

## Colección/recolección

### La idea de colección como praxis editorial

Mela Dávila Freire

Mucho se ha escrito sobre el fenómeno del coleccionismo como categoría ontológica, pero no tanto sobre cuál es el grado de creatividad necesario, o suficiente, para que la mera actividad del coleccionista se convierta en un acto creador en sí mismo. Y no suele ser frecuente que se vincule la tarea del coleccionista a la del editor, si bien ambos, en esencia, se dedican a labores bien parecidas: al fin y al cabo, ¿qué es un editor sino un “coleccionista” de contenidos cuidadosamente escogidos y ordenados a partir de la abundancia de material dado, para incluirlos en un contexto particular (y posiblemente, al hacerlo, expandir su significado individual con nuevas resonancias)? ¿Cómo modula el coleccionista el sentido de todos los elementos que constituyen su colección por el mero hecho de haberlos escogido para incluirlos en ella? Y, si se habla no ya de “colecciones” sino del subconjunto constituido por los archivos personales... ¿dónde situar la frontera entre la mera yuxtaposición de objetos incorporados al archivo personal, por un lado, y la selección intencionada de ciertos materiales, mediante la que se presenta como espontáneo lo que quizás haya sido cuidadosamente reunido y ordenado para captar cierta imagen o provocar una impresión determinada? ¿Cuál es la relación entre la acumulación de materiales que implica la creación de todo archivo personal y la tarea de “descarte” que parece ser intrínseca a la función de editor? ¿Cómo se relacionan entre sí actividades que a primera vista pueden parecer tan opuestas como el coleccionar (acumulando) y el editar (escogiendo y, por ello, también desechando)? ¿Hasta qué punto es el editor un coleccionista y el coleccionista un editor? ¿Y hasta qué punto desempeñan uno y otro el papel de *autores*, al tejer relaciones inéditas, incluso inusitadas, entre los materiales objeto de sus respectivas selecciones?

En el ámbito de las publicaciones de artista, en el que por definición se desafían las convenciones y los códigos preestablecidos para forzar sus límites, todas estas cuestiones resultan de particular relevancia y abren interesantes vías de reflexión. A lo largo del siglo XX y hasta nuestros días, son muchos los artistas que con su actividad editorial se han situado en posiciones equidistantes entre el coleccionista, el editor, el autor e incluso el comisario, potenciando la ambigüedad de los roles desempeñados por cada una de estas categorías y explotando al máximo sus respectivos potenciales. Si bien es a partir de los años cincuenta cuando se produce la explosión de las publicaciones de artista como género de pleno derecho, entre los precedentes más célebres en los que se da ya esta simbiosis de diferentes roles cabe destacar la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp (1936), una suerte de exposición portátil contenida en una maleta para la cual el propio Duchamp seleccionó una serie de obras suyas anteriores, creó las versiones “reducidas” que serían incluidas en ella y se ocupó de “editarla” y distribuirla en la forma de múltiple.

Ya en la segunda mitad del siglo XX, serán muchos los artistas que adopten el papel de editores en todo tipo de publicaciones, entre las que ocupan un lugar destacado las revistas. Las revistas de artista, a menudo, se convertirán en “atípicos contenedores de arte experimental equivalentes a museos portátiles o galerías ‘deslocalizadas’”<sup>1</sup> que a lo largo de sus números van constituyendo atractivas “colecciones” de contenidos de formatos muy poco convencionales. *Aspen*, “la revista en una caja”, es célebre entre los proyectos pioneros de este tipo. Editada por Phyllis Johnson, se publicó entre 1965 y 1971 y puede considerarse una de las primeras revistas verdaderamente *multimedia*: casi todos sus números adoptaron la forma de un

---

<sup>1</sup> Pepe MURCIEGO, “NSMBLDS. Revistas ensambladas en el Estado español”, en: *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*, Madrid, Seacex, 2009.

contenedor —carpeta o caja— repleto de contribuciones de artistas, escritores, músicos, filósofos, etc., de formatos variados: postales, grabaciones de audio (en disco flexible) y de cine (en rollos de película súper-8), fotografías, textos...

En un contexto más cercano, será la revista *Dau al Set* el primer proyecto de publicación periódica impulsada por artistas que alcance verdadera relevancia. *Dau al Set* fue fundada en Barcelona en 1948, simultáneamente al colectivo del mismo nombre; sus impulsores fueron el polifacético Joan Brossa junto con el filósofo Arnau Puig, el crítico Juan Eduardo Cirlot y los pintores Joan Ponç (director de la revista), Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan-Josep Tharrats, el cual actuaba a la vez como editor e impresor. Todos ellos fueron responsables de *Dau al Set* hasta 1956, si bien a partir de 1951, fecha de la exposición homónima de los artistas del grupo en la Sala Caralt de Barcelona, la revista pasó de ser producto de un trabajo de edición colectivo a ser más bien resultado del empeño personal de Joan-Josep Tharrats. En un contexto cultural en extremo cerrado, *Dau al Set* desempeñó una importantísima labor de difusión del surrealismo y divulgación de las vanguardias históricas en España. Su formato era relativamente clásico —entre sus colaboradores, además de los artistas, se contaban los críticos de arte más importantes de la época, como el ya citado Cirlot además de Alexandre Cirici Pellicer y Santos Torroella—, pero en especial a partir del número 5 se sucedieron las yuxtaposiciones de textos, por lo general —pero no solo— de Joan Brossa, con los cuales dialogaban las obras plásticas de los artistas del grupo, estableciendo con el texto una relación que iba más allá de la de meras ilustraciones.

Nacida casi dos décadas más tarde, *Neon de Suro* fue editada en Palma de Mallorca por los hermanos Andreu y Steva Terrades junto a otros jóvenes artistas, como Tomeu Cabot, Sara Gilbert y Joan Palou, entre 1975 y 1982. Sus editores la definían como un “fullet monogràfic de divulgació” y su ámbito de acción se situaba muy próximo a los intereses y el funcionamiento del arte correo. Impresa en blanco y negro y plegada en cuatro, *Neon de Suro* se enviaba gratuitamente a una serie de destinatarios y cada número constituía un especial, por lo general consagrado a un único artista. Sara Gilbert, una de las editoras y fundadoras, se encargó de los contenidos del primer número y fue seguida, entre otros, por Miquel Barceló (1976), Javier Mariscal (1977), Toni Catany (1978) y Julien Blaine (1980). Entre los números dedicados a varios artistas cobra relevancia, por su relación con una de las galerías barcelonesas más vanguardistas en los años setenta, el titulado “Neon de Suro a la Galeria Mec” y publicado en 1977.

Por la misma época surgen otras dos publicaciones periódicas de artistas con formatos mucho menos convencionales. *Texto poético* se publica en Valencia entre 1977 y 1989 y su impulsor es el poeta Bartolomé Ferrando. Con una periodicidad variable, cada uno de sus números reúne materiales muy heterogéneos: además de poesía y prosa, proyectos, poemas-objeto, acciones imposibles... La segunda es resultado de la actividad de un colectivo de editores, entre los que desarrollan un papel destacado Lena Balaguer, Vicenç Altaió y Pep Sallés. Titulada *Èczema*, aparece en Sabadell en 1978 y cada número adopta un formato diferente en función de sus contenidos. Sus editores la definirán como una revista de poetas “que no tienen suficiente con las letras”,<sup>2</sup> y alcanzará el número 28 antes de desaparecer definitivamente en 1984. Transcurrida una década, uno de sus editores, Vicenç Altaió, reemprende la labor editorial junto a Claret Serrahima, Manel Guerrero, Joaquim Pibernat y Manel Sala para lanzar *Cave Canis*, que aparecerá en Barcelona entre 1996 y 1999. Desde el primer número se anuncia ya que *Cave Canis* solamente llegará a tener nueve números, uno por cada letra de su título. La revista consiste, en este caso, en una caja de cartón diseñada por Claret Serrahima que contiene las diversas aportaciones de los colaboradores de cada número, ya sean textos, grabaciones en CD, múltiples creados por artistas, etc., por lo general organizados en torno a un tema monográfico.

---

<sup>2</sup> Ricard MAS, *Èczema. Del textualisme a la modernitat. 1978-1984*, Sabadell, Museu d'Art de Sabadell, 2002.

No son las revistas, sin embargo, el único terreno en el que se entrelazan las actividades de edición, selección, colección, recolección... Otra estimulante faceta de los numerosos vínculos y superposiciones que pueden llegar a tejerse en torno a estas actividades la constituyen aquellos artistas que construyen sus publicaciones de artista sobre la base del concepto de “archivo” —entendido como colección de documentos—, ya se trate de su propio archivo de trabajo, ya de un archivo ajeno a ellos o simplemente de una ficción.

La publicación editada por **Christian Boltanski** en 1988 a raíz de su exposición en el Centro de Arte Reina Sofía en Madrid y titulada *Archives de l'année 1987 du journal "El caso"*, reúne fotografías de asesinos, víctimas y personas desaparecidas, todas ellas aparecidas a lo largo del año anterior por el periódico sensacionalista *El caso*. La serie de imágenes del libro, carentes de texto alguno que las identifique y muy borrosas, replica de forma muy exacta la instalación homónima, en la que las mismas fotografías se exponían aún más ampliadas e iluminadas por lámparas individuales. *Archive of Archives 1998-2006* es el libro publicado con ocasión de la exposición del mismo título que las artistas **Montserrat Soto y Gemma Colesanti** presentaron en el Centre d'Art La Panera en 2006. En esta ocasión, la exposición misma estaba construida a partir de la idea de archivo y sus diferentes tipologías, desde el código genético hasta las nuevas tecnologías audiovisuales. Entre las categorías en torno a las cuales se estructuraba su contenido se contaban la memoria de los objetos, la memoria de la muerte, la memoria escrita, la memoria oral y la memoria biológica, entre otras.

En el caso de *Anatomía Diògenes. Obres inèdites acumulades*, de **Jordi Mitjà**, publicado en 2009, el material de archivo del que se nutre el libro es la propia trayectoria artística de su autor, que actúa como “Diógenes selectivo”<sup>3</sup>, seleccionando para la publicación materiales de los proyectos artísticos que había generado entre 1988 y 2008. En palabras de David Armengol, “en ese fino y sutil equilibrio entre lo apropiado y lo reinventado bajo su autoría es donde se sitúa el potencial de su obra y de su manera de entender la práctica artística”<sup>4</sup>.

Estos ejemplos ilustran algunas de las posibles respuestas a las preguntas que planteaba al principio de este texto. No son, sin embargo, los únicos y desde luego no agotan el rico potencial de variables que pueden llegar a generar los entrecruzamientos y las superposiciones de roles, formatos y códigos en la génesis artística de colecciones, publicaciones y archivos.

Mela Dávila: “La idea de colección como praxis editorial”. En Óscar Guayabero y Rocío Santa Cruz, *Passant Pàgina. El llibre com a territori d'art*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2012, pp. 70-71.

---

<sup>3</sup> David ARMENGOL, “Una aproximación a *Anatomía Diògenes* en tres conceptos”, en: Jordi MITJÀ, *Anatomía Diògenes. Obres inèdites acumulades*, Barcelona, Crani Editorial, 2009.

<sup>4</sup> *Ibíd.*