

-FIRE-OFF-2014



-FIRE-OFF-2014

10/16



-FIRE-OFF-2014

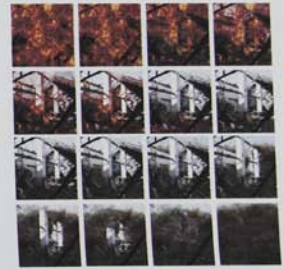
11/16



MARISA MANCILLA
marisa@buqr.es

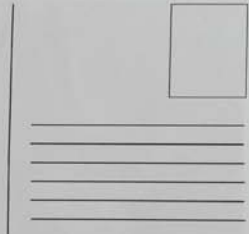
-FIRE-OFF-2014

11/16 & 10/16



MARISA MANCILLA
marisa@buqr.es

-FIRE-OFF-2014
copyright MARISA MANCILLA
marisa@buqr.es



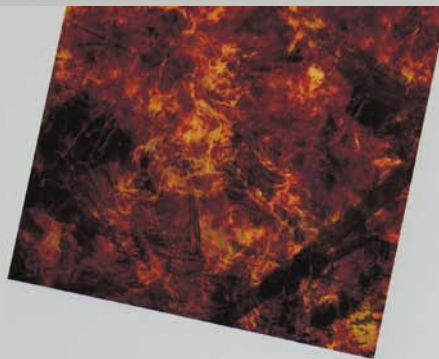
-FIRE-OFF-2014

12/16



-FIRE-OFF-2014

13/16



-FIRE-OFF-2014

MARISA MANCILLA
marisa@buqr.es

-FIRE-OFF-2014

12/16



MARISA MANCILLA
marisa@buqr.es

-FIRE-OFF-2014

15/16



MARISA MANCILLA
marisa@buqr.es



ESTADOS PREPARATORIOS: PROYECTOS DE EDICIÓN COMO LABORATORIO DE PRUEBAS ARTÍSTICO

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

PREPARATORY STATES. EDITING PROJECTS
AS ARTISTIC TEST LABS

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

KEYWORDS: Artistic editing, university education, artistic output

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

PALABRAS CLAVE: Edición artística, formación universitaria, producción artística



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

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

1

El término emprendedor¹ es una figura ideológica que surge con la aparición de las llamadas Industrias Creativas². Al encarnar socialmente el prototipo de profesional de altas competencias –creativo, con ideas innovadoras, capacidad de liderazgo y predisposición a aceptar y asumir riesgos– concentra sobre sí una serie de estereotipos arraigados firmemente en la sociedad actual, que hacen del «emprendedor» una figura paradigmática (también en el contexto cultural), cuya responsabilidad parece ser la de transferir permanentemente las innovaciones necesarias para que el sistema avance y se desarrolle.

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

1.1

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

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

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

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

defendido la formación y la cultura como derecho, contra imposiciones legislativas⁴ que entienden la cultura y la formación como recurso (económico). En este sentido (Galcerán, 2010:15) «el potencial de creación de saber, conocimiento y cultura de las universidades está siendo atrapado por los intereses empresariales», por lo que las consecuencias derivadas de estas tensiones y de la falta de acuerdos, solo parecen superables con grandes dosis de *elasticidad*⁵ personal.

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

En el ámbito universitario de las Bellas Artes, esta tendencia⁶ tiene como consecuencia serias limitaciones en la producción⁷, ya que se tienden a fomentar todas aquellas actividades en las que es posible la traducción a formato científico/empresarial, marginando multitud de creaciones para las que carece de sentido la adaptación a estos modelos.

El ámbito de la edición en arte (que aquí se entiende de manera híbrida y extendida) muestra un territorio más versátil y propicio para los creadores. Al poseer una serie de ventajas aprovechables en este delicado momento⁸, posibilita un acercamiento a los formatos editoriales, sin tener que prescindir de potencialidades creativas, al mismo tiempo que se revitaliza un campo de investigación en el que son posibles los agenciamientos y las reinventiones.

2

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

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

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

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

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

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

considerarse una explosión), siendo muy numerosas las ediciones y los autores de referencia⁹.

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

Las facilidades y mejora de las condiciones de trabajo, unidas al extenso desarrollo de las comunicaciones, han permitido la expansión de este campo para los artistas, recuperando espacios íntimamente relacionados con su producción que tradicionalmente venían siendo gestionados por otros especialistas¹¹. Un ejemplo de esto lo vemos en las publicaciones de autor que cada vez más sustituyen al catálogo de la exposición. En este sentido Amanda Cuesta (2011:228) añade, «Hay otras explicaciones que vienen a sumarse a las nuevas posibilidades técnicas, como es el cambio de paradigma en la producción dentro del mundo del arte, en el que se ha desplazado el concepto de obra por el de proyecto y en el que se ha dado un cuestionamiento de los estándares en la difusión artística, empezando por los formatos de exposición y catálogo».

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

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

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

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

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

Rebasando el marco del catálogo, para tener una panorámica más abierta, observamos que desde los años sesenta, los proyectos de edición que los creadores ponen en marcha evidencian el hartazgo por la tutela¹² recibida desde el sistema artístico sobre su trabajo. En un intento manifiesto de recuperar y expandir un campo que consideran propio, entendiendo que el ámbito de la edición es un territorio propicio que «conecta sensibilidades y favorece un espacio para la relevancia, diferente al espacio institucional o de los modos comerciales al uso» (Cuesta, 2011:233)

2.1

Poniendo el foco en Andalucía, el contexto en que se ha llevado a cabo el estudio para este artículo, observamos que a nivel universitario y de educación secundaria son pocas las iniciativas relacionadas con la edición en términos de creación artística. Los más prestigiosos estudios de máster sobre el tema se desarrollan fuera de nuestra comunidad, concentrándose en la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, la Universidad Autónoma de Madrid y Autónoma de Barcelona y la Universidad de Salamanca; así como en iniciativas privadas (ELISAVA, Gauss Multimedia, entre otras muchas). La formación técnica profesional relacionada con el tema se condensa en centros públicos y privados que imparten ciclos técnicos superiores, haciendo especial fuerza en aspectos del diseño editorial y en la producción técnica de ediciones impresas o multimedia. En los grados de Bellas Artes de nuestra comunidad autónoma, los contenidos relacionados con el campo experimental de la edición, la mayoría de las veces se plantean por iniciativa personal de algunos docentes, quedando recogidos solo de manera tangencial desde ciertas asignaturas¹³ o, en otros casos, a través de proyectos I+D o proyectos de innovación docente¹⁴. Desde estas iniciativas se extiende el límite de las asignaturas y se conectan contenidos interdisciplinares.

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

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

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

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

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

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

editorial en el campo artístico y cultural a través de un programa de presentaciones, conferencias y mesas de discusión. Otras propuestas muy valoradas surgen en el seno del tejido creativo y son llevadas a cabo por artistas y profesionales de diferentes ámbitos que unen fuerzas para sacar adelante proyectos¹⁷. Este es el caso de propuestas veteranas como Ediciones Originales en Granada; la feria de edición independiente EDITA (la más antigua de España) que se realiza anualmente en Huelva y que ahora conecta y amplía sus actividades con diferentes países; o ciertos proyectos y actividades realizadas por Agustín Parejo School que, como colectivo durante 1982-1984 en Málaga, experimentaron con formatos cercanos a lo editorial, carteles, postales, octavillas y, especialmente, acciones en la calle, visualizando su contexto cultural que entendían en conflicto y que a día de hoy sigue siendo necesario cuestionar.

2.2

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

A la abundancia de proyectos editados indistintamente desde territorios de trabajo diferentes (edición, edición independiente, autoedición, etcétera), en los que intervienen diversos agentes que adoptan roles también diversos, hay que añadir la particularidad de que en nuestro idioma el término editor proveniente de la literatura, se incorpora a la producción artística de forma genérica¹⁸. Esta circunstancia puede llegar a «generar una nueva figura de mediación que, imitando el agenciamiento del comisario, simule camuflarse en el rol de editor» (Aguirre, 2011:293) asumiendo cierta autoridad incluso autoría sobre la obra. Esta situación y otras similares (con el peligro que conlleva una nueva forma de tutela sobre el trabajo del artista, o la posible «doble firma» de los proyectos –comisarios, programadores, creadores, etcétera, que pasan por editores–), se anidan a un tejido cultural en permanente transformación.

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

2.3

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

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

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

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

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

Las posibilidades y las ventajas que ofrecen estos modos de trabajo están siendo aprovechadas por una parte importante del sector creativo. Su influencia comienza a manifestarse en la anatomía de las ciudades, en las que surge un nuevo concepto de «lugar para ver *obras de arte*». Estos lugares híbridos, ya que la mayoría de las veces combinan varias opciones de negocio, son los espacios especializados en publicaciones hechas por artistas y son buscados por creadores, coleccionistas o editores no solo para adquirir o exponer trabajos, sino también como fuente de investigación y de información fresca sobre el mundo del arte¹⁹. Suelen situarse combinadamente con otros espacios, salas de conciertos, tiendas especializadas, centros alternativos para la formación, estudios de fotografía, moda, etcétera, concentrando públicos de todos ellos y generando vórtices muy localizados de actividad cultural en la ciudad²⁰.

Esta expansión de la edición independiente y la autoedición, también llamada *edición autogestionada* o creativa, supone un modelo de escala reducida pero de gran extensión territorial, que en su conjunto moviliza y conecta a un público influyente y especializado²¹. En Andalucía, la proliferación de actividades en torno a la edición artística cada día es más visible, por lo que ante la cultura agotada de los grandes eventos institucionales, estas iniciativas proponen nuevos espacios de conexión entre los distintos agentes locales, nacionales e internacionales. Lo que permite el surgimiento de redes y nuevas vías alternativas al mercado del arte tradicional, seriamente dañado por la crisis. Encuentros, certámenes, mercadillos y ferias aparecen y se consolidan edición tras edición²², haciendo que el sector se afiance, se especialice y gane públicos.

2.4

Para los creadores, estas alternativas resultan viables ya que minimizan el riesgo y hacen posible proyectos *a priori* inabarcables²³. Las inversiones se suelen afrontar de manera conjunta, lo que permite sumar los recursos (no solo económicos

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

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

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

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



–también hay que tener en cuenta el capital social y los contactos aportados por los miembros del proyecto–). Gracias a estas dinámicas es posible hacer uso de modelos de financiación alternativos, basados en el micromecenazgo (*crowdfunding*), con los que el pago de intereses de financiación y los gastos se reducen considerablemente²⁴.

Bajo esta perspectiva, estas iniciativas no pueden considerarse productivas en sí mismas, pero contribuyen a mejorar la «productividad» de los sectores económicos a su alrededor, que se benefician del público movilizado por estos nuevos circuitos y sus programas de actividades. De esta forma, las iniciativas en torno a la edición en arte, contribuyen a «culturar» la economía y a dotarla de nuevos imaginarios y rasgos de identificación²⁵, lo que no está exento de peligro o de oportunidades, según se mire.

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

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

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

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

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

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

Esta situación puede conducir a episodios de *gentrificación*, con capacidad de desplazar, en conjunto, ciertas opciones culturales, que se verán obligadas a trasladarse, retirarse o serán colonizadas por la cultura dominante²⁶. Esto anticipa un deterioro de la inherente capacidad crítica del ecosistema productivo cultural, afectando al sistema educativo, al infiltrar y asumir ciertos valores sin analizar en profundidad las consecuencias que tendrán en el frágil contexto en el que caen. Asistimos pues, a un fenómeno bastante generalizado de *autoexplotación obligada*, en el que como apunta Lenore (2014:119) «la precariedad no tiene por que activar la conciencia política, también puede crear una extrema dependencia».

3

¿Qué conclusiones y qué beneficios pueden sacarse de esta situación, qué ventajas ofrece el ámbito de la edición para los creadores en formación? Para poder desplegar toda la potencia que, en términos de formación a largo plazo tienen los procesos y modos de edición en arte, un posicionamiento fértil sería ubicarse dentro de ellos como agente en *permanente tránsito*. Para ello es necesario concebir el territorio de la edición como un laboratorio cultural en desarrollo, donde poder desplegar actividades conectadas en términos de agenciamiento²⁷ (Deleuze/Parnet, 1980). Cada agente implicado en el proceso formativo actúa como una multiplicidad²⁸, real o potencial, permaneciendo activo contra la imposición de las tendencias, pero permeable a las influencias enriquecedoras del entorno y por tanto, en el ámbito de las relaciones sociales, posicionado políticamente.

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

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

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

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

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

3.1

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

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

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

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

Conclusiones

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

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

1. En relación a la formación, el campo de la edición en arte impulsa y permite recoger toda la potencia creativa propia de los estados preparatorios previos al ejercicio de la profesión, demostrando ser un laboratorio de investigación creativa de alto rendimiento, del que presumiblemente surgirán nuevos formatos y materiales de investigación artística.
2. La flexibilidad y experimentalidad de estos modos de edición permite plantear experiencias creativas en torno a modelos colaborativos, desde los que generar activamente públicos y nuevas formas de acercamiento y posicionamiento ante lo cultural, más allá del mero estilo de vida.
3. Se perfila como una eficaz plataforma para el debate y las distintas negociaciones en arte, al suscitar entre sus miembros procesos de agenciamiento respetuosos con las diferencias y realistas con las necesidades²⁹ del sector. La práctica nos está enseñando que el trabajo realizado desde la construcción colectiva y la consciencia de la propia posición como creador respecto al proyecto, influye para producir y vivir desde una posición existencial menos precaria y más alentadora.

Bibliografía

- Aguirre, P. (2011). «Editando publicaciones y libros de artista: Notas sobre edición y comisariado». En Picazo, G. (coord), *Impasse 10*. (pp. 293-299). Lleida: Centre D'Art la Panera.
- Barthes, R. (1987). *La muerte del autor. El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Berrios, M. y Lafuente, P. (2012). ¿Qué es la edición? *Revista Concreta*, (nº 0), pp.42-50.
- Bude, B; Butler, J. y varios. (2008). *Producción artística y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Calasso, R. (2024). *La marca del editor*. Barcelona: Anagrama.
- Carrión, U. (1980). El nuevo arte de hacer libros. Publicado en *Second Thoughts, Void Distributors*, Amsterdam. Consulta on line. <http://www.merzmail.net/carrion.htm>, [noviembre. 2014]
- Clair, M. (2011). *Malestar en los museos*. Asturias: Trea.
- Colleu, G. (2008). *La edición independiente como herramienta protagonista de la bibliodiversidad*. Buenos Aires: La marca editora.
- Crespo Martín, B. (2010). El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte. *Revista Arte Individuo y sociedad*. 210,22 (1), 9-26.
- Cuesta, A. (2011). «Editores Independientes. Genealogía y presente». En Picazo, G. (coord), *Impasse 10*. (pp. 227-233). Lleida: Centre D'Art la Panera.
- Darnton, R. (2010). *Las razones del libro: futuro, presente y pasado*. Madrid: Trama editorial.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.
- Drucker, J. (1995). *The Century of Artist's Books*. Nueva York: Granary Books.

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

- Edu-Factory y Universidad Nómada. (2010). *La universidad en conflicto. Capturas y fugas en el mercado global del saber*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Eiser, JR. (1999). *Psicología social. Actitudes, cognición y conducta social*. Madrid: Pirámide.
- Epstein, J. (2002). *La industria del libro: pasado, presente y futuro de la edición*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (2007). Nacimiento de la biopolítica. Curso en le Collège de France (1978-1979). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica. Disponible en www.inau.gub.uy/biblioteca/seminario/nacimiento%20biopolitica.pdf. [recuperado en enero 2015]
- (1999). «¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura». *Obras esenciales I* (pp. 1-69). Barcelona: Paidós.
- (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Galcerán, M. (2010). «La educación universitaria en el centro del conflicto». En Edu-Factory y la Universidad Nómada. *La Universidad en conflicto. Capturas y fugas en el mercado global del saber* (pp. 13-40). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Gimeno, E. (2014). *Libro*. Barcelona: Fundación Foto Colectania.
- Juarez, R. (Coordinador) y Bianchi, S. (comisaria). (2013). *El libro mutante by Libros Mutantes. La autoedición vista desde España*. Madrid: La Casa Encendida.
- Lenore, V. (2004). *Indies, hipsters y gafapastas; crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitan Swing
- Lorey, I.; Otto P.; Gerald R.; Birgit S.; y Ruth Sonderegger. (2014) «¿Agonía de la industria editorial? Experiencias de una pequeña multiplicidad». Consulta on line: <http://transversal.at/transversal/0614/loreyeta/es>. [septiembre 2014]
- Manen, M. (2012) *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Bilbao: Consoni.
- Moeglin-Delcroix, A. (2011). *Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980*. Paris: Jean Michel Place: Bibliothèque Nationale de France, 1997, 2ª ed
- (1995). «Del catálogo como obra de arte y viceversa». En VV.AA. *Nómadas y Bibliófilos* (2003). Guipúzcoa. Diputación Foral de Guipúzcoa. pp.186-209.
- Ortiz C. y Villaespesa, M. (2002). «Apuntes sobre dos proyectos editoriales: La revista Figura y Arena, Entrevista a Mar Villaespesa realizada por Carme Ortiz» En *Papers d'Art*, nº 82-83, 2002, en el dossier Pensar la edición (un taller de investigación de UNIA arteypensamiento en colaboración con Arteleku y Fundació Espais d'Art Contemporani, coordinado por Miren Eraso, Carme Ortiz y Mar Villaespesa.
- Phillpot, Clive. (1982). Book, Book Objets, Bookwork, Artist's Books. *Artforum*, vol 20, (nº9), p. 77-79.
- Polo Pujadas, M. (2010). *Creación y gestión de proyectos editoriales en el siglo XXI*. Cuenca, Santander, Mallorca: Universidad Castilla la Mancha, Ediciones UIB.
- (2011). El libro como obra de arte y como documento especial. *Anales de documentación*, vol.14, n1. Disponible en [←http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/120151→](http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/120151) [febrero 2015]
- Polo Pujadas y Díez Charo. (2005) *Llbook*. Barcelona: Thule.
- Rivers, I. (2010). El Libro de Artista. Entre el mundo de la Edición y el Galerismo. (25 enero 2013). Blog <http://isabellarivers.wordpress.com>. [septiembre 2014]
- Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, Instituciones y contradicciones en la empresarialidad cultural*. Madrid:Traficantes de sueños.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Trindade, M. (2012). Vehículos para una nueva realidad artística. Valencia: Revista Concreta, (nº 0), pp.108-112.
- VV.AA. (2011). *Impasse 10*. Lleida: Centre D'art la Panera.
- VV.AA. (2008). *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños.

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

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

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

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