

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

Carles Méndez Llopis
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,
México
cmendezllopis@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-4401-1791>

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

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

Resumen

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

Abstract

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

Para citar este artículo

Méndez Llopis, C. (2017). La edición incómoda. Del ensamblaje como estrategia artística en las publicaciones periódicas. Tercio Creciente 13, págs. 49-68. DOI: 10.17561/rtc.n13.3

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

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

Palabras clave / Keywords

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

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

Méndez Llopis, C. (2017). La edición incómoda. Del ensamblaje como estrategia artística en las publicaciones periódicas. Tercio Creciente 13, págs. 49-68. DOI: 10.17561/rtc.n13.3

1. El ensamblaje como estrategia artística

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. La revista ensamblada y su condición fronteriza

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

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

Ya se ha repetido en diversas ocasiones que un libro de artista debe abordarse como la obra de arte que es y no como un libro de temática artística, por lo que deberíamos suponer que también estas revistas habrán de afrontarse como tales: Como artefactos cuya definición y justificación está en el ensamblar que les inyecta sentido, en aquella táctica que les permite transmitir de forma eficaz y que integra propuestas estéticas no masificadas. Por mucho que cueste reducir la distancia aurática con las obras colectivas, pues resultan un *Frankenstein*, algo semánticamente monstruoso, que deviene en formas que no podemos reconocer o que, en su deformidad, no conseguimos definir. Si hay una distanciaci3n con lo cotidiano, es haciendo justamente uso de lo com3n, es por eso que habitan la frontera, un lugar indefinido

entre lo que est3 dentro y lo que no, una l3nea de conexi3n entre realidades diferentes que se intercomunican.

Cuando Emilio Ant3n aboga por abandonar –o al menos, reconsiderar– el t3rmino *libro-objeto* para delimitar a los libros de artista, es exactamente extrapolable a la necesidad a la que nos enfrentamos a las revistas ensambladas. Si bien considerarlos objetos es una obviedad y su generalizaci3n s3lo admite las escasas capacidades del lenguaje convencional para denominar dispositivos de activaci3n simb3lica diversa en sus m3s impuros formatos; por otro lado, y aunque ciertamente cualquier objeto es material de conocimiento (y, por ejemplo, en este sentido, libro-objeto ser3a en s3 mismo una indefinici3n), tambi3n podr3amos pensar en que quiz3s esta “indefinici3n” es una b3squeda que viene descrita por considerar al libro como mera cosa, es decir, descosific3ndolo de sus funciones primarias como transmisor de cultura escrita para pasar a concretarlo como cosa en s3, que de por s3, por su forma, formato, soporte, referencia, etc., ya est3 relatando parte o completamente su contenido.

Es evidente que en estas revistas, al ser “objeto de objetos”, la problem3tica y la ambigüedad receptiva se exponenci3n, pues debe comprenderse su significaci3n, ya no s3lo por medio de una “l3gica de mostraci3n” sino en un encaminarse a “l3gicas de narraci3n”: “*Fragmentaci3n montaje* y secuenciaci3n para contar, sugerir y presentar historias, casi con cualesquiera conjuntos de medios, a menudo combinados: im3genes y palabras, sonidos y gestos, objetos y bits. ¿Por qu3 no? El principio collage domina por doquier las estrategias de los registros contempor3neos de los lenguajes m3s dispares.” (De la Calle, 2006, p.277). Es por ello que no debemos limitarnos a ver la revista dentro de la imagen cultural estandarizada

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Conclusiones: De la incomodidad y el contacto

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

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

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

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

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

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

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

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

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

distribución artísticas.

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

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

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

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

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

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

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

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

Notas

1. Con este término me encajo dentro del revisionismo “en el peor de los casos” que aplica Luis Camnitzer en su *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (2008), en el que la información que ya existe será utilizada para aproximar el ensamblaje como estrategia para la edición en ciertas publicaciones periódicas. En ese mismo libro pueden revisarse las metáforas metodológicas del “Salpicón y compota” (p.23 y ss.), las cuales hemos intentado extrapolar a nuestro contexto particular de estudio.
- 2 La pintura de Picasso *Nature morte à la chaise cannée* (1912), parece ser la inauguradora de este principio collage, en cuanto a que cronológicamente se ubica como el primero en “pegar” un fragmento de realidad –la tela de rejilla de la silla– para presentar este objeto en el espacio de la representación.
- 3 Al mismo tiempo, comenta Ramírez (2009) el concepto desarrollado por Duchamp de lo “infrafino”, donde se puede percibir que no todo el trabajo en el arte de vanguardia lo estaba haciendo el objeto, también el humo, por ejemplo, era capaz de absorber cualidades artísticas, dentro además, de una dimensión material. Anota: “Lo infrafino no es una entelequia conceptual sino una categoría o peculiaridad del mundo físico. Se diría que Duchamp reduce al mínimo el universo de las cosas porque pone el acento en su percepción ¿Está aniquilando el objeto recluyéndolo en la sensorialidad del sujeto? ¿Y no es esto acaso una manera de afirmar, de otro modo, la pertinencia de lo real y de combatir en su propio terreno el espiritualismo antimaterialista tan característico del *fin de siècle*?” (p.115)
- 4 Hal Foster, en su brillante ensayo de *El retorno de lo real* (2001) ya consideraba esta (re)vuelta un plan a largo plazo sin regulación, así como una concienciación de la realidad histórica, al anotar cómo en ese arte desarrollado después de la Segunda Guerra Mundial “plantear la cuestión de la repetición es plantear la cuestión de la *neovanguardia*, un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales de los años cincuenta y sesenta que retomaron procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el *collage* y el ensamblaje, el *readymade* y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida. El retorno de estos procedimientos no se rige por ninguna norma: no existe ni un solo caso estrictamente revisionista, radical o compulsivo.” (p.3)
- 5 Dentro del mundo editorial, además, habrán otras muchas experimentaciones imposibles de acotar aquí:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referencias

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

- Campal, J. L. (2001). "Una ojeada a las revistas ensambladas". Edita 2001. VIII Encuentro Internacional de Editores Independientes y Ediciones Alternativas. 30 de abril, Punta Umbría (Huelva, España). <http://www.merzmail.net/campalrevista.htm>.
- Castaños, E. (2009). "El collage como modo integral de expresión". En el diario Sur de Málaga del 13 de febrero. Disponible en: <http://www.enriquecastanos.com/ernst.htm>
- Danto, A. C. (2002). La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte. Barcelona: Paidós.
- Danto A. C. (2005). El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte. Madrid: Paidós.
- De la Calle, R. (2006). El ojo y la memoria. Materiales para una historia del arte valenciano contemporáneo. Valencia: Universitat de València
- Del Río, I. (2013). "El libro de artista, entre el mundo de la edición y el galerismo". Disponible en: <https://isabellarivers.wordpress.com/2013/01/25/el-libro-de-artista-entre-el-mundo-de-la-edicion-y-el-galerismo/>
- Derrida, J. (2011). El tocar, Jean-Luc Nancy. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foster, H. (2001). El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal
- Gómez, A. (2007). "Libros objeto y revistas ensambladas. El lenguaje y comunicación en los libros". Actas del Simposio de Archivos y Fondos Documentales para el Arte Contemporáneo. 30 de noviembre de 2007. Cáceres, España. http://boek861.com/archivos/7_lib_art/proartista/pry/0%20LA%20AG.pdf.
- Gómez, A. (2010). "La revista ensamblada, una respuesta más". En Artekiltro. Revista digital de letraskiltrás. 3, 13-17. <http://issuu.com/letraskiltrás/docs/ak3>
- Kostelanetz, R. (2001). A dictionary of the avant-gardes. Nueva York: Routledge.
- Marchán, F. (2001). Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". Madrid: Akal.
- Martínez Moro, J. (2011). Crítica de la razón plástica. Método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo. Gijón: Trea.
- "Méndez Llopis, C.". (2012). "Revistas ensambladas. Conceptualización de las publicaciones periódicas". En Arte, Individuo y Sociedad, nº24 (2) pp.195-209.
- Nancy, J.L. (2007). 58 indicios sobre el cuerpo: Extensión del alma. Buenos Aires: La Cebra.
- Pastor, J.J. (coord.) (2008). Discursos sin norma. Ciudad Real: ACUA y Universidad de Castilla-

La Mancha

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

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