones sobre un caballo de juguete* de E. Gombrich; en 1971, *El arte del paisaje* de Kenneth Clark y en 1972, *Historia del impresionismo* de John Rewald. En los mismos años, la editorial Labor publica notables textos, como el *Arte como oficio* de Bruno Munari y el *Espíritu abstracto* de J. E. Cirlot. Ediciones Guadarrama saca a la luz, en 1969, la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser, que difunde el marxismo en el pensamiento de la historia del arte, marxismo que la propia editorial ya había presentado unos años antes, en 1963, en la obra fundamental de F. Antal, *El mundo florentino y su ambiente social*.

Fue también muy importante la aportación de Anagrama, que en sus diversas colecciones mostró interés por los nuevos métodos de análisis de la realidad. En su Colección Argumentos, publica en 1970 *Arquitectura como "mass media"* de Renato de Fusco que, como su subtítulo indica, es un ensayo de "semiología arquitectónica". Hablando de arquitectura, no se puede olvidar que en 1969, Aguilar había publicado *Architettura in nuce*, una definición de arquitectura de Bruno Zevi, a quien ya conocíamos en lengua castellana por su *Saber ver la arquitectura* (1951), una interpretación espacial, y por su *Historia de la arquitectura moderna* (1957), ambas publicadas por editorial Poseidón de Buenos Aires.

Pero en este período no sólo se publicó historia o interpretación histórica, sino también ensayos sobre estética. Tan sólo algunos ejemplos: *Teoría de la sensibilidad* (1968) de Xavier Rubert de Ventós, que superaba las categorías tradicionales de la estética y proponía un análisis de las significaciones de la obra de arte: sociología del arte, del gusto, de masas, de la juventud, utilizando principios del estructuralismo; *La definición del arte* de Umberto Eco; *Historia del gusto* (1972) de Galvano della Volpe, que plantea las relaciones entre historia-ciencia y poesía bajo una punto de vista semántico y un pensamiento marxista; y *Arte y sociedad* (1970) de Herbert Read, planteamiento de la génesis del arte en relación con las estructuras políticas que las cobijan.

En 1977, Ediciones Cátedra empieza a editar sus colecciones de arte: Ensayos Arte Cátedra y Cuadernos Arte Cátedra, con Panofsky (*Idea*) y el primer libro de Juan Antonio Ramírez (*Medios de masas e historia del arte*), colecciones a las que seguirá Manuales Arte Cátedra.

Poco después, en 1979, la editorial Gustavo Gili inicia su colección GG Arte para insistir en la figura de Gombrich, además de otros autores, ejemplo de ello es *Arte e ilusión*, donde el autor aporta al debate metodológico de significados, iniciado por Panofsky, los fundamentos de la psicología. En ese año, Alianza que en su colección Alianza Universidad y en su colección de bolsillo ya había publicado algunos interesantes textos de arte, lanza Alianza Forma

con la *Interacción del color* de Josef Albers, una investigación teórico-práctica en el campo de las relaciones cromáticas de uno de los principales miembros de la Bauhaus.

En 1985, aparece Akal/Arte y Estética, que lleva publicados 65 títulos y se inauguró con un texto mío: *Arte e ideología en el País Vasco*, análisis de un caso de estudio de las relaciones entre creación artística, sociedad, política e ideología. En 1995, se publica el primer título de las últimas grandes colecciones generalistas: Cultura Artística de Ediciones del Serbal. En total, más de una decena de colecciones y cientos de títulos a lo largo de 20 años, aparte de los libros sin colección.

### TERCER MOMENTO

#### EL DISCURSO DE LAS DIFERENCIAS Y LA INTERDISCIPLINARIDAD

Me he centrado en el caso español, pero lo que me gustaría ahora es no sólo ampliar el territorio a lo internacional y a lo global, sino abordar el período comprendido desde los años noventa hasta la actualidad, cuando dos grandes maneras de entender el arte tienen correlato en libros, revistas, editoriales y formatos, hasta cierto punto, respondiendo a una visión bipolar: una pone énfasis en una visión occidental y monocultural del relato artístico, con pretensión de reactualizar el viejo tema de la autonomía del arte; mientras la otra lo hace en lo que denominaremos “condición poscolonial”, centrada en un ahondamiento del discurso de las diferencias, la identidad y de la alteralidad, la multiculturalidad y la interculturalidad, dentro de la perspectiva antropológica que ya no se pregunta tanto qué es arte (perspectiva filosófica), o de qué habla el arte (perspectiva semiótica), o cuándo hay arte (perspectiva analítica), sino qué hacen quienes se llaman artistas y cómo podemos inscribir su obra y su comportamiento en un territorio más amplio que incluye, en primer término, lo cultural.

El debate se centra en torno a dos revistas emblemáticas, *October* y *Third Text*, haciendo notar cómo en estos proyectos (el primero fundado en 1976 y el segundo, en 1987) se encuentran dos posibilidades para reagrupar un buen número de publicaciones recientes, en las que entra

en conflicto lo “disciplinario” y lo “inter” o “transdisciplinario” (lo cual se conoce como giro transdisciplinario, al vincular la historia del arte con los estudios visuales y los estudios culturales).

Roger Conover, en el número 100 de la revista *October* (2002), recuerda que se escogió el nombre de esta publicación para conmemorar un momento histórico del siglo XX, en el que la práctica revolucionaria, la investigación teórica y la innovación artística se unieron en una forma ejemplar y única. Para los artistas de este momento y lugar, la literatura, la pintura, la arquitectura y el cine requerían y generaban sus propios “octobers”. Y como podemos leer en el texto del primer número –firmado, entre otros, por Rosalind Krauss, Annette Michelson y Hal Foster–, la idea surgió “ante la necesidad de restituir una autonomía intelectual a la crítica de la pintura y la escultura, pero también de las demás artes, que se había visto minada por grandes reseñas y lujosas ilustraciones”.

Lo que destacaríamos de esta revisión histórica, desde el surrealismo hasta la posmodernidad, es que muchos de los artículos publicados se han convertido en la base de libros de gran relevancia para el estudio de las artes visuales y su relación con otros ámbitos, como el de la historia, la política o la filosofía. Así, algunos textos sobre fotografía publicados por Rosalind Krauss, desde Nadar a Stieglitz pasando por Sherman o Levine o la fotografía surrealista, fueron retomados en libros como *Le photographique* o *Pour une théorie des Écart*; o bien, algunos artículos de Foster aparecidos en la revista se convirtieron en la base de su libro *El retorno de lo real* (1997).

He de reconocer que durante unos días fui fiel lectora de la revista *October*, al contar entre sus artículos con algunas de las visiones más perspicaces, con más fundamentos históricos y teóricos de los últimos años, y sin duda al ser una de las más citadas en todo tipo de trabajos. Pero he de reconocer también que su visión cerrada respecto a temáticas como el SIDA (que fue el origen del apartamiento de uno de los editores fundadores, Douglas Crimp) o los estudios visuales, y su insistencia en la idea de “autonomía del arte”, así como su persistencia en mantener la hegemonía de la cultura occidental y de

Primer Mundo, me han llevado a un paulatino alejamiento de sus tesis y argumentos.

Entorno a la revista *October* podríamos encontrar una miríada de publicaciones, pero sin lugar a dudas el libro canónico por excelencia es el escrito por las cuatro voces más reputadas en la teoría e historia del arte contemporáneo, en la editorial Tames and Hudson. Nos referimos al texto *Arte desde 1900* (2005), el gran éxito editorial de los últimos años traducido a 10 lenguas, entre ellas, al castellano en Akal (Madrid), que se podría presentar como un ataque a cierto tipo de historia y de crítica practicadas desde un concepto de modernidad asentado, sobre todo, en las premisas de Greenberg y de Barr. Pero quizás lo más destacado del texto es su manera de plantear la historia del arte en constante alianza con la teoría.

La teoría parece deducirse del uso que de ella hacen nuestros autores, sería lo único que puede salvar al arte del mercado, de la industria cultural, del sistema de la mercancía. El arte del siglo XX no se explica sólo desde sus artistas y sus prácticas creativas; sino desde autores, pensadores, filósofos, como Barthes, Saussure, Pierce, Adorno, Benjamin, Foucault, Derrida, Lacan, Freud, Jung, Marx. Ellos son los que ayudan a encontrar una verdadera alternativa, tanto para una historia formalista basada en las ideas de pureza del medio y de significado estético, como para una historia social tipo Antal o Hauser, quienes mejor pueden explicar el valor estructural de la obra de arte unida a las cuestiones de significado y –como en el caso de Brecht y Barthes– ayudar a comprender que ser formalista no significa considerar al lenguaje como un “vehículo neutral y transparente”, sino poseer una materialidad cargada de significaciones.

Yve-Alain Bois se ampara en Barthes, Saussure, Brecht, los formalistas rusos y en los escritos de Jakobson para explicar obras de Matisse, Picasso, Mondrian, no sin reconocer las posibles limitaciones del método y de abrirnos las puertas al posestructuralismo.

Benjamin Buchloh encuentra la solución al problema de la “autonomía estética” y a la “subjetividad burguesa” en las teorías de Adorno (tras un paseo por las ideas de Benjamin, Peter Burger, Antonio Gramsci

o Georg Lukács), sobre todo en *Teoría Estética* (1979), donde relaciona el concepto de autonomía con un principio de la “doble negatividad”. También para Buchloh es muy importante el concepto de ideología de Lukács, pues le hace entender una historia social del arte donde las prioridades se centran en estudiar la ideología más allá de la práctica estética.

Hal Foster demuestra de la mano de Freud, Jung y Lacan, cómo psicoanálisis y arte moderno comparten muchos intereses —desde la fascinación por los orígenes, sueños, fantasías con “lo primitivo”; hasta lo insano, con la sexualidad o la subjetividad. Y así podríamos seguir con Rosalind Krauss, quien parte de la lógica estructuralista (para ella tan importante en el proceso de desafección del pensamiento formalista, del que fuera su maestro Greenberg) para profundizar los significados de la mano de Derrida y Foucault, el Barthes de la “muerte del autor”.

Una aportación novedosa del libro comentado es observar que la historia del arte del siglo XX se ha organizado y presentado como un conjunto de unidades (107 ensayos o “entradas” organizadas según una base cronológica) independientes las unas de las otras. No hay metarrelatos ni discurso historicista ni visión evolucionista, tampoco las tradicionales divisiones por tendencias, estilos, escuelas, naciones, géneros, lenguajes. Se aboga más bien por un discurso particular, en el que cobran todo su protagonismo acontecimientos desligados del “discurrir histórico”, en un método más próximo al concepto de archivo.

Lo que finalmente me gustaría destacar de este proyecto es que nos encontramos no ante una “historia a secas” del arte del siglo XX, sino ante una historia teórica, pero también crítica y, hasta cierto punto, ideológica. Todos, con mayor o menor intensidad, y sobre todo en las mesas redondas (el gran atractivo del libro), tomando partido, muestran fobias y filias, y apuntan aspectos claramente dogmáticos (sobre todo del lado de Buchloh y Krauss).

Manifestarse así, en el seno de un pensamiento ideológico fuerte, quizás tenga sentido; pero lo que tal vez se me escapa es cómo en un mundo dominado por el capitalismo global se sigue buscando

soluciones en el pasado, en el espíritu de la vanguardia, como un conjunto de complejas formas de compleja interpretación, lo cual me parece algo arriesgado. Y finalmente, ésta es por cierto una historia etnocéntrica, basada en el eje euro-americano, occidental; es una historia del arte, hasta cierto punto, disciplinaria que tiene poco que ver con una historia cultural del siglo xx.

Y ahí justamente deberíamos situar el otro rostro de la moneda de *October* y de *Arte desde 1900*: la revista *Third Text* y la apertura para textos vinculados con los estudios culturales y subalternos, de estudios poscoloniales y para publicaciones centradas en la identidad/alteridad como criterio de valor. Rasheed Araeen, su fundador, escribió en 1987: “Al contrario de publicaciones como *Frieze*, *Third Text* no es fruto de ningún movimiento mercantil–institucional de éxito. Por el contrario *Third Text* aborda un análisis del fenómeno de la exclusión, y aunque plantea abiertamente cuestiones de identidad y alteridad lo hace de una manera crítica”. Araeen afirma que “el consumo del otro” es, antes que nada, una reaccionaria vigilancia de las tradiciones, que impone la conservación ilusoria de la pseudo-autenticidad para el consumo de las élites, con la siguiente conclusión: que el Tercer Mundo reclame su propia “producción de historia” y, consecuentemente, no acepte la hibridación como pacificación.

Me gustaría dedicar el último tramo de esta conferencia a trazar una suerte de cartografía del mundo editorial y de cómo las publicaciones van explicando un arte para el que la mejor metáfora es la del rizoma, la estructura horizontal e interconectada de conocimiento, más allá de los modelos arborescentes vinculados a la tradición occidental y moderna. Acabadas y finiquitadas las grandes narrativas y los discursos fundacionales con ánimo universalista y totalizante, lo que encontramos ahora es un mapa con muchos lugares, discursos menores, ninguno con pretensión de totalidad o exhaustividad.

El lógico rito del paso –que a principios de los ochenta se produjo entre los practicantes de una historia del arte entendida como una disciplina humanística hacia los que defendían un proyecto relativista, interdisciplinar, de fuerte carga epistemológica– fue el origen primero en el mundo anglosajón, y después en España, de la irrupción del

proyecto de los estudios visuales, tanto en su ala académicamente reivindicativa –protagonizada por historiadores del arte ansiosos de renovar la vieja disciplina, más allá de las alternativas hermenéuticas, de análisis estilístico, iconográfico e histórico-social, como las de Moxey, Bal, Bryson (me remito a las publicaciones del Clark dentro de lo que denominaríamos New Art History)– como en otra estrategia más en la línea de lo “políticamente correcto” y las “guerras culturales”. Y ahí se ubicarían las capitales aportaciones de autores como Mitchell con *Pictorial Turn*, Mirzoeff con “readers” de cultura visual, en los cuales la visualidad se entiende como una “disciplina táctica” que busca dar respuesta al rol de la imagen en un marco dominado por los discursos horizontales, las perspectivas globales, la democratización de la cultura y la ruptura de los límites alto-bajo.

Me gustaría, a modo de homenaje, recordar el papel del teórico José Luis Brea, quien ya en 2003, primero a través de la revista *Estudios Visuales*, con nueve números, y después con el texto *La epistemología de la visualidad* (2005), abordó desde múltiples voces esta teoría de la visualidad en su dimensión cultural y desde los regímenes escópicos de la visualidad.

Otro lugar, en esta cada vez más extensa cartografía, es el ocupado por las publicaciones sobre arte y feminismo que arrancaron a finales de los años sesenta, gracias al impacto que tuvo, especialmente en el mundo anglosajón, el Movimiento de Liberación de la Mujer, lo cual se tradujo en un primer ensayo paradigmático de Linda Nochlin, *Art News* (1971).

Por qué no ha habido grandes mujeres artistas, imposible hacer un resumen de todas las publicaciones relativas a esta temática, pertenecientes al período de 1970 hasta la actualidad. Quizás citar como texto esencial el de Roszika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (1981): “no basta estudiar las obras de las mujeres con las herramientas habituales de atribucionismo tradicional: es necesario deconstruir las bases metodológicas sobre las que se asienta la disciplina”; así como otros textos decisivos de Lucy Lippard –*The Pink Glass* (1995), por ejemplo– sobre feminismo político, de Judith Chicago y Miriam Shapiro sobre feminismo

esencialista, y de Norma Broude y Mary Garrard –*The Power of Feminist Art* (1994)– con una revisión del arte feminista de los setenta.

También me gustaría destacar nuevos géneros que hace unos años hubieran sido impensables en el monolítico bloque de la historia/estética/teoría del arte, y que tienen mucho que ver con la profesionalización en el arte dentro del contexto de las industrias culturales. Me refiero al género de las entrevistas, recuperado del periodismo y convertido ahora en instrumento de la crítica de arte, del cual destacaría los trabajos de Hans Ulrich Obrist y *La crítica dialogada* de Anna M. Guasch, que hacen del documento oral un “laboratorio” para diálogos interdisciplinarios.

O también a los cada día más abundantes textos de comisariado, como *Issues in Curating. Contemporary Art and Performance* (2007), con Judith Rugg y Michele Sedgwick de editores, u otro del propio Obrist, *Breve historia del comisariado* (2010), en los que se parte del supuesto de que las prácticas de comisariado son básicas para entender los fundamentos teóricos y críticos de las diferentes prácticas expositivas. Habría también que incluir los trabajos sobre crítica institucional, como el de John Welchman, *Critique Institucional and After* (2006), los cuales analizan distintas prácticas artísticas y también curatoriales, que ya desde los años setenta toman al museo como objeto de estudio, al ser éste dispositivo cargado de turbulencias ideológicas.

Asimismo, constato cómo en la última década se han producido constantes desplazamientos hacia otros territorios como la geografía del arte, con el texto fundamental de Irit Rogoff, *Terra Infirma: Gography's visual culture* (2000), o el trabajo curatorial de Ursula Biemann en el texto *Geography and Politics of Mobility* (2004); la antropología visual con el texto *Contemporary Art and Antropology* (2006) en el que, a partir de las tesis de antropólogos posmodernos como James Clifford, se presenta un nuevo prototipo de artista: el artista como etnógrafo, interesado en la alteridad, en los discursos sincrónicos, en los diálogos interculturales.

Y en estos desplazamientos, un lugar importante lo ocupan las nuevas tecnologías en los textos de José Luis Brea, *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su mutación electrónica* (2007) o de Pierre

Levy, *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital* (2007), que rastrean las implicaciones culturales en el desarrollo de las tecnologías de la información y de la comunicación con soporte digital.

Aparte de esta expansión del arte hacia estos recorridos inter y transdisciplinarios, me gustaría terminar mencionando otro de los claros síntomas de que la autonomía del arte ya no es operativa y que no se puede entender el arte sin su alianza con la industria cultural; lo cual queda ejemplificado en el texto *A Manual for the 21st Century Art Institution*, una guía para la institución contemporánea del futuro, colección de ensayos que analizan la evolución de la práctica de la galería y del museo.

# UNA MIRADA A LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y ALTERNATIVAS DE ARTE EN MÉXICO

*Bárbara Perea*

Uno de los problemas que salta a la vista al abordar este tema, es la escasez de publicaciones especializadas en donde realizar un debate y ejercicio crítico serio en torno a la situación de las artes y la cultura en México. Hay pocas publicaciones periódicas dedicadas al arte contemporáneo, las que existen sobreviven precariamente, y adolecen de perpetuos problemas de financiamiento y distribución. Esto hace que los pocos proyectos que algún loco (o grupo de locos) decide emprender sean, en muchos casos, de escasa duración, extinguiéndose cuando el loco (o locos) recupera momentáneamente el juicio justo antes de empeñar a su primogénito para seguir con el proyecto a flote: así está el patio. Los más juiciosos de entre esos locos deciden, de antemano, anunciar la duración de su locura, gestando proyectos que al nacer traen ya el sello de su programado deceso. Pero también existen los necios que reinciden, los que habiendo empeñado bienes, hijos y cónyuge, al cabo del tiempo vuelven a insistir con un nuevo proyecto, habiendo aprendido un par de cosas de la experiencia anterior. A esos, en particular, les estoy agradecida.

## UN DATO A MANERA DE BUSCAPIÉS

Por si lo olvidábamos, México tiene el penúltimo lugar en América Latina en lectores, esto es, solamente en Haití se lee menos que en México, con un promedio de medio libro por habitante al año... No debe sorprender, entonces, que en nuestro país el promedio de escolaridad apenas rebasa el nivel de educación primaria. Este sencillo dato hace de emprender cualquier proyecto de índole editorial en México, un acto tan heroico como necio.

Hace un mes y fracción, una protesta, formulada como sesuda crítica, circulaba en los correos electrónicos de su servidora y varios colegas

del mundo del arte en México; cosa extraña, la polémica se había desatado, no por censura ni recortes al presupuesto destinado a la cultura, sino gracias al contenido de la columna de arte de la revista *Proceso*, que desde hace algunos años escribe Blanca González Rosas, en su capacidad de sucesora de Raquel Tibol. La carta circulante esgrimía poderosos argumentos y marcaba una situación sintomática, de franca decadencia de la crítica de arte.

Ello me llevó a reflexionar sobre cuál es el nuevo papel de la crítica de arte en México y de qué manera esto se ha reflejado en las publicaciones periódicas de arte. Hace algunos años, la crítica de arte especializada en México y en el mundo experimentaba una suerte de desplazamiento de su lugar histórico habitual dentro del sistema de valoración y legitimación del arte, gracias, en parte, al creciente reconocimiento de la figura del curador y de la cada vez más frecuente tendencia a combinar funciones, estrategias y posturas en el ámbito del arte. La crítica se debilitaba ante el mercado del arte, conforme los roles de los distintos actores e instituciones culturales se complejizaban y se volvían más fluidos, imbricados y ambiguos. Las funciones combinadas de crítico-curador, curador-artista, artista-crítico, crítico-coleccionista, coleccionista-curador, así como la creciente influencia del mercado del arte en las instituciones públicas, obligaba a replantear las estrategias y a re-evaluar los roles y significados de cada una de las funciones operativas del sistema del arte. Ello significaba también un giro en las estrategias de las publicaciones dedicadas al arte.

Por una parte, la internacionalización del arte mexicano y la opción de cotizar en el mercado del arte internacional hacían que cada vez fuera más imprescindible la palabra impresa: textos, reseñas, catálogos resultaban obligatorios y su valor dentro del aparato legitimador era cada vez mayor. El hecho de que estos se generaran desde los mismos actores, instituciones o tiendas de arte deseosas de legitimación, en muchos casos, no parecía ser un obstáculo; pero sí señalaba que los espacios para un ejercicio crítico se reducían, y que la crítica independiente y su valor como entidad objetiva se debilitaban al “contaminarse” de intereses. La postura crítica y el ejercicio académico se convirtieron, nuevamente, en espacio alternativo y de resistencia, como lo atestigua la revista *Curare*. Pero en los medios impresos y

virtuales quedaban también muchas opciones ampliamente explotadas, desde la crítica furibunda, la nota al calce o comentario cultural y la reseña con miras a la difusión de exposiciones, hasta el “cartelerismo cultural” o “guía educativa para neófitos”, dependiendo de cada medio, de su nicho en el mercado, su postura ideológica y sus objetivos.

Así, las estanterías de las librerías y puntos de venta de las publicaciones periódicas nos ofrecen el panorama de las “guías de la ciudad” con sus reseñas y columnas de opinión: la extinta *DF por travestis*, *Chilango* o *Dónde ir*, en cuyas secciones de arte han escrito Ana Elena Mallet, Eduardo Abaroa, Luis Orozco y su servidora. Ofrecen las de tendencia o moda y también las sobrevivientes de entre las revistas literarias, de arte y de cultura, las que superan el lustro como *Lenguaraz* o *Fahrenheit*, y las que rebasan ya la década como *La Tempestad* o *Arquine*.

#### PROYECTOS INDEPENDIENTES QUE HAN DESTACADO POR DIVERSAS RAZONES

Vayamos al terreno del ejemplo, pues resulta más fértil predicar desde esa trinchera, si me lo permiten. Primero con uno de los necios, Rogelio Villarreal, que hoy nos acompaña, necio entre necios, editor de ya tres revistas.

#### Desde la trinchera pos-contracultural

A mediados de los ochenta, Rogelio Villarreal emprendió el primero de sus proyectos editoriales: la *Regla Rota*. Casi un fanzine, objeto de culto del *underground* mexicano, la *Regla Rota* logró subsistir de 1984 a 1987, con la irregularidad que caracterizaba a las publicaciones independientes de la época: irreverente, prosaica y escatológica, combinaba a talentos literarios emergentes con moneros e ilustradores anarcopunquetos; y es invocada incluso hoy no con poca nostalgia en los encuentros de revistas independientes.

Un par de años después de su extinción, el necio reincidió, decantando la experiencia en su nuevo proyecto *La Pusmoderna* (1989-1996). Con más o menos el mismo perfil que su antecesora, en sus páginas convivían lo sacrílego, lo irónico y lo oscuro en alegres aquelarres

literarios: reseñas sobre música industrial salpicada de dibujos de la Virgen de Guadalupe con los senos desnudos. Congruente con su público y su economía, ambas revistas se imprimían en papel barato, guardando el indispensable *look* contracultural de bajo presupuesto. Pero, como diría Frank Sinatra, aún falta lo mejor, y lo interesante del caso es la evolución de ambos proyectos con la intención de adaptarse a un medio que ha cambiado considerablemente desde aquellas lejanas trincheras *underground* de mediados de los ochenta, en las que cualquier revista de tal índole se defendía a capa y espada de cualquier sucio tinte “comercial”. Aquello no era un negocio capitalista, era una postura, una ideología, una forma de vida, una rebeldía.

### **Ideas para un país en ruinas**

El tercer acto de esta trilogía fue *Replicante*, que está por cumplir cinco años, demostrando la habilidad de Villarreal para evolucionar, adaptarse, mutar y seguir incidiendo en un ámbito donde lo alternativo y la contracultura tenían tintes más sutiles. En este sentido, el lema de *Replicante*, “Ideas para un país en ruinas”, es sumamente significativo. En *Replicante*, el más inteligente de los tres proyectos, Villarreal elevó considerablemente la calidad de materiales e impresión para buscar canales reales de distribución, más allá de talleres de tatuajes y puestos ambulantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (Filos, como es afectuosamente conocida por sus parroquianos, último de los bastiones del *underground*.) De hecho, *Replicante*, además de su riqueza en colaboradores con un ejercicio literario probado, se distribuye en la cadena de tiendas Sanborn’s de todo el país, y por ello es percibida como una suerte de traidora de la contracultura por revistas hermanas como *Generación*, otro reducto de la contracultura ochenteril.

### **Un giro de 180°, *Casper* y su circunstancia**

Vayamos al opuesto extremo con la revista *Casper*, uno de los proyectos que, como decía al inicio, nació en 1998 anunciando su propia defunción al plantearse como proyecto mensual a un año. A caballo entre proyecto artístico y producto editorial, *Casper* se caracterizó por su elaboración artesanal y tiraje sobre pedido. Entonces y ahora,

es un objeto coleccionable que venía empacado en sobres de Manila serigrafiados, e incluía pequeños tesoros como calcomanías y carteles de distintos artistas. El consejo editorial, al otro lado del espectro de los ejemplos anteriores, era un grupo de jóvenes artistas que desde entonces, como los cigarros Virginia Slims, han llegado muy lejos: Daniel Guzmán, Gabriel Kuri, Damián Ortega y Luis Felipe Ortega.

Los contenidos de la revista oscilaban entre proyectos artísticos, extractos digeridos de textos clave del arte contemporáneo, listas de discos favoritos de algún miembro del consejo, y otras colaboraciones tan encantadoras como autorreferenciales de artistas, curadores y promotores conocidos en el medio. Como intentando siempre reinventar el mundo del arte a partir de la auto-redefinición constante, *Casper* se proponía en cada número un nuevo nombre a partir de las mismas seis letras, simbólico de un número muy limitado y definido de referencias, que resultaba a la vez también una postura ante el mundo del arte: una mirada muy selecta. El fantasma amigable hacía recuento de amigos, estructurando una estrategia a partir de la fuerza y unión de grupo.

El tiempo y el mercado demostrarían que el cometido de *Casper* de transformar el panorama local fructificaría, desde la muy particular trinchera de la galería más exitosa a nivel internacional actualmente: la Kurimanzutto, cuya labor de posicionamiento del arte contemporáneo mexicano ha sido impresionante. De hecho, parte fundamental de su estrategia son las publicaciones, los libros de artista y diversos proyectos editoriales que han seguido impulsando, desde una traducción al castellano –no muy afortunada, por cierto, pero primera en nuestro idioma– de los textos de Robert Smithson, hasta catálogos monográficos o ensayos visuales.

#### ARTE Y MODA

Si bien en México hay pocas publicaciones periódicas especializadas en arte contemporáneo, sí hay muchas que se ocupan del tema, insertándolo entre secciones dedicadas a la moda, al diseño, a la música y otros quehaceres del ocio.

No me referiré más que a una que ha despuntado de entre las otras por varias razones. Ésta es *Código* o *Código 06140*, cuyo nombre, a manera del programa de televisión *Beverly Hills 90210*, denota su condición local, elitista y exclusiva, al reseñar los sucesos de una zona particular, pudiente, comercial y de moda de la ciudad de México (aunque no exclusivamente). Pero a diferencia de las otras revistas de moda-diseño-autos-restaurantes, etc., *Código* tiene la indiscutible ventaja de haber sido gratuita hasta 2009 (aunque hay que acotar que paralelamente a la versión gratuita, existía también una versión más nutrida a la venta) y cuenta con distribución nacional, con un tiraje de 25 000 ejemplares.

Además de ello, destaca por su coherencia gráfica y por haber logrado establecer, a lo largo del tiempo y con mucho esfuerzo, una línea editorial clara respecto al arte, mediante una estrategia sencilla pero inteligente. *Código* ha sabido reunir a un grupo de colaboradores muy homogéneo y con intereses muy similares: casi todos los autores de la sección de arte son jóvenes de entre *veintitantos* y *treintitantos* años, dedicados a la misma actividad, la curaduría de arte contemporáneo en los distintos recintos museísticos y galerías de la ciudad. Ésta y otras publicaciones gratuitas, como el periódico que edita mensualmente *Arte al Día Internacional*, se convirtieron en los foros donde se ejercitan los nuevos críticos de arte, donde hacen sus *pininos* los egresados de las licenciaturas con enfoque en el periodismo cultural o de historia del arte. Además *Código* se distribuye también en Madrid, Berlín, Barcelona y Japón.

La reciente estrategia de legitimación que ha emprendido *Código* –además de las entrevistas a todos los artistas mexicanos que, según el criterio editorial, son referencias obligadas; por ejemplo, alguno que otro gran *sensei* internacional, como John Baldessari– ha sido la edición de un libro conmemorativo de sus 10 años, para la cual invitaron a un nutrido grupo de autores y artistas a señalar, reseñar, comentar los 100 mejores momentos del arte en la ciudad de México durante la época reciente.

#### **SOBRE LAS SECCIONES CULTURALES EN LOS DIARIOS**

Ésa, como dicen, es harina de otro costal, pues en general ha sido el terreno de los experimentados lobos de mar, de los Críticos con mayúscula, y de los peso pesado, como Teresa del Conde, Raquel

Tibol o Cuauhtémoc Medina. Los críticos de las secciones culturales, los especialistas –pues hay muchos reseñistas que ejercen la crítica desde el periodismo, algunos de los cuales, después de una década de oficio, acaban por convertirse en especialistas– que escriben de arte en los diarios, pertenecen a una generación mayor a los cuarenta o cincuenta años de edad, casi todos, y son historiadores del arte, artistas o curadores, en su mayoría.

No obstante y muy a pesar de esta experimentada vieja guardia, las secciones culturales de los diarios se encuentran en franco declive por la falta de claridad o interés de los consejos editoriales, principalmente, que han provocado que muchos críticos serios acaben por abandonar la empresa. Como botón de muestra: el periódico *Reforma*, que desde sus inicios publica la columna quincenal “El ojo breve” en su sección cultural, dedicada exclusivamente a las artes visuales analizadas desde el ojo crítico de especialistas, entre ellos el curador Osvaldo Sánchez, los artistas Abraham Cruzvillegas, Yishai Jusidman y Eduardo Abaroa, y el crítico Cuauhtémoc Medina. De entre esas hábiles plumas hoy queda sólo la de Medina a cargo de la columna. Además, hace unos cinco años, la sección de cultura se redujo en tamaño.

Pero también es importante señalar, por otra parte, la enorme cantidad de diarios que circulan en la capital del país; cuando la norma en las capitales del mundo es de tres o cuatro diarios por ciudad, en la ciudad de México la cifra de publicaciones periódicas diarias, desde hace 20 años, ha oscilado entre los *veintipico* y los cuarenta diarios. Diarios con tirajes bajos, que rara vez rebasan los 120 000 ejemplares, claro está; México, contrario a lo que conmina a creer la consigna gubernamental, no es un país de lectores. No obstante, en una quincena dada hallarán ustedes más de cien críticas y reseñas circulando en los diarios, escritas por los cerca de 300 autores constantes, entre los cuales figuran unos 20 especialistas. Todas las cifras anteriores me las proporcionaron los autores del siguiente proyecto al que pienso referirme: *Pinto mi raya* y *La pala*.

#### **OTRO BASTIÓN DE RESISTENCIA Y MEMORIA**

No podemos hablar de publicaciones periódicas en México sin referirnos a la impresionante labor de memoria, análisis y archivo histórico que realizan los artistas Mónica Mayer y Víctor Lerma, bajo el

nombre de *Pinto mi raya*. Desde 1990, dan seguimiento en 10 diarios de la capital a toda la crítica de arte que se publica en ellos, recortando pacientemente las notas y editando un compilado quincenal con todo el material recopilado.

Si alguien sabe de crítica de arte en México, sin duda, son ellos; su archivo contiene, a la fecha, unos 16 000 artículos, es decir, un promedio de cerca de 1 000 artículos compilados por año.

Además de los compilados quincenales, *Pinto mi raya* edita también –bajo el nombre *Ediciones al Vapor*– compilados temáticos que representan una labor titánica de análisis en prensa de tópicos como: performance, instalación, mujeres en el arte, espacios alternativos, bienales, fotografía y arte digital. Estos compilados, herramientas invaluable para los investigadores, se ofrecen a la venta por modestas sumas en las ferias de publicaciones, coloquios y foros. Toda esa labor, realizada gracias a patrocinios y subvenciones estatales y privadas, es donada a bibliotecas públicas especializadas, como la del Instituto de Investigaciones Estéticas o de la Universidad de Arte y Humanidades Casa Lamm, en las que se puede consultar todo el archivo.

*Pinto mi raya*, además, ofrece el servicio de “egoteca”, esto es concentrar notas, reseñas y críticas publicadas del artista o museo que lo requiera para nutrir sus carpetas de prensa (servicio pagado).

No contentos con esto, Mayer y Lerma emprendieron también la primera revista de arte en red de México: *La pala*, fundada en 1998 y dedicada principalmente a los géneros no objetuales: el performance, la instalación, el videoarte, el arte conceptual. Con un promedio de 12 000 consultas al mes, *La pala* debe ser una de las publicaciones de arte contemporáneo más leídas de México.

En materia de revistas electrónicas, no podemos dejar de mencionar *Réplica 21*, foro donde, a partir de 2000, han escrito y escriben desde curadores muy jóvenes como Axel Velázquez, críticos de arte como Sylvia Navarrete o artistas con trayectoria como Enrique Jezik y César Martínez, hasta gestores como Santiago Espinosa de los Monteros y,

obviamente, agregados culturales como José Manuel Springer (uno de los fundadores y pluma más prolífica, según lo atestigua el archivo de *Réplica 21*), entre muchos otros.

## FALLAS DE ORIGEN

Hasta ahora me he referido únicamente a proyectos de la capital del país; ustedes disculpen mi inevitable centralismo, pero al igual que la cuarta parte de la población, vivo y trabajo en la ciudad de México, el foco más importante de actividad cultural. No por mera política de inclusión, sino por sus cualidades inherentes y desesperantes, hablaré ahora de un proyecto que nació y creció en Monterrey, ciudad al norte del país.

*Velocidad crítica* (2000-2007), proyecto editorial de Eduardo Ramírez, es difícil de definir, difícil de aprehender y, especialmente, difícil de leer. No sabría decirles si fue un manifiesto en contra de la lectura, un fanzine o una propuesta para la mantelería de alguna cadena de restaurantes estilo Vips. Lo que sí puedo decir es que se te pega y te atrae, obligándote a desdoblarla e intentar leer las minúsculas letras —el puntaje de la tipografía puede llegar a ser intolerable. Inútil resulta intentar descifrar por dónde comienza en muchos casos, es parte de su gracia: la proverbial guarida deleuziana, un laberinto imposible; su editor, un cruel y encantador minotauro.

*Velocidad crítica* se resiste, por principio, a las etiquetas fáciles, vaya, ni siquiera su periodicidad puede ser cómodamente definida en entregas mensuales; no, ni eso nos concede: se editaban 15 ejemplares al año. Y así, *Velocidad...* ponía sus propias reglas, inoculando al mundo como un pequeño e insistente virus que se propagaba, armando un todo semi-coherente a partir de su principio del fragmento, no cediendo ni una pizca ante el lector, quien acababa por dejarse seducir por su radicalidad sin tregua.

*Velocidad crítica* era gratuita, con un tiraje que alcanzó los 2 400 ejemplares, y se distribuía en museos, galerías y cafés, en México y la zona fronteriza de Estados Unidos. En su interior coexistían pacíficamente comunicadores visuales, artistas, escritores amantes de

Bukowski e historiadores del arte a ultranza, de diferentes generaciones y procedencias de lo largo y ancho de la República, con una efectividad que le valió la invitación a participar en la sección del proyecto editorial de la pasada Documenta.

### LA TRINCHERA ACADÉMICA

Como último ejemplo, y defendiendo el bastión académico, es justo hablar de *Curare*, la más seria, comprometida e inteligente de entre las publicaciones especializadas de esta naturaleza. De corte académico, pero no academizante, la currícula de *Curare* es impresionante, entre sus colaboradores y consejo editorial abundan los doctorados en filosofía e historia del arte. Sus páginas contienen desde reseñas hasta ensayos analíticos, tanto teóricos como históricos, fruto de las investigaciones de sus colaboradores. Su cometido, al fundarse en 1991, era acabar con una versión oficialista y nacionalista de la historia del arte mexicano, ejerciendo la crítica desde una manifiesta independencia de cualquier institución que coartara la libertad interpretativa que el grupo pretendía. Su periodicidad, aunque nominalmente semestral, sufre los altibajos de la marea económica; sus estrategias de financiamiento han incluido becas Rockefeller e inserciones pagadas por la Colección Jumex, que lejos de ser mera publicidad de esta importante colección-fundación, son fichas coleccionables de obras específicas pertenecientes al acervo.

Pretende resignificar los espacios y los hábitos para ver el arte, además de proponer lecturas diferentes que, desde la crítica, el sarcasmo y la ironía, permiten deconstruir y reconstruir nuestras relaciones con la esfera del arte y la cultura.

*Curare* fue pensado como un mecanismo de producción de conocimiento abierto y múltiple, distante del pensamiento lineal o binario, donde se hizo necesario el trabajo colectivo para conformar una memoria significativa y, por ende, selectiva. Nos propusimos fundamentar una crítica que respetara posiciones libertarias, sin un punto específico de llegada, entendiendo la crítica como una forma de producción teórica más que como una doctrina. Aspiramos al desarrollo de una nueva escritura sobre el arte y a una escritura visual que no sólo ilustre o complemente sino que, en ocasiones, cree el

contrapunto del contenido textual. Cada número de la revista contiene entre 40 y 50 ilustraciones en blanco y negro, distribuidas a lo largo de un promedio de 135 páginas.

He intentado, con estos ejemplos, señalar algunas de las distintas plataformas editoriales periódicas y alternativas de arte en México. Elegí cada ejemplo como representativo de una tendencia que agrupa a diversas publicaciones ocupadas en abordar el arte desde distintas posturas, formaciones, intereses y generaciones. No pretendo con ello abarcar a cada uno, sino simplemente señalar estas distintas aproximaciones que varían entre lo estrictamente académico, lo literario, lo interdisciplinario y lo lúdico.

Reitero mi agradecimiento a todos los necios y necias que reinciden en el malsano hábito editorial, y le deseo la mejor de las buenaventuras a todas las revistas jóvenes, ojalá cumplan el lustro, la década y lleguen a su mayoría de edad.



# LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS Y LOS PROCESOS DE COMUNICACIÓN

*Eduardo Bernal*

Entre las múltiples vías o canales que permiten la vinculación entre investigadores y académicos, tanto en las disciplinas naturales y exactas como en las sociales y humanas, la revista (científica-académica) es el principal medio de comunicación, la cual se ha visto diversificada en los últimos años por el uso generalizado de las tecnologías de información y comunicación; hemos sido testigos, por ejemplo, del surgimiento y consolidación de revistas en formato electrónico.

Las revistas, sea cual fuere su soporte (papel o electrónico), se han diversificado al mismo tiempo que se ha incrementado tanto la aparición de publicaciones nuevas, como los niveles de oferta y demanda de los temas que tratan.

En comparación con otros medios de intercambio de información y comunicación entre especialistas, las revistas se publican con una periodicidad establecida, lo cual posibilita la formación y consolidación de circuitos o comunidades de académicos y expertos en torno a un mismo tema.

En este sentido, una necesidad innegable de las prácticas artísticas contemporáneas es la difusión de los proyectos y resultados de su actividad. Si los productos de estas prácticas no son visibles, no es posible lograr una retroalimentación que posibilite la generación de conocimientos nuevos, así como la propagación e intercambio de los ya existentes.

Los medios que facilitan la difusión de información han experimentado importantes cambios ligados al desarrollo e innovación de la tecnología. Pero no solamente se han codificado y ampliado los canales que permiten la comunicación, el intercambio de información es cada vez más rápido, dinámico y especializado.

Bajo estos supuestos, se despliegan nuevas posibilidades del quehacer artístico interesadas en la investigación y difusión del conocimiento, así como también en indagar cuáles han sido los mecanismos o estrategias a las que han recurrido otras disciplinas para adecuarse y obtener el mayor provecho de la incesante transformación de los medios de información y comunicación. Las actividades desarrolladas desde hace un par de meses por el Departamento Editorial de la Facultad de Artes (DEFA) de la UAEMéx, se ajustan, precisamente, a estos objetivos.

Ante la escasa visibilidad de las producciones escritas de las escuelas y facultades de arte en el contexto de las comunidades académicas y de investigación, nacionales e internacionales, en los primeros meses del año 2010, la Facultad de Artes dio los primeros pasos para la conformación del Departamento Editorial.

A varios meses de haber establecido los cimientos de lo que hasta entonces era sólo un proyecto, el DEFA se ha constituido en una instancia que busca dar cuenta del fortalecimiento y consolidación del trabajo editorial desarrollado en la Facultad de Artes. Y se concentra ahora en la creación de una revista que se posicione como una alternativa de comunicación entre investigadores y académicos del arte visual, en los ámbitos local, nacional e internacional.

Bajo estas observaciones generales, la intención de este escrito es dar a conocer un informe general de actividades llevadas a cabo por el DEFA y, con ello, dejar evidencia del esfuerzo realizado tanto por el grupo de trabajo que lo conforma, como por las autoridades, investigadores y académicos de la Facultad.

#### ***EL ORNITORRINCO TACHADO. REVISTA UNIVERSITARIA DE ARTES***

En el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas y ante la escasa visibilidad de trabajos académicos, en fechas recientes la Facultad de Artes de la UAEMéx decidió emprender el desarrollo de un proyecto editorial para divulgar trabajos académicos vinculados con las artes, como pudieran ser libros, artículos de investigación, informes de proyectos, ensayos, reseñas, etc. En principio, se optó por crear un Departamento Editorial que tuviera entre sus actividades la

generación de una revista, en la cual se lograra reunir todos los trabajos académicos producidos tanto por investigadores internos como de otras instituciones a nivel nacional, con la intención de apoyar, incrementar y consolidar su visibilidad en los llamados “circuitos artísticos”.<sup>1</sup>

Desde su creación, el objetivo que ha dado dirección al DEFA tiene sus bases en las posibilidades que ofrece para alentar la creación y fortalecimiento de circuitos académicos y de investigación sobre el arte en nuestro país; pues, si se advierte que las actuales políticas de evaluación de la investigación en México tienden a sobrevalorar la importancia del quehacer disciplinario de las llamadas “ciencias duras” y a marginar la producción de otras disciplinas, como las humanidades y el arte, entonces, habrá que reconocer que una manera de contrarrestar tal situación está en la visibilidad. Con esta intención, en enero de 2010, las autoridades de la Facultad de Artes de la UAEMéx aprobaron la creación de la revista *El ornitorrinco tachado. Revista universitaria de artes*, que hasta el momento es una de las áreas más notables del DEFA.

La creación de dicha revista tiene la intención de atender la nula visibilidad y escaso reconocimiento académico de las publicaciones generadas en las escuelas y facultades de arte de nuestro país; hasta el momento, son pocas las publicaciones y aun prácticamente no existe ninguna revista con carácter académico que se encuentre registrada en los principales sistemas de indización; lo que es más, en el circuito de las escuelas y facultades de arte, ninguna publicación reúne los requisitos mínimos de adscripción a tales sistemas.

Ahora bien, ¿cuál es el objetivo final de desarrollar una revista que intenta aglutinar a producciones escritas derivadas de la investigación y las prácticas contemporáneas del arte?, ¿por qué realizar un trabajo editorial como parte de las prácticas artísticas? Las posibles respuestas a estas interrogantes se orientan a una sola dirección: satisfacer la necesidad de comunicar a otros los resultados de las investigaciones y quehaceres disciplinarios.

<sup>1</sup> El objetivo principal del DEFA es la publicación de libros, revistas (ensayos, artículos de investigación, informes de proyectos, reflexiones sobre la formación, entrevistas, traducciones, discusiones, diálogos, reseñas, etc.) y memorias (de seminarios y coloquios) relacionados con las prácticas artísticas contemporáneas.

## ESQUEMA GENERAL DE ACTIVIDADES DEL DEFA

El DEFA es una instancia académica de difusión del conocimiento que busca la participación de investigadores, académicos y profesionales de las artes, adscritos a instituciones educativas y culturales (públicas y privadas, nacionales y extranjeras), así como de individuos o grupos independientes interesados en la publicación de trabajos originales relacionados con la educación y las prácticas artísticas contemporáneas; y al mismo tiempo, promover la formación de un circuito académico de discusión. En vista de que una revista sería debe contar con un director, un consejo editorial, una mesa de redacción, una cartera de árbitros y una unidad de apoyo editorial, en *El ornitorrinco tachado...* cada una de tales figuras se propone modelarla con base en los esquemas generales editoriales marcados por los sistemas de reconocimiento oficial para revistas de este tipo. Del mismo modo, tanto las figuras como las funciones serán reguladas de acuerdo con los lineamientos e intereses institucionales formulados por la Facultad de Artes de la UAEMéx.

Hasta el momento, entre las actividades realizadas por el DEFA se encuentran:

Actividad	Características
Creación de un plan de trabajo	Organización y definición de las actividades del personal.
Definición de lineamientos editoriales	Establecimiento de objetivos y criterios editoriales.
Atención de asuntos legales	Registro y reserva del nombre de la revista.
Definición del Comité Editorial	Constitución colegiada de los candidatos e invitaciones personales.

Actividad	Características
Desarrollo de campaña de difusión	Realización de campaña publicitaria nacional e internacional para dar a conocer el proyecto y dar inicio al acopio de artículos. Diseño y publicación de materiales impresos y electrónicos dentro y fuera del país.
Profesionalización editorial	Capacitación del personal editorial institucional.
Desarrollo de la plataforma electrónica	Diseño y programación del sistema electrónico (Open Journal System, OJS) de administración de la revista.
Elaboración de proyectos	Creación de un catálogo de revistas mexicanas de arte y cultura. Investigación de campo: consulta en bases de datos y en escuelas y facultades de arte.



# EL CONSUMO DE LA UTOPIA EDITORIAL: UN ACERCAMIENTO A LAS CONTRADICCIONES CULTURALES DEL CAPITALISMO

*Helena Fernández-Cavada*

## **LAS PUBLICACIONES EN LA ÉPOCA DE LA SOCIEDAD DE CONSUMO ACELERADO**

El momento actual sufre de transformaciones profundas y constantes que afectan tanto la estabilidad del mundo como la del sujeto. Parece que todas las estructuras y saberes institucionalizados tienden a la inmovilidad, mientras que ni el mundo que nos rodea ni el interior de nuestro universo afectivo pueden sostenerse de manera muy sólida.

Una de las características del sistema global en que vivimos, entre muchas otras, es la idea de lo nuevo cómo objeto de consumo. Un mundo acelerado, donde se prima lo nuevo cómo único valor: el coche nuevo, la última moda, el último modelo de teléfono, el último sistema operativo, el nuevo artista en boga, el último grito, y así una cosa tras otra, lo que tiene unas semanas de vida ya pertenece a un pasado olvidado. En estas condiciones, los productos caen rápidamente en la obsolescencia y, en el caso de la cultura, no sucede algo distinto. Se potencia lo nuevo en un ciclo de continua adopción y abandono de tendencias, discursos y soportes. Es por esto que los archivos y las publicaciones tienen la misión de seleccionar y conservar aquello que puede o debe formar parte del patrimonio cultural universal, promoviendo la diversidad de *culturas* y modos de comprender el mundo, propios de las diversas comunidades y sujetos individuales.

Pero quizá esto es sólo un ideal porque lo que vemos suceder día a día es la aparición continua de publicaciones independientes que caen en el olvido antes de poder ser distribuidas; o por el contrario, se generan catálogos y recopilaciones de artistas, editados por los grandes sellos o instituciones hegemónicas, concebidos como un gran éxito de ventas. En este caso, las grandes distribuidoras consiguen que esas

publicaciones estén en todas las librerías especializadas. Estos últimos saberes institucionalizados a menudo generan cierta inmovilidad reflexiva y, como decía al principio, más que generar cierta estabilidad, fomentan que nuestro universo individual y colectivo padezca de cierto quietismo, incertidumbre y desconfianza. En muchas ocasiones, estas publicaciones pertenecen a un sistema de comunicación que, subordinado al éxito de ventas, responde a la lógica de la velocidad y del lucro, de cómo sacar beneficios altos en un corto periodo de tiempo; lo cual, en palabras de Pierre Bourdieu, parece “incompatible con la idea de cultura”.<sup>1</sup>

Bourdieu nos dice que la estética más legitimada en nuestra cultura es la burguesa aunque conviva con la estética de los sectores medios y la estética popular. Si consideramos que las obras de arte no son más que objetos existentes sólo en la creencia colectiva de quienes los reconocen como tal, el valor que se les atribuye aumenta conforme se legitiman dentro de la estética burguesa y en el colectivo de artistas que aceptan dichas reglas de jerarquización. Si atendemos a Bourdieu, entonces se reafirma que los catálogos y publicaciones son un mecanismo más para la gestión de un espacio de poder, la dictadura de la letra impresa como verdad y como ley; pero también una alternativa de democratización o, más bien, una promesa de democratización.

Esto parece ser un nuevo eslabón en una cadena que atiende más al concepto mercancía que al de cultura. Pero a pesar de la crisis que puede sufrir para algunos, observamos que el sistema del arte sigue funcionando en perfecto estado y sus agentes siguen desempeñando su papel como si nada estuviera sucediendo. Desde este punto de vista, parte del fenómeno creciente editorial reafirma una y otra vez un sistema que se retroalimenta y absorbe cualquier estrategia que busque ofrecer un punto de vista contrapuesto sobre la posibilidad del arte. Esto hace peligrar, inclusive, su desarrollo autónomo (deseable) al interior de las sociedades tardo-capitalistas. Crisis que se encuentra ligada a las evoluciones de dicha tendencia en la medida en que sus diversas publicaciones o bien toman como tema de discusión el estado del mencionado sistema así como sus posibilidades de evolución

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, “Más ganancia, menos cultura”, en *Le Monde y Clarín*, trad. Elisa Carnelli, 24 de noviembre de 1999.

futura o bien, por el contrario, participan inconsciente, acrítica e irreflexivamente de su actual situación de crisis.

En este sentido, las publicaciones a menudo son determinantes para la conservación y reafirmación de la memoria de las obras de las colecciones. Pero también conforman la memoria histórica de movimientos artísticos que fueron reflexivos y transgresores respecto a su contexto, que dejaron una puerta abierta para que futuras generaciones mantengan una actitud crítica frente al momento que viven o busquen ampliar la comprensión del mundo desde una posición no estipulada. Mi pregunta es si se puede llegar a desarticular un discurso artístico que en su momento fue crítico con su contexto, al insertarlo hoy de manera masiva en múltiples publicaciones.

Un ejemplo paralelo, como nos dice Alfredo Flores, lo encontramos al analizar que, durante los últimos sesenta años, se ha abusado del concepto del *ready-made*, fenómeno que Duchamp ya sospechó desde 1966:

Cabe señalar que definitivamente no quiero crear una escuela del *ready-made* ni mucho menos [...] sé bien que el *ready-made* conlleva un peligro inminente: la facilidad con la que puede ser producido. Si cada año se produjeran decenas de miles de *ready-mades* sería algo extremadamente monótono e irritante. Por ello recomendaría que se restringiera la producción de *ready-mades*.<sup>2</sup>

Parece que nadie escuchó la recomendación de Duchamp. Me tomo la libertad de extrapolar este caso al fenómeno editorial. Entonces podemos preguntarnos en qué medida las publicaciones alimentan la mercadotecnia del arte, o preguntarnos si se respetan o no las intenciones de los artistas que aparecen en dichas publicaciones, algunos de ellos ya muertos. Quizá ellos no querían que sus obras se reproduzcan una y otra vez para ilustrar catálogos, revisiones críticas o curatoriales actuales. Sería más fácil si lo hubieran dejado escrito en sus memorias, pero observamos que aunque lo hubieran explicitado, como hizo Duchamp, a menudo no se tendría en cuenta sus

<sup>2</sup> Alfredo Flores, "Reflexiones en torno al arte actual. La espectacular dimensión de la apariencia", en *Replicante*, octubre de 2010.

recomendaciones. Lástima que ahora no puedan levantarse de la tumba para enseñarnos a convivir con su fantasma y seguirnos mostrando la posibilidad de otra comprensión del mundo.

### **Mecanismos de resistencia a la velocidad, un ejemplo**

El comercio y los estereotipos del artista exitoso han creado un mercado de valores monetarios y convencionales, alejados de los valores artísticos y creativos (si es que existieran dichos valores). En este sentido, me interesaban esas palabras de Dunlop y Cortazar en su libro *Los astronautas de la cosmopista*: “los acontecimientos necesitan de un poco de tiempo para volverse palabra. Como si su sentido, e incluso su forma, debieran recorrer un largo camino interior antes de encontrar su cohesión”.<sup>3</sup>

En este libro, Dunlop y Cortazar nos proponen un espacio de resistencia dentro de la autopista Paris-Marsella. Su viaje, de alguna forma, nos invita a pensar y generar lugares utópicos o adecuados para cada uno de nosotros, y nos ofrecen una posibilidad de cómo llevarlos a cabo. Su forma personal de realizarlo es a través de un viaje que dura un mes por la autopista que va de Paris a Marsella y escribir una bitácora, un libro que relata su experiencia. Entran de lleno en ese no-lugar donde su recorrido suele durar unas pocas horas, alrededor de cinco, y convertirlo en un lugar para recorrerlo en un mes, habitando y apropiándose de cada paradero de la autopista con sus sillas (los horrores floridos) y máquinas de escribir. Una muestra individual y muy particular de cómo echar el freno, un desplazamiento de sentido que muestra cómo navegar casi a cámara lenta por el desierto de la velocidad en el que estamos insertos.

Velocidad, permanencia y fetiche: un peligro

Sabemos que el papel tiene una larga permanencia, el más antiguo conservado en China se fabricó alrededor del año 105. Ésta es una de las razones por la que lo usamos para hacer libros, porque sabemos que

---

<sup>3</sup> Dunlop Carol y Julio Cortázar, *Los astronautas de la cosmopista. O un viaje atemporal Paris-Marsella*, 2ª. ed., Muchnik Editores, España, 1984.

resiste y permanece en el tiempo más que otros materiales, a pesar de que la aparición del libro digital va a cambiar este paradigma, pero ése es otro tema a tratar.

También sabemos a qué temperatura se quema, quizá por el libro *Fahrenheit 451* publicado en 1953, de Ray Bradbury y llevado al cine en 1966 por François Truffaut con el mismo nombre. En la sociedad planteada en la novela, de carácter distópico, el protagonista Guy Montag es un bombero con la misión de quemar libros pues, según su gobierno, leer impide ser felices. El gobierno quiere que sus ciudadanos sean felices para que no cuestionen sus acciones y rindan en sus labores; al leer, los hombres empiezan a ser diferentes. La historia y la ciencia ficción nos muestran que sistemas dominantes han elegido quemar libros contrarios o peligrosos con el fin de conservar el poder. Hoy parece que el quemar libros es demasiado peligroso para la opinión pública de lo políticamente correcto, entonces es más efectivo editarlos, muchos, cuantos más mejor, para así mantener felices a sus lectores y mantener el sistema narcótico de compra-venta en funcionamiento. Y de paso, dificultar así la visibilidad de las publicaciones que muestren otros mundos posibles.

Pierre Bourdieu estudia, desde 1992, cómo la clase hegemónica se perpetúa en el campo económico, pero se legitima en el campo cultural. Desde mi punto de vista, un reflejo de esto es la siguiente situación: librerías especializadas en arte que curan bibliotecas privadas. A menudo he pensado que una biblioteca privada crece con el saber de cada individuo, según lo que va leyendo, investigando, depende de cómo sus procesos de conocimiento y lectura lo llevan de un libro a otro; es un proceso heterogéneo y rizomático que crece con la experiencia vital.

Esto apunta a uno de los principales problemas del arte contemporáneo: la fetichización. Libros carísimos en bibliotecas privadas de lujo que quizá no serán leídos o mirados en profundidad, o que responden a inquietudes ajenas al dueño de la biblioteca. La crítica debería apuntar a la efectividad que el libro ha adquirido como “fetiche de sobremesa”, esto hace que pierda su singularidad como puerta a otros mundos posibles, como ventana a la reflexión crítica para entender el mundo.

## EL CRECIENTE AUGE DE LAS PUBLICACIONES: DOS PUNTOS DE VISTA CON FRONTERAS DESDIBUJADAS

Desde el surgimiento de las exposiciones públicas y de la práctica artística autónoma del patronazgo institucional, la función de la crítica es la de ser el mediador entre el creador y el público, generar un discurso que otorgue valor a la pieza de arte, ahora huérfana de este sistema de sentido. La supuesta necesidad de este discurso crítico es paralela a la necesidad de un soporte que lo haga legible: la prensa y el catálogo son medios masivos que reproducen y distribuyen el discurso y lo hacen accesible. El catálogo de exposiciones y su relación con el mercado y las galerías, por su capacidad reproductiva icónica, construyen la imagen corporativa del arte.

### Sin embargo...

Por otro lado, tenemos el libro de artista, desde Leonardo da Vinci a Edward Ruscha, quien realiza la primera edición de *Twenty-six Gasoline Stations* en 1963. En Un golpe de dados de Mallarmé, el espacio de la página impresa era considerado una unidad visual; en los manifiestos futuristas se establecen las bases de la revolución que toma conciencia de la palabra como forma. La página impresa en las vanguardias toma presencia primordial en el arte de dos maneras: como un nuevo campo compositivo o expresivo y como materia prima. Al establecerse la página impresa, repetible, como unidad compositiva, se sentaron las bases para un nuevo modelo de creación que hoy se extiende en prácticas artísticas diversas, por ejemplo, el uso de carteles, el libro de artista, la poesía visual, el libro objeto, el libro independiente y las múltiples y diversas estrategias editoriales recientes. Entre los sesenta y los ochenta, las prácticas impresas —el arte correo, la poesía visual, el fanzine y los libros de artista— son un intento por reactivar las propuestas críticas de las vanguardias históricas relacionadas con el medio impreso. Estas prácticas, además de expandir las formas del arte, buscan establecer nuevas estrategias culturales ante los cambios en la sociedad, ante la institucionalización del circuito del arte y la masificación de la vida. El libro independiente surge como un impulso por salir del espacio expositivo y huir de los circuitos comerciales.

Fueron, entonces, acciones orientadas al entendimiento colectivo. Sin embargo, Felipe Ehrenberg, en una entrevista reciente, señala que:

los artistas emergentes interesados en el libro de artista producen más con miras a conquistar la correspondiente esquina del mercado de arte en alguna distancia imaginada –preferiblemente en Europa o EUA–, y cada vez les interesa menos establecer diálogos de sustancia con su prójimo inmediato [...] Antes los artistas trabajábamos para los propios [...] hoy ya no.<sup>4</sup>

### **Cuando los bordes se desdibujan**

Hoy existen catálogos pensados como libros de artista, cuando las publicaciones, el libro independiente e, incluso, el catálogo de obra tienen límites desdibujados; a veces no podemos diferenciar entre obra y registro, entre obra y catálogo, pues se presentan dudas respecto a concebirlos como documentación de obra u obra en sí misma. En algunos casos, lo que queda de la experiencia artística es un objeto, cuya participación en la obra podemos reconstruir tan sólo por medio de los documentos que nos informan acerca de ella. En ocasiones, la documentación que a veces configura a posteriori una publicación informa más acerca de la obra que los restos de la misma. En opinión de Mela Dávila, “no tiene sentido tampoco tratar las obras de arte y los documentos como compartimentos estancos, sino buscar maneras de presentar ambos con toda la multiplicidad de sus relaciones”.<sup>5</sup>

Este ensanchamiento del campo de la publicación la convierte en uno de los medios más flexibles y versátiles del ámbito artístico. Los materiales impresos pueden ser un proceso de comunicación, una red, un proceso creativo colectivo, un espacio de experimentación, un formato práctico y de amplio alcance para difundir proyectos, un vehículo ideológico y crítico... Esto parece probarlo el sinfín de proyectos que toman como eje a las publicaciones autogestivas, independientes o de artista.

4 Conversando con Felipe Ehrenberg, primera parte, con motivo de su participación en *Perspectivas do Livro de Artista*, <http://www.redlibrodeartista.org/Conversando-con-Felipe-Ehrenberg>.

5 Escuchado en la conferencia de Mela Dávila, I Simposio Internacional: Mediatecas y Archivos para el siglo XXI, entre el 28 y el 29 de mayo de 2010, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón.

Por ello, poco a poco se amplía el panorama editorial y resulta ser un medio flexible y enriquecedor para las prácticas artísticas actuales, que paulatinamente caminan hacia estrategias que quizá no pueden ser mostradas en la rigidez de un museo o de una sala expositiva. Así, el medio editorial plantea un punto de fuga que permite la circulación de prácticas culturales pluralistas, colectivas o individuales que a menudo son interdisciplinarias y fomentan que las fronteras del arte se extiendan hacia una mayor libertad y pluralidad. Por lo tanto, me gustaría plantear algunas líneas de acción que, en lo particular, me resultan atractivas:

Es preciso el establecimiento de cierta libertad y de algunos códigos éticos para determinar qué se edita, teniendo en cuenta que toda decisión en el proceso de editar es un posicionamiento.

Favorecer las ediciones que fomenten el diálogo interdisciplinario, la discusión crítica y el pensamiento original e independiente, que permitan salir del marco hermético de ciertos espacios y circuitos hegemónicos.

Permitir que el mundo editorial nos acerque a lo que los propios individuos o colectivos creativos piensan y establecer un diálogo con sus intenciones, así cómo fomentar que su circulación se acerque más al público no especializado.

Actualmente no existe un canon que defina lo que debe contener una librería o una biblioteca, pero sí se puede trabajar para no fomentar un mundo editorial como un objeto de consumo de lujo.

### **Sálvese quien pueda**

Actualmente hay grandes colecciones de libro de artista o ferias del libro independiente que, paradójicamente, entran en las instituciones legitimadas. En este momento no quiero acotar y clasificar cada apartado: si esto es una feria del libro de artista o independiente o institucional, o es archivo u obra o catálogo, porque existe una extrema especialización de la que se podría quejar el mundo. Sin embargo, es evidente que hay un exceso de publicaciones que acaparan los medios

de producción y no dejan espacio ni recursos para otras voces. A menudo gastamos más de lo que podemos, tanto en energía como en medios, además no tenemos lectores que avalen esta superproducción y, sin embargo, seguimos alimentando el sistema. ¿Cómo? Pidiendo crédito, más créditos económicos que luego hay que pagar al doble o al triple, y más crédito intelectual para que nos sigan leyendo y podamos seguir legitimando algo que se muestra insostenible. Este creciente auge de las publicaciones que ensanchan librerías y estantes me hace cuestionar el discurso extendido sobre la necesidad de más publicaciones, sí, más libros, más múltiples, más diseño, más catálogos, más libros de revisiones sobre los mismo artistas, más revistas, más especialización, más canales de distribución... porque somos conscientes de que cualquiera puede hablar y que se necesita más diversidad de voces, pero también de que ya pocos escuchan. Quizá hay mucho ruido y todos queremos hablar a la vez. Tal vez podemos reconocer que algo no está funcionando, posiblemente nos hemos equivocado; me gustaría pensar en menos catálogos promocionales, menos discursos acrílicos, menos libros fetiche, menos libros-objeto, menos papel, menos publicaciones de diseño sin sustancia, menos leña a este incendio que arrasa todo; menos, menos, menos consumo, menos producción, y quizá con ello consigamos reflexionar y conversar con humildad para dejar definitivamente a un lado las ingenuas presunciones de reactivar lo que nunca estuvo vivo.

## FUENTES CONSULTADAS

Dunlop Carol y Julio Cortazar, *Los astronautas de la cosmopista. O un viaje atemporal París-Marsella*, segunda ed., Muchnik Editores, España, 1984.

Flores, Alfredo Richaud, “Reflexiones en torno al arte actual. La espectacular dimensión de la apariencia”, en *Replicante*, octubre de 2010.

Bourdieu, Pierre, “*Más ganancia, menos cultura*”, trad. de Elisa Carnelli, en Clarín, 24 de noviembre de 1999, <<http://old.clarin.com/diario/1999/11/24/i-02101d.htm>>.

“Conversaciones con Magali Lara en el Primer Encuentro de Gráfica y Escritura, con motivo del taller sobre libro de artista que impartirá en Oaxaca dentro de las actividades de Libre Tiraje”, *REDLIBRODEARTISTA.ORG. Repositorio de conocimiento y actividades*, <<http://www.redlibrodeartista.org/Conversaciones-con-Magali-Lara-en>>.

“Conversando con Felipe Ehrenberg, primera parte. Con motivo de su participación en Perspectivas do Livro de Artista”, *REDLIBRODEARTISTA.ORG. Repositorio de conocimiento y actividades*, <<http://www.redlibrodeartista.org/Conversando-con-Felipe-Ehrenberg>>.

# ESCRITURAS DEL ARTE: TECNOLOGÍAS DEL DISCURSO Y PRODUCCIÓN DE VISIBILIDAD

*José Luis Barrios*

Sin duda el tema que nos convoca, las ediciones como estrategia legitimadora del arte contemporáneo, es sugerente, al menos en dos sentidos: por la ambigüedad del significado que tiene la idea de edición en el contexto del título del coloquio, y por cierta ingenuidad perversa que se adivina detrás de la relación implícita entre estrategia, edición y arte contemporáneo.

En el contexto de las prácticas del arte que se producen tras la aparición y desarrollo de la imagen movimiento —el cine, el video y la imagen digital—, el concepto de edición involucra la práctica misma del arte. La edición es la herramienta elemental, como la frase lo sería en la literatura, a partir de la cual se genera el montaje o la unidad de sentido de la imagen como un todo. Se editan las tomas para producir las secuencias de movimiento (estético o narrativo, sin que esto importe demasiado ahora) con las que se arma la estructura de la imagen movimiento.

Existe otra idea de edición que está relacionada directamente con la literatura y que no es muy distinta de la de imagen movimiento. Editar en la literatura supone llevar a cabo los arreglos necesarios al texto para producir las condiciones de legibilidad y ritmo. Esto es particularmente importante en los criterios que definen la naturaleza de los textos. Así, la edición de una novela tiene que ver con generar los cortes necesarios que hagan verosímil la trama y donde la duración afectiva del texto sea consistente con el lenguaje.

A diferencia de la edición de textos de circulación masiva, como los periódicos o las revistas de divulgación, en los cuales la escritura tiene que ser sobre todo accesible y responder a la noción de “nota” periodística, es decir, producir un impacto rápido y efectivo que

permita mantener al medio vigente; aquí la estructura de la edición es la producción de expectativa, los cortes, el estilo y lo comunicado mismo están determinados por cierta condición de incompletud y efecto, que coloca a la escritura en un lugar de ansiedad.

Otro tipo de edición es la académica, en ésta se trata de dejar que la autoridad hable, darle su propia voz en el espacio de la hoja y la lógica del argumento. De ahí la cita, la referencia, la necesidad de justificar y respaldar en la fuente el argumento. Aquí editar significa hacer que un argumento se sostenga por la autoridad de la fuente o el documento, donde el sujeto de enunciación es construido a través de la máquina institucional de la reserva académica: la biblioteca y el archivo.

Una cuarta práctica de edición es la que tiene que ver con la circulación del discurso complejo en el espacio cultural: editar aquí consiste en producir el espacio de autoría como condición del discurso; se trata de resignificar el argumento de autoridad de la tradición y el resguardo material del archivo y la biblioteca, en función de la voz propia que se pone en circulación. En esto es interesante observar las políticas que las publicaciones de filosofía, teoría literaria, estética o teoría del arte, por nombrar algunas, han tenido. La lógica de la edición funciona como una suerte de distribución del saber y como viaje iniciático al mundo del conocimiento. Así se edita, depende de qué autor y qué editorial, este tipo de contenidos desde la forma de ensayo hasta el tratado. En este último tipo de publicaciones no deja de llamar la atención que, cada vez más, se tienda a producir espacio de escritura bajo la lógica del ensayo. Esto tiene que ver con varias condiciones de orden histórico y con ciertas consideraciones de índole filosófica que se plantearon en los años ochenta como producto del discurso posmoderno, pero también con condiciones de mercado. Sobre lo cual volveré más adelante.

Lo cierto es que la noción de edición hay que pensarla, primero, bajo la lógica misma de los espacios de escritura y, después, en relación con el cambio que sufre el lenguaje ante la aparición de otra lógica de la narración y la comunicación, nacidas tras la Revolución Industrial y del desarrollo de la prensa y el cine en el siglo XIX. Esta segunda observación me conduce directamente a profundizar en la afirmación hecha respecto a la ingenuidad perversa que descubro en el título de este coloquio.

Quizá sería mejor pensar que no se trata de una perversión, sino de una invitación a analizar más de cerca los conceptos que se ponen en operación: las ediciones como estrategia de legitimación del arte contemporáneo. Sin duda, es evidente el uso equívoco del sustantivo 'ediciones', y no sólo eso, también lo es el sentido que tienen en este contexto las nociones de estrategia y arte contemporáneo. Pero la equivocidad en realidad tiene que ver con el uso del adverbio de modo 'como'. "Las ediciones *como* estrategia..." supone una conversión a razón instrumental o política de las ediciones, de tal manera que éstas son definidas en tanto, permítanme una expresión compleja, *un modo instrumental de la escritura a partir de donde se realiza una legitimación...* Desde esta primera consideración, se circunscribe las nociones de ediciones y arte contemporáneo; de tal manera, pareciera que aquello que define tanto la naturaleza o condición de las 'ediciones' es su modo instrumental de existencia y que este "modo" instrumental de existencia es lo propio del arte contemporáneo. Sin duda, una provocación y una invitación a pensar el enunciado mismo de este coloquio en función de una consideración más amplia sobre la historia de la escritura del arte y la noción de arte contemporáneo.

Sugiero, entonces, para aproximar algunos argumentos que nos permitan especificar el estatuto problemático del adverbio de modo en el título de este coloquio, ampliar el horizonte de las relaciones entre escritura y edición, y así establecer la especificidad que esto tiene en el modo (o los modos) de *las ediciones de arte contemporáneo*.

#### ESCRITURA, SOPORTE E HISTORIA

Las relaciones históricas entre escritura y arte están fundamentalmente determinadas, en primer lugar, por el momento en que el concepto de arte se construye en el Renacimiento y por el modo en que este concepto define el territorio de inteligibilidad, donde funciona una práctica diferenciada del valor del trabajo. No entraré en los detalles de esta construcción, sólo quiero llamar la atención sobre la implicación que tiene la definición misma de dicho concepto. Más que la noción de arte, lo que se define es la noción de artista como una suerte de plusvalía basada en la producción diferencial de objetos en función

del dominio técnico-estético-científico, de la capacidad del arte de producir saber en función de la noción de empresa propia de la época.

Si esto lo traigo a cuenta es para referir la famosa obra histórico-biográfica de Vasari: *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. La estrategia de escritura de legitimación no se explica sin la lógica de producción de singularidad que opera en la máquina renacentista de producción social del poder. Aquí importa llamar la atención sobre el fondo histórico, sobre la relación entre maquinaria social y sistema de enunciación estético-técnico-político: la escritura supone, en primer lugar, cierta producción de subjetividad en función de las relaciones entre la plusvalía del trabajo manual como arte, la condición del poder y la afirmación de éste a través de la apropiación de la producción artística y su conversión en valor simbólico de subjetividades emergentes.

Sin embargo, no será hasta los siglos XVIII y XIX cuando la escritura se desplace radicalmente y con ello la producción de legitimidad en función de distintos soportes y su alcance. El origen de este desplazamiento está relacionado tanto con el medio material que determina una forma nueva de distribución de la escritura, como con la función que ésta toma precisamente a causa de tal medio: me refiero a la aparición de la prensa.

Los periódicos y las revistas cambian radicalmente la función de la escritura, al menos en dos sentidos: primero, abren un nuevo espacio en la pragmática del discurso, el lugar político y público de la escritura; segundo, esta nueva función de la letra impresa produce una distribución diferenciada de los lugares del discurso. Esto posee una significación especial para el arte y su escritura, sobre todo en el siglo XIX. Respecto a la distribución de la escritura y los soportes, tengamos en cuenta que éste es el momento en que nace la historia del arte como disciplina. Desde luego, no sería válido establecer una equivalencia entre soporte, escritura y disciplina; pero es cierto que la historia del arte, como especificidad sobre la que se construye buena parte de las narrativas identitarias del Estado moderno, no se explica, al menos a

lo que su distribución se refiere, sin el lugar material que confina dicha narrativa: el libro y la enciclopedia, y su correspondencia en el espacio que es el museo.<sup>1</sup>

La otra cara de esta distribución del discurso es la que se produce en el espacio de escritura de la prensa, aquí la lógica es distinta. En este soporte, la escritura tiene la función de generar la condición pública del discurso y construir las condiciones discursivas de la visibilidad del arte. Pero, quizá, lo más importante es que este espacio no se explica por la producción de reserva histórica en el siglo XIX, sino como lugar de producción de saber y futuro. Con el desarrollo y la distribución de los medios impresos masivos, la producción artística tiene canales de inmersión en lo social que tradicionalmente estaban consignados a espacios aristocráticos del poder. Además, y quizá esto es lo más importante, como producción de categoría teórico-estética, la nueva configuración pragmática de la escritura que supone la prensa produce la noción de crítico de arte. Es decir, da lugar a la noción de un sujeto de enunciación que orienta y define, para usar una expresión kantiana, las condiciones de posibilidad de la práctica artística. La definición de esta “condición de posibilidad”, si bien se pretende trascendental, tiene una condición histórica y política determinada que no podemos dejar de lado a la hora de hablar de estrategias de legitimación: la crítica como construcción social del gusto es, al mismo tiempo, terreno de disputa sobre el estatuto de la sensibilidad y del deseo de acuerdo con una distribución específica de lo sensible. Así pues, se genera una doble condición de la escritura como legitimación del arte: por una parte, aquella que se encarga de definir el horizonte del pasado y el modo en que éste se construye en términos de historia de la cultura como historia de la civilización, y la escritura como producción de progreso del arte que se confina en el presente de la prensa e inscribe lo sensible en la condición estética de la autonomía de las obras de arte. Esta división elemental además soporta la construcción y la correspondencia con los espacios de producción de visibilidad: el museo y la galería. Se trata, pues, de una operación en la que las obras, los espacios que las albergan y las estrategias de escritura se distribuyen de acuerdo con una administración del tiempo y de la significación que se le otorga.

1 Ver mi ensayo sobre Museo...

La complejidad de esta distribución quizá tenga su realización histórica en lo que significó, como ya lo observara Benjamin, la Exposición Universal de París de 1900. La relación entre industria, trabajo, objetos y masas producía un sentido del lugar en el que se redefinían y profundizaban radicalmente las funciones de la escritura.

Para el tema que aquí abordo, importa llamar la atención sobre las variaciones que ha tenido o no este modelo en las lógicas de legitimación del arte, y la implicación de esto en términos del sentido del discurso sobre la idea de arte en la modernidad y la contemporaneidad.

Respecto a las relaciones entre escritura y arte, tema central del que aquí me ocupo, mi argumento intenta rastrear las relaciones entre soportes materiales de producción del arte, estrategias de visibilidad y técnicas y tecnologías de la escritura. En este contexto, llamar la atención sobre la relación entre la prensa y el libro en los inicios del siglo XIX y sus vinculaciones con los modos de distribución del arte a través del museo, la galería y las exposiciones universales intenta dar cuenta de la relación que se establece entre industria y arte. El concepto de industria cultural no tiene que ver tan sólo con la aparición del arte de masas, sino también con el modo en que el arte entra en la lógica de la distribución que trae consigo la Revolución Industrial, una de las constantes que quizá definan la función de la escritura sobre el arte y sus derivas a lo largo del siglo XX en fenómenos de comunicación e información.

Desde esta perspectiva, las relaciones que se establecen entre arte y escritura con la aparición de las vanguardias es más una cuestión de grado que de naturaleza. En todo caso, el paso de los modernismos del siglo XIX a las vanguardias del siglo XX, en lo que a la escritura del arte se refiere, tiene que ver con dos operaciones fundamentales: por una parte, la operación que coloca en el acto literario la pregunta por la función de la escritura misma y los límites de su producción de significación, donde el lenguaje es llevado al extremo de producir su propia condición de experiencia; la segunda, a través de la aparición de los manifiestos, con una operación donde la poética es al mismo tiempo una política. Esto, en términos de producción material, supone una diferenciación importante de la función de la escritura:

la necesidad de producirla como espacio crítico donde se definen las relaciones entre el arte y lo político. Aquí, la escritura define un emplazamiento donde la legitimidad del arte tendrá que ver con el modo en que se enclava en los procesos sociales. Si la crítica modernista activaba el lugar de enunciado en función de la liberación del arte, los manifiestos hacen de la escritura una tecnología que establece las condiciones pragmáticas de las poéticas artísticas. Pensemos, por ejemplo, en las discusiones mismas al interior del Surrealismo sobre las relaciones entre máquina y deseo, o los planteamientos del teatro brechtiano respecto a la función pedagógica de la representación como producción de conciencia de clase. Lo que sugiero con esto es que, sin duda, un aporte importante de los manifiestos es el intento de hacer de la escritura un dispositivo de mediación crítica donde se inscriben las condiciones de la experiencia estética. Es importante destacar las prácticas de escritura que exploraban las vinculaciones entre deseo, trabajo y objeto como una condición diferencial con las formas de la crítica modernista del siglo XIX.

Con la aparición de revistas publicadas por los artistas de vanguardia, la condición del impreso se transforma: aparece un espacio más amplio donde la crítica se inscribe y se genera un lugar de emplazamiento de las relaciones entre teoría y praxis artística. No voy a abundar más en esto, sólo llamar la atención sobre la importancia y el significado que va tomando la escritura como dispositivo de legitimación del arte. En el caso de las revistas, tal y como lo entendieron las vanguardias, sobre todo el Surrealismo, importa señalar el establecimiento del discurso que sienta las bases para la producción de ciertas condiciones de plusvalía del lenguaje. Las revistas aparecen como construcción de utopías y mediación discursiva del arte en el contexto de una lógica de distribución que sienta las bases para que el “saber crítico” reinscriba la escritura en el presente como revolución. El límite es complejo: la condición revolucionaria de esta poética-crítica entra en la lógica de la producción en masa a partir del intento por instituir el espacio de conocimiento y experiencia donde el arte y la vida se anudaran con la fuerza y el trabajo, a través de la escritura como instancia crítica. Aparece, pues, un dato diferencial importante: el uso del medio impreso como tecnología del discurso revolucionario. El problema aquí no es el significado o la intención que pudieran tener estas prácticas,

sino la implicación que éstas tuvieron como estrategias de generación de sitios del enunciado y generación de subjetividades que definían y definieron el sentido de la escritura en las figuras del intelectual como agenciamiento discursivo que respondía a la propia lógica de producción y distribución diferenciada del discurso.

Así, entre la condición de la crítica de arte –pensada como mediación discursiva del sujeto burgués de enunciación– y la forma del manifiesto –como momento crítico donde se articula la relación entre sujeto, sociedad y experiencia– se pone en juego la discusión sobre el sentido del gusto que en el siglo XVIII definiera la noción de lo estético. Vale la pena recordar que la idea del gusto define el modo en que la modernidad entiende el placer y la relación que esto guarda con la libertad. Al fondear, entonces, nuestro argumento sobre el concepto de crítica, tal y como se articula en el siglo XIX y la forma del manifiesto como lo propone la vanguardia, lo que se pone en operación y se define con ello es la función que la escritura adquiere a la hora en que el arte entra en la esfera de lo político, de lo no aurático.

Llegados a este punto, es factible repensar a la escritura como tecnología y, acaso por ello, aproximarnos de una manera más puntual a la importancia que tiene la noción de impresión. Lo que quiero apuntalar con esto es la pregunta sobre la condición material de producción del discurso y explicar, aunque sea sucintamente, la relación entre dos nociones fundamentales que operan en esta discusión y, en alguna medida, permanecen como sustrato a las escrituras del arte que cruzan la historia del siglo XX hasta nuestros días. Se trata, pues, de entender que la tecnología de enunciación que aparece en la tensión entre crítica y manifiesto supone una definición del espacio y el tiempo, lo político y lo histórico, en el que funcionan dichas tecnologías. En el caso de la noción de crítica del modernismo estético, la función de la escritura define la condición de la singularidad del sujeto y la función del arte desde la lógica del progreso; en cambio, en el caso de los manifiestos, lo que se opera es la definición de espacio colectivo de la experiencia y la revolución como aquello que define la dimensión tempo-histórica. Aquí no tengo tiempo de profundizar en las implicaciones que esto tiene en la estructuras de exhibición, parte de estos dispositivos de discurso.

Apenas, llamar la atención sobre esta dialéctica de la escritura del arte en la que se produce la tensión entre discurso, objeto y experiencia. Nada de esto sería posible si no tomamos en cuenta la transformación industrial de la escritura.

La pregunta obligada es sobre la noción misma de la escritura como industria, es decir, sobre quién posee el medio de producción que convierte a la escritura en industria. Se trata de un trastocamiento del sujeto enunciación. Es sobre esta condición que podemos discutir los cambios en las técnicas de escritura y sus superficies, una vez que se profundiza en la lógica del capitalismo.

Tres son las consideraciones al respecto: la que tiene que ver con la distribución del discurso una vez que la escritura no necesariamente se explica por la tensión ideológica de la modernidad de los Estados nacionales y la Guerra Fría; la que tiene que ver con la conversión del arte en plusvalía simbólica y de ésta en construcción social del sujeto; y con la irrupción de la lógica de la diferencia que produce un nuevo registro de la escritura significado, en términos generales, por el concepto de alteridad, relacionada más directamente con las formas del capitalismo cultural nacido tras la conversión en mercancía de los movimientos de los años sesenta y setenta.



## LIBROS DE ARTISTA

*Martha Hellion*

El libro de artista se desenvuelve en un medio muy amplio como campo de experimentación; de éste han surgido teorías y definiciones, a partir de las cuales se presentan nuevos conceptos y cuestionamientos, a medida que su utilización como medio de expresión es más frecuente en la práctica de las artes plásticas y visuales contemporáneas.

Un libro de artista podría describirse como aquella obra realizada por un artista que ha pasado por un proceso en el cual ha desarrollado ideas y conceptos, a partir de experiencias y vivencias como creador a las que les da una solución plástica, estética o conceptual, para transformarla en un libro como obra de arte.

No es un género o moda con reglas establecidas para ser aplicadas; su forma y materialidad se conciben dentro de un proceso creativo. De aquí que existan diferentes formas de aproximarse a comprenderlo, a percibirlo: primeramente, por su materialidad y estructura física, pues su forma ocupa un lugar en el espacio. A su vez, el espacio mismo está inmerso en sus páginas como espacio tridimensional, un espacio alternativo para ser ocupado, ya sea visual o textualmente.

Además, entrar en el libro pasando las hojas marca una temporalidad, la que el autor proyecta para mirarlo; pero también se combina la temporalidad del lector como otro tiempo que está sucediendo. Dentro de esa temporalidad y secuencia existe una narrativa –ya sea visual, textual, o ambas–, en donde, por medio de un lenguaje discursivo, se recrea una idea, una acción, una serie de acontecimientos: una historia.

Desde su interpretación literaria, existen varias formas de narrativa: real, de ficción o poética. Y visualmente, una imagen puede narrar infinidad de historias sin incluir palabras. Así, el hojear al libro de acuerdo con su estructura secuencial, lo aproxima a la animación y al cine.

Esta aproximación a la fragmentación narrativa se produce por medio de imágenes o también de textos, en donde el discurso pasa de lo lineal a otra forma más libre para permitir la inclusión de otras narraciones, otras lecturas, pero manteniendo un hilo conductor que los remite a la primera.

El libro de artista requiere de espectadores especiales que puedan interpretar y comprender su lectura; Paulo Silveira<sup>1</sup> lo explica de la siguiente manera: “para saber si un libro es un libro de artista, basta tomarlo en las manos. Él afirmará su condición, se determinará como tal. Él existe como excepción, de forma inequívoca. Su página (o no página) devolverá la mirada. El gesto de abrir un libro es el gesto del libro de abrir los ojos y percibirlo”.

El desdoblamiento de ideas e imágenes es inconsciente al crear una obra-libro, es una forma de pensar en los artistas que utilizamos este formato y nos es difícil utilizar otras disciplinas en las que la obra está contenida en un solo plano, en cierto modo, estático.

El libro de artista es un medio de comunicación; dentro de su producción está concebida la idea de multiplicidad, publicar para comunicar, compartir y narrar a otros su contenido como una finalidad. En la realización de estas obras, por simple que sean, están incluidos varios elementos que les dan características muy especiales. A diferencia de los libros de grandes tirajes, en los que participan muchas personas, los libros de artista son creados y producidos por los artistas mismos, generando también canales de distribución independientes, fuera de los establecidos, que les da un carácter de autonomía como parte de las estrategias culturales para lograr nuevos sistemas de difusión.

Así, desde los años sesenta, surgieron varias editoriales independientes formadas por artistas, las cuales han continuado hasta ahora conservando su autonomía, lo que permite una forma integrada de

---

<sup>1</sup> Paulo Silveira, doctor en teoría, crítica e historia del arte (Universidad Federal de Río Grande del Sur y Universidad de París 1, Panthéon-Sorbonne), autor de *La página violada. De la temura a la injuria en la construcción del libro de artista* (Universidade/UFRGS, Porto Alegre, 2001) y de la tesis doctoral *La existencia de la narrativa en los libros de Artista* (ed. de autor y UFRGS, Porto Alegre, 2008).

existir, al producir obra y formar una red de distribución entre los artistas mismos, a quienes ya se han sumado coleccionistas, museos y bibliotecas. El reconocimiento de estas iniciativas ha incrementado su mercado, aunque éste sea especializado, y se han formado colecciones importantes que también ayudan a aumentar el interés de los teóricos e historiadores, ocupados en estudiar y registrar los cambios en las distintas décadas.

En Amsterdam, Ulises Carrión<sup>2</sup> fundó Other Books and So, el primer centro de acopio de todas estas publicaciones: libros de artista, arte correo, estampado con sellos, performances y lecturas de poesía. Aquí se reunió por primera vez todo lo que se producía en América y Europa –incluyendo a los países de Europa oriental, entonces difíciles de acceder y muy prolíferos en sus producciones, ya que era la única forma de hacer arte y distribuirlo por correo.

Otra iniciativa fue Franklin Furnace en Nueva York, fundado por Martha Wilson, cuyo archivo fue adquirido en su totalidad por el MoMA, gracias a la visión de Clive Phillpot<sup>3</sup>, entonces bibliotecario del museo y teórico que ha publicado varios ensayos sobre el tema. Para catalogar y archivar estas colecciones, fue necesario hacer un estudio profundo con la participación de varios teóricos, entre los más importantes menciono a Anne Moeglin-Delcroix<sup>4</sup> –de la Universidad de París 1, Panthéon-Sorbonne, especializada en el tema–, Joan Lyons<sup>5</sup>, Johanna Drucker<sup>6</sup> y, desde luego, al primero que como artista y teórico, Ulises Carrión, publicó “El nuevo arte de hacer libros”, en la revista *Plural* (México, febrero 1975, pp. 33-38), texto que ha sido reproducido en otros idiomas a partir de su versión en inglés.

2 *¿Mundos personales o estrategias culturales?*, coeditado por Martha Hellion y Ulises Carrión, UNAM, CONACULTA y TURNER (Madrid).

3 Clive Phillpot y Cornelia Lauf, *Artist's/author, Contemporary Artist's Books*, Nueva York, 1998.

4 Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du Livre D'artiste*, Jean Michele Place/Bibliothèque National de France, París, 1993.

5 Joan Lyons, *Artist's Books: a Critical Anthology and Sourcebook*, Rochester, Visual Studies Workshop Press, 1985.

6 Johanna Drucker, *The Century of Artist's Books*, Nueva York, Granary Books, 1995.

## FUENTES CONSULTADAS

Drucker, Johanna, *The Century of Artist's Books*, Nueva York, Granary Books, 1995.

Hellion, Martha y Ulises Carrión *¿Mundos personales o estrategias culturales?*, *Libros de artista*, vol. 1, Madrid, UNAM, CONACULTA, Turner, 2003, 546 pp.

Lyons, Joan, *Artists Books: a Critical Anthology and Sourcebook*, Nueva York, Visual Studies Workshop Press, 1985, 269 pp.

Moeglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, París, Jean Michele Place/Bibliothèque National de France, 1993.

Phillpot, Clive, y Cornelia Lauf, *Artist's/autho: Contemporary Artist's Books*, Nueva York, Distributed Art Publishers, 1998, 183 pp.

## UNA OJEADA A LOS LIBROS DE PERFORMANCE EN MÉXICO

*Pancho López*

En México, las publicaciones dedicadas a recopilar información especializada en torno a las artes no convencionales, en particular el performance, se cuentan con los dedos de las manos. De por sí, el performance es un arte indefinible, que lucha consigo mismo para no caer en etiquetas, que rompe con sus propios límites cuando se le encajona, y que busca generar constantemente nuevas posibilidades de lectura, tanto de fondo como de forma, extendiendo sus tentáculos hacia infinitas disciplinas.

Un híbrido tan complejo merecería mucho mayor atención, sin embargo, los centros de investigación y documentación se han limitado a ordenar en anaqueles sus fotocopias y postales; y sus publicaciones, cuando logran salir a la luz, son devoradas por los investigadores, críticos, estudiantes y algunos otros interesados, como si fueran pastelitos, *cup cakes*, recién salidos del horno, que en muchas ocasiones se acompañan con café o un buen vaso de leche. Y es que es un logro que aparezcan publicaciones de este tipo en nuestro país, ya que son pocas y a veces dejan mucho que desear.

En el mundo se sabe de un par de publicaciones que ya resultan mitológicas y hasta se les conoce como las biblias del performance, tal es el caso del libro de Rose Lee Goldberg, *Performance, del futurismo hasta nuestros días*, (que aun hoy día está en las vitrinas de algunas librerías) o el inconseguible libro del argentino Jorge Glusberg, *El arte de la performance*.

En México, quizá una de las biblias sea el libro de Josefina Alcázar, *La cuarta dimensión del teatro*, editado por el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), bajo la dirección de Omar Valdez; libro que ofrece un panorama y ubica al lector en cuanto

al surgimiento, evolución y trayectoria del performance desde una mirada escénica, por no decir teatral, eterno pleito entre estas disciplinas hermanas.

Del mismo modo, Josefina Alcázar elaboró una investigación completa de mujeres artistas, compiladas en una colección de *cd roms*, que ofrece también un muy buen material para las y los investigadores. Y remarco las y los, pues si bien existe esta lupa femenina, existe también una apertura muy especial, incluyente y abierta hacia todos los géneros; de hecho, sé que Josefina realiza en estos momentos una nueva investigación en torno a lo nuevo que surge en la industria cultural mexicana desde la Generación T, artistas que han despegado a partir de talleres de performance, y por supuesto, la labor de nosotros, los caballeros.

Hablar de Josefina es interminable, pues esta investigadora ha sido una prolífica generadora de textos y proyectos editoriales, por ejemplo el libro *El MexTerminator*, que revisa buena parte de la obra de Guillermo Gómez Peña, editado por Océano; o el libro que hizo en coordinación con Fernando Fuentes, *Mapa del performance en Latinoamérica*, editado con el apoyo de Ex Teresa Arte Actual, una compilación de artistas que da cuenta de los pasos de esta disciplina en países latinos.

Otro libro que se ha convertido también en un importante referente del performance es *Rosa chillante, mujeres y performance en México*, de Mónica Mayer, que si bien ofrece únicamente la revisión del lado femenino de la historia (más bien, feminista) es un excelente panorama de la disciplina.

Mónica Mayer es, quizá, una de las mayores investigadoras del performance en México; por más de 10 años, escribió una columna de artes visuales en el periódico *El Universal*, haciendo especial hincapié en todas aquellas propuestas no objetuales o, como diría Maris Bustamante, Formas PIAS, refiriéndose por sus siglas al performance, la instalación y la ambientación. Mónica Mayer, en acuerdo amoroso y comprometido con su cómplice Víctor Lerma, ha hecho por años la revisión diaria de todos los periódicos importantes de la ciudad; su proyecto *Pinto mi raya* es un lúdico semillero de propuestas, interminable y divertido, donde trabajan con palas y hacen rayas:

rayas y palas que sirven para informar. *La pala* es una revista digital especializada en artes no convencionales, y las *Rayas* son compilaciones quincenales de las notas relacionadas a este tipo de artes, pero además ofrecen *Rayas* temáticas, uno puede solicitar que se haga una búsqueda en su enorme acervo hemerográfico y se puede encontrar ahí todas las notas que se publicaron, por fecha, artista o tema... Obvio, la belleza cuesta, pero vale la pena.

Me divierte mucho verlos siempre en toda feria de arte promoviendo a mano sus proyectos, son ejemplo vivo de cómo hacer crecer un proyecto, creyendo en él y cuidándolo como plantita, siempre con buena cara y con humor. *Ediciones al vapor* es el nombre con el que han lanzado compilaciones temáticas sobre el performance, la instalación y otras temáticas relacionadas.

Hay algunos libros que ofrecen buenos recuentos, sin embargo, se quedan cortos ante la multitud de artistas que han aparecido en la escena performativa mexicana. Claro que son buenos intentos y se agradece su existencia, pues, al documentar, van haciendo una historia. Un buen ejemplo de esto es el libro *La intervención artística en la ciudad de México*, de Alma B. Sánchez, editado por el Instituto de Cultura de Morelos y un apoyo de la beca del Programa Nacional de Educación Artística del Centro Nacional de las Artes; en él se revisan aspectos importantes del Movimiento del 68, el surgimiento de los grupos en los años setenta y la aparición de artistas que trabajan de manera individual en la ciudad de México.

Alguna vez tuve en mis manos un libro que se llama *¿Qué es el performance?*, escrito por Erick Merino y publicado por el centro experimental de cultura La Moira, donde se trata de responder a la *irrespondible* pregunta que todos nos hemos hecho y que nos seguiremos haciendo. El intento es bueno, pues, jugando, ofrece múltiples posibilidades de respuesta. Un librito pequeño, pero que aporta bastante.

Todo aquel que se dedica al performance en nuestro país, debe conocer el libro *Arte Acción*, resultado de una serie de conferencias realizadas en la cantina El Puerto de Veracruz, y que coordinó Andrea Ferreyra,

quien se tituló con una de las tesis de licenciatura más completas y aterrizadas, En la Tierra son Actos, con la cual concluyó la carrera de Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (ENAP/UNAM).

Y hablando de tesis, existe un buen número dedicadas al performance, casi todas de la ENAP/UNAM, entre ellas: la de Loxá Tamayo, que revisa los puntos de conexión entre el teatro y el performance; la de Dulce María de Alvarado, que habla de la historia del performance en México; y la de Laura García, que aborda el tema del cuerpo femenino en las artes. Hay una tesis que también se ocupa del performance como objeto de estudio, la de Gabriela Ruiz, que fue presentada hace poco en la Universidad de la Comunicación (UDEC). Es interesante que no solamente los artistas se especialicen y hagan sus investigaciones en estas disciplinas.

Hablando de Laura García, me gustaría detenerme un poco, ya que esta performancera e investigadora de hueso colorado ha publicado recientemente el libro *Desbordamientos de una periferia femenina*, a través del cual revisa también al performance desde una perspectiva de género, pero ofreciendo un abanico más amplio, al incluir la obra de 19 artistas mujeres y considerar también a grafitteras y otras manifestaciones. Este libro resulta una bocanada de aire fresco ante la poca o nula producción editorial especializada en performance en México, ya que promete una colección de libros y no una sola publicación: la Editorial Pneuma busca salir a la luz con un proyecto editorial fuerte, y para muestra un botón, pues ya se está cocinando el siguiente libro de la colección Módulos Dislocados, que incluye también la obra de artistas varones.

Hay que mencionar por supuesto el libro *Con el cuerpo por delante: 3270098 minutos de performance*, gloriosa edición que recoge el quehacer de Ex Teresa Arte Actual y que compila una cantidad interesante de textos y fotografías, resultado de las muestras y festivales ocurridos en sus místicas paredes, jardines, cúpulas y capillas. Iniciativa de Guillermo Santamarina, el libro viene a sustituir a otro libro que tuvo injusta mala suerte, *Cronología del performance*, inconseguible, coordinado por Lorena Gómez Calderón quien, en tiempos de Eloy

Tarcisio y con apoyo de él, fundara el Centro de Documentación de Ex Teresa, el cual, por cierto, si bien ha sido saqueado y ha estado a punto de desaparecer, hoy día es uno de los pocos centros especializados en materia de performance en toda América Latina. Ojalá se le hiciera justicia y se le inyectaran nuevos bríos.

Víctor Muñoz es un artista que ha estado siempre en puntos estratégicos del mapa performático mexicano, y no ha escatimado en poner sus muchos granitos de arena para la investigación y producción de materiales que aporten al tema. El libro-memoria *Acciones en ruta*, es una publicación que recoge lo producido en un evento que literalmente se llevó a cabo en toda la ciudad, a bordo de un autobús de la RTP: un grupo de artistas, encabezados por Elvira Santamaría (quizá una de las mejores artistas de esta disciplina), recorrió espacios ciudadanos y los tomó por asalto; y esta memoria lo detalla todo, convirtiéndose en un rico documento publicado por la Universidad Autónoma Metropolitana.

Mi aportación, llamémosle editorial, a esta historia del performance en México ha consistido en la publicación de un par de productos hemerográficos, que creo han aportado información útil para el conocimiento y disfrute de esta in-disciplina artística.

Un día me acerqué a Carlos Martínez Rentería, director y fundador de *Generación*, una de las revistas independientes más añejas, sin olvidar a *La pusmoderna*, *La regla rota* y otras muchas más. Me tocó participar en el número 45, y ahí pude dar rienda suelta a mis ideas. Rentería fue dándome espacios a regañadientes, hasta que conseguí todas las hojas de la revista: un número especial de performance, con *La Congelada de Uva* en la portada y textos de amigos y colegas queridos como Melquiades Herrera, Adolfo Patiño, Juan José Gurrola, César Martínez, Guillermo Gómez Peña, Maris Bustamente, Mónica Mayer, Lorena Wolffer... un sueño performancero hecho realidad. Se tiraron 5 000 ejemplares, mismos que volaron, y hoy es muy difícil de encontrar, me da orgullo decirlo. Hoy, espero pacientemente que Rentería saque más números, pues ya tengo la promesa de que el 90 será nuevamente de performance. Por otro lado, *P3RFORM4NC3* –proyecto editorial que se hizo

desde Toluca, en la entonces Escuela de Artes, con el apoyo de Álvaro Villalobos y el aval de Eduardo Bernal— logró publicar apenas cuatro números, con tirajes de 5 000 ejemplares y distribución gratuita. La idea era hacer un documento que funcionara como instrumento de divulgación de las actividades de performance en nuestro país (eventos, talleres, presentaciones, conferencias, avisos en general), con una buena selección de artistas que escribieran de performance, video, instalación y una que otra locura más; colegas todos, apoyaron el periódico sin cobrar nada, por el gusto de hacer circular nuestra información.

El número cero voló y es inconseguible. Estos periódicos fueron hechos en formato estándar, salvo el número 3, que ya tuvo un formato tabloide. Encontrábamos irónico que un arte tan poco convencional, tan efímero y tan volátil, fuera registrado en un formato tan convencional como el de un periódico, y más aquel que obligara a los lectores a hacer la acción de extender los brazos al abrir sus grandes planas.

El periódico *P3RF0RM4NC3* se presentó en Toluca, en el Museo Universitario Leopoldo Flores, y todos los asistentes hicieron lo suyo: abrir al mismo tiempo los brazos y, a solicitud nuestra, leer una nota, en coro, en grupo; nos divertimos mucho haciendo al periódico hablar, el proyecto valió la pena.

En este proyecto participaron artistas e investigadores como Elia Espinosa, Josefina Alcázar, Víctor Muñoz, Mónica Mayer y muchos artistas jóvenes: Ricardo Velazko, Thereza López, Anabel Vanoni... el proyecto contó también con apoyo del Museo Universitario del Chopo, y fue bueno mientras duró. Hoy, existe la inquietud de reanimarlo.

Y ya que menciono al Chopo, vale la pena comentar que se trabaja en la edición de siete libros, para recoger lo acontecido en cada Encuentro Internacional de Performagia e integrar una colección importante, pues pocas veces se toma en serio al performance y lamentablemente se dejan los registros guardados por ahí. Por fortuna, en este caso, el museo apostó por el performance y la ganancia será muy jugosa.

Seguramente se me escapan algunos títulos importantes, pero aun así puedo asegurarles que no son tantas las publicaciones que abordan

al performance; sin embargo, se ofrece aquí una buena mirada a la producción editorial que tenemos en nuestro país. Ojalá crezca. Considero que el performance debe ser tomado en serio, como un espacio de experimentación que ofrece posibilidades únicas. No hay que tenerle miedo, hay que saber observarlo y entenderlo, ver sus reglas arbitrarias y jugar con ellas; apostarle, retarlo, dejarse llevar.

Sé que el performance no desea ser tratado bien y que en muchas ocasiones lo que menos le importa al artista es el registro y la documentación. Además, está rodeado de prejuicios y muchas veces son merecidos los rechazos; sin embargo, el debate se debería inclinar por la historia del mismo, pues si hacemos un trabajo real y le damos su lugar, poco a poco será visto como lo que es, un espacio de libertad.



## EDITAR LIBROS DE FOTOGRAFÍA

*Tomás Casademunt*

En los últimos años ha crecido mucho el mercado de libros de fotografía; de ser un documento de soporte, catálogo de referencia de la obra, se ha convertido en la obra misma. Algunos fotógrafos, como es mi caso, limitamos la obra original a un corto tiraje para darle valor en el mercado. Es el libro impreso el que le confiere a la obra un potencial enorme de difusión pública.

Resulta tedioso y complicado encontrar un camino que posibilite publicar un nuevo libro, pues no basta sólo hacer la obra, sino que uno debe buscar el financiamiento. Hacer libros es un proceso muy costoso y, una vez producidos, los márgenes de recuperación son muy pequeños: la distribuidora se lleva 60% del precio de venta al público; la editorial, 30%; y al autor le queda 10%. Cuando hablamos de tirajes de mil o dos mil ejemplares, las cantidades que uno alcanza a reeditar son pequeñas.

Mi aproximación al libro ha sucedido más como un designio fatal que como una ingeniosa estrategia. Trato de ordenar las ideas y hacer un corte transversal para entender qué me sucedió durante mis últimos 20 años de profesión. No encuentro palabras que escapen al lugar común. Al fin entiendo que me atrajo lo absoluto que encierra el libro. Absoluto por no tener relación más que consigo mismo, por ser un todo, una obra que existe *per se*. Quizás esa condición definitiva sea la que más me atraiga, pues me obliga a cerrar ciclos y asumir nuevos retos.

El libro ha forjado en mí un hábito de trabajo basado en la constancia como valor fundamental, para moldear una idea por meses, para desarrollar uno o varios proyectos en el tiempo. Son viajes siempre largos, años en los que disfruto mucho intuir el rumbo de las cosas.

Aprendí a ser fotógrafo trabajando en un periódico local en Gerona, al norte de Cataluña. Cubría temas de todo tipo, saltando de uno a otro

siempre con prisas, recorriendo cientos de kilómetros. Al final de cada día, revelaba mis rollos, hacía contactos e imprimía una corta selección, para negociar con el redactor de la nota. Como soy de naturaleza autodidacta, seguí el método de aprendizaje que se fundamenta en el “prueba-error”. Adquirí destreza con la cámara y soltura en el laboratorio. Tuve innumerables pleitos con los maquetadores del periódico, que presionados por la hora de cierre, no prestaban atención al encuadre de las fotografías, cortando a menudo “sin pies ni cabeza”. Con los años llegué a la conclusión de que era yo el que estaba fuera de lugar. La frustración tuvo mucho que ver en mi anhelo por encontrar un territorio propicio para mis expectativas.

La música del trópico llegó a mí siendo un fotógrafo desempleado, ávido de una historia que contar, de profundizar en ella. Quise conocer los rostros y las casas de aquellos músicos legendarios que daba por muertos. La fotografía fue excusa perfecta. La vida hizo el resto: me recibió un musicólogo irrepetible, quien me abrió las puertas de esas casas soñadas por mí. Viví seis meses en Cuba, visitando a los grandes soneros cubanos abandonados por el régimen. Ninguno de ellos imaginaba entonces que años más tarde, volverían a paladear las mieles de la fama bajo el rostro de la “revolución social”, de la mano de Ry Cooder. Fue enorme el goce de conversar por horas con estos grandes personajes. Se dieron las condiciones idóneas para el retrato, como un regalo de la vida. Hoy la mayoría de ellos han muerto.

Publiqué algunas de las fotografías que componen esta serie en diversas revistas españolas. De nuevo sentía una cierta frustración al constatar lo efímero y banal de las publicaciones periódicas. Me propuse, entonces, reunir la galería completa de retratos en un libro sobrio, homenaje a los grandes músicos cubanos: *Son de Cuba*.

Trabajé con un editor que no lo era, lo cual aceleró mi proceso de aprendizaje. No había mucho dinero para producir este libro, por lo que decidí invertir en unos buenos negativos de imprenta, y me instalé a pie de máquina para revisar todas las pruebas de impresión. El diseño lo hizo una chica muy joven, recién salida de la escuela. El resultado fue un libro hermoso y sencillo, que ha aguantado muy bien el paso del tiempo.

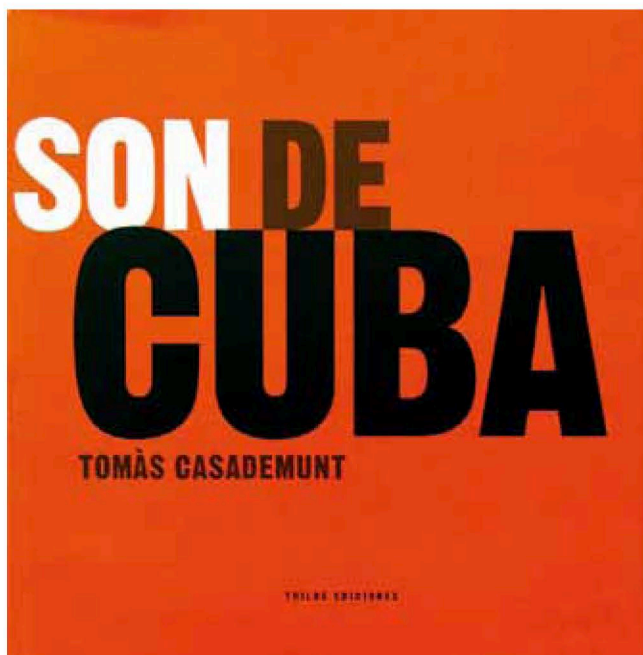


Son de Cuba, Editorial Focal, Barcelona, 1984.



El aprendizaje en el arte de los libros de fotografía es lento y no perdona. Presenta pocas y esporádicas oportunidades de experimentar, y los errores pesan. Yo he trabajado hasta la fecha con cuatro diferentes editores, y de cada uno de ellos extraje una nueva lección.

En 1999 trabajé con Trilce Ediciones en la segunda edición de *Son de Cuba*. La editorial le apostó a un diseño muy elaborado, e incorporó textos de diferentes musicólogos, citas y cancioneros. Resultó un libro más comercial y gráficamente ameno, pero también más impersonal.



Son de Cuba, Editorial Trilce, D.F., 1999 primera ed. 2000 segunda ed.

En el año 2000, publiqué con Artes de México (colección Libros de la Espiral) mi serie *Fábrica de Santos*, un ensayo fotográfico en torno a la imaginaria religiosa, que comencé en España y terminé en México. Viví mi infancia rodeado de sermones, moribundos santificados y dedos inculpatorios; en México encontré una nueva representación, que se ríe de la muerte, que disfraza la vida: la imaginaria católica frente al sincretismo mexicano. Escogí el camino de la ironía.

Invitamos a Álvaro Mutis a escribir una introducción al libro, que terminó siendo un listado de pies de foto apegados a la edición que yo mismo realicé de las imágenes. Esta solución ideada por el editor demeritó los textos de Mutis y la autonomía del discurso gráfico de la serie. El diseño resultó poco afortunado, en discordancia con el tono sombrío en la que se desarrolla mi ensayo. Con el paso del tiempo, la editorial me presentó un borrador de libro. Hice infinidad de correcciones a dicha propuesta, pero no caí en la cuenta de que la “disonancia editorial” era abismal, que debía apearme del tren en marcha. Me falló el valor a la hora de tomar decisiones y sincerar pareceres. Aprendí que un libro fallido pesa demasiado.

*Fábrica de Santos*, Artes de México, D.F., 2000.





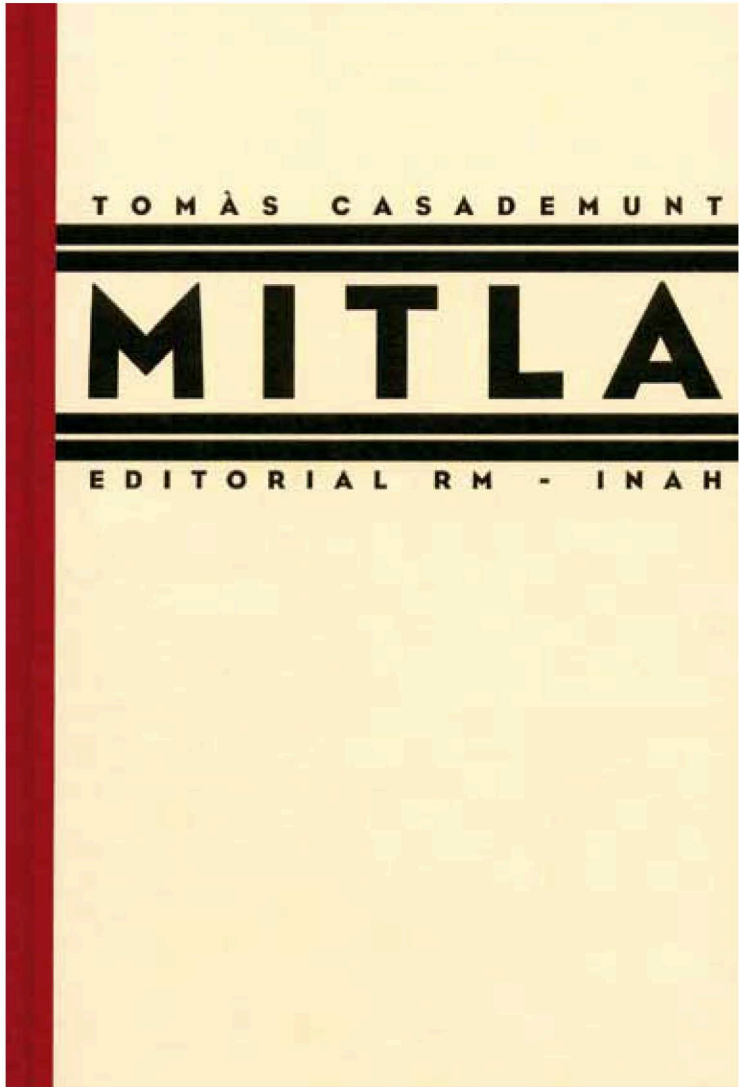
Fábrica de Santos, Artes de México, D.F., 2000.

Publicar un nuevo libro es un pequeño milagro. Yo mantengo la incredulidad cada vez que se me aparece en el camino la virgen encarnada en un editor entusiasta. Cuando tengo el libro en mis manos, no me cabe duda de que será el último. A no ser que suceda un nuevo milagro.

Cinco años después, fotografié la tumba de Mitla en Oaxaca, a la luz de la luna, en lo que fue mi primera experiencia plenamente editorial: fotografié las grecas y columnas zapotecas a la par que proyectaba la puesta en página del libro. Frente a las piedras que conforman esta tumba poderosa, el uso de la fotografía analógica como registro de la realidad intangible fue crucial en mi búsqueda de una nueva representación.

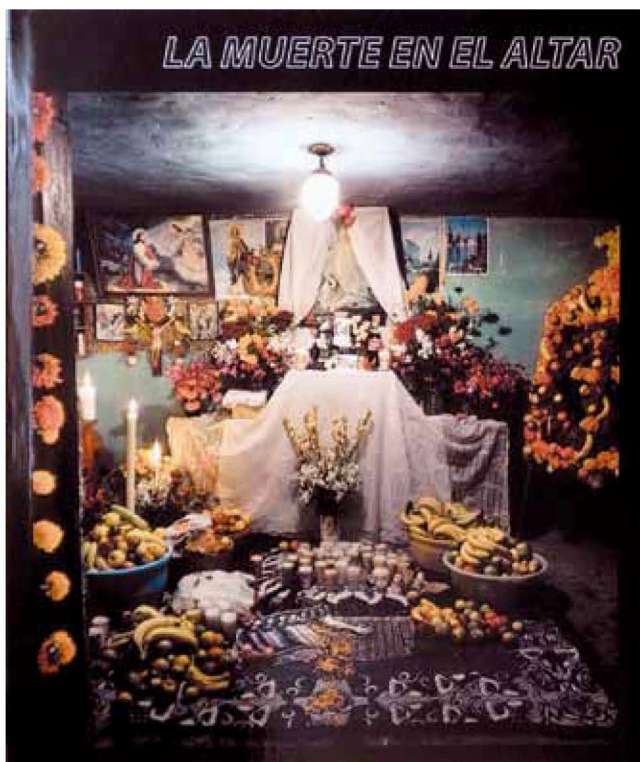
Fue el primer libro que planeé de la mano de Ramón Reverté, editor de mis últimos libros. Con él construí la edición fotográfica, una vez terminado el trabajo de campo. Dedicamos mucho tiempo a esta fase de conformación del libro, junto con la diseñadora. Aprendí que es fundamental el trabajo en equipo, sustentado en la confianza mutua.

Logramos un libro sencillo, inspirado por el rastro bibliográfico de los pioneros que quedaron fascinados antes que nosotros, frente a estas piedras poderosas.



Mitla, Editorial RM/INAH, D.F., 2007.

Durante ocho años estuve buscando ofrendas de Día de Muertos en todo el país. Fotografíe frontalmente unas pocas en los pueblos más recónditos de México. Nunca busqué una coherencia en la tradición. Me interesó asomarme a la representación milenaria de la muerte movida por un fuerte sentimiento de ausencia, aquellos altares ante los que yo sintiera una descarga de emoción. La mayoría fueron confeccionados por mujeres y estaban limitados al goce de la familia más cercana. De nuevo el libro me ayudó a encarar el rumbo. En total sintonía con mi editor, visualicé un libro de gran formato, en color, tan austero como la muerte. Se publicó una edición en español, *La Muerte en el altar*, con camisa y el título en la portada, y otra en inglés más sobria, sin fotografía al frente, *Death on the altar*.



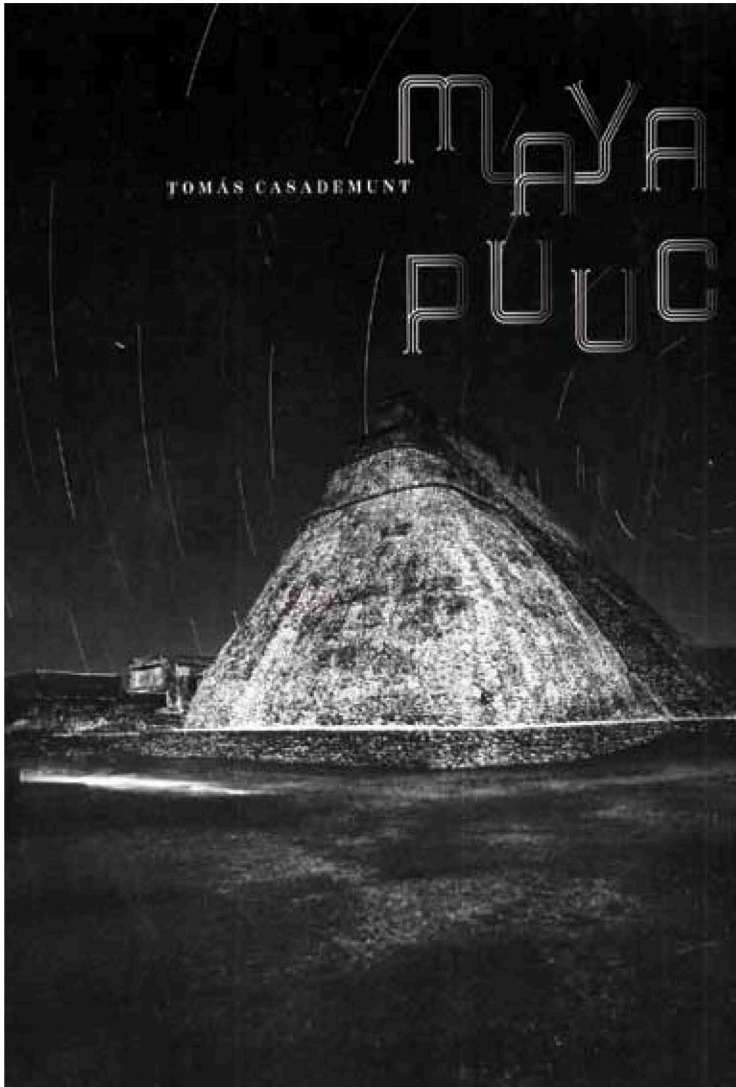
La muerte en el altar, edición en español, Editorial RM/INAH, D.F., 2007.

*La muerte en el altar, edición en inglés, Editorial RM/INAH, D.F., 2007.*

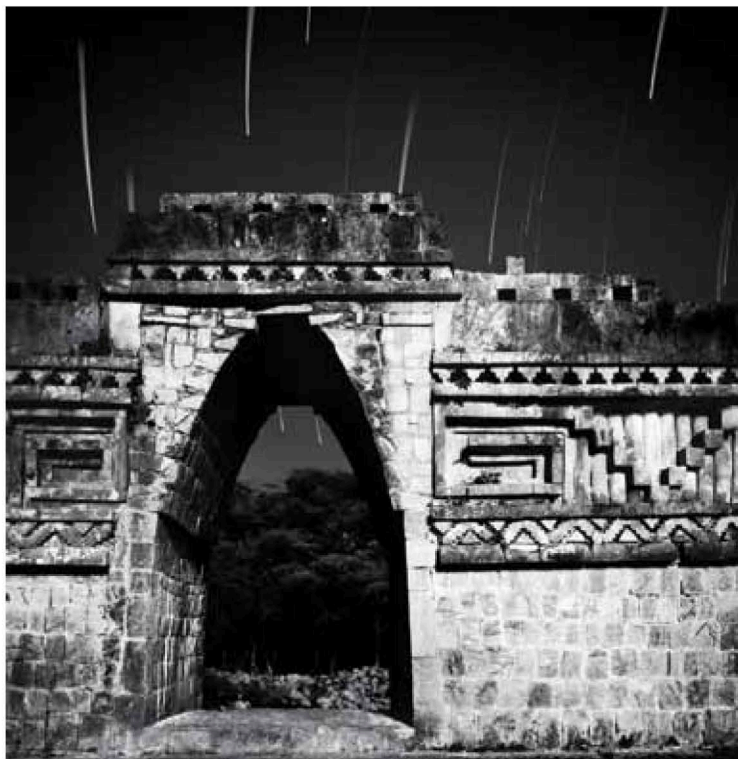


A lo largo de los últimos tres años, viajé regularmente a Yucatán, con el propósito de retratar los palacios mayas del Puuc, bajo la luz de la luna. El proceso se tornó sumamente incierto: nunca pude ver a través de la cámara los palacios mayas bajo las estrellas. Fruto de un proceso basado en la ciega intuición, resultaron 32 fotografías nocturnas, que tienen mucho que ver con los mayas que levantaron los originales palacios y con los fotógrafos pioneros que las retrataron ciento cincuenta años antes que yo. La muerte estuvo presente todas las noches y el libro deja testimonio de lo que sucedió en torno a mi experiencia de vida.

Durante los meses que acompañé a mi cámara de gran formato, en las noches, planeé a detalle la edición fotográfica y escribí un diario de viaje que convierte a *Maya Puuc* en mi libro más personal.



*Maya Puuc*, Editorial RM / INAH, D.F., 2009.



Maya Puuc, Editorial RM / INAH, D.F., 2009.



*Ediciones. Estrategia legitimadora en el arte contemporáneo*  
Compiladores: Janitzio Alatríste Tobilla, Marengla León Álvarez y  
Álvaro Villalobos Herrera.

La edición estuvo al cuidado de Álvaro Villalobos Herrera.  
Corrección: Blanca Leonor Ocampo. Formación: Jorge Marcelino.  
Se usaron caracteres *Adobe Garamound Pro* y *Helvetica Neue*.



FACULTAD DE ARTES

M. en A. V. José Edgar Miranda Ortiz  
DIRECTOR

M. en A. V. Janitzio Alatraste Tobilla  
SUBDIRECTOR ACADÉMICO

L. en A. Mirtha Erika Canales García  
SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA

M. en A. V. Laila Eréndira Ortiz Cora  
COORDINADORA DE INVESTIGACIÓN  
Y POSGRADO

L. en A. V. Javier de Jesús López Castañares  
COORDINADOR DE DIFUSIÓN CULTURAL

L. en D. G. Fernando García Cardiel  
COORDINADOR DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN

M. en A. Cynthia Ortega Salgado  
COORDINADORA DE PLANEACIÓN

M. en A. V. Eduardo Bernal  
DEPARTAMENTO EDITORIAL



ISBN: 978-607-422-304-0

