

**TEXT
[NO TEXT]**

**LLIBRES I
PUBLICACIONS
D'ARTISTA**

**COL·LECCIÓ
UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

Punts de vista. Alguns usos de la fotografia com a recurs editorial

VAL

A la primavera de 2019, vaig rebre la petició de comentar davant els alumnes del màster de Tipografia de l'Escola Superior de Belles Arts d'Hamburg una tria de publicacions

que il·lustrara "diverses maneres de mostrar l'obra d'art en els llibres". La idea era explorar les possibilitats del llibre com a suport mitjançant el qual es presenta l'art, anant més enllà de la mera reproducció d'obres (amb la fotografia, el dibuix, etc.) per a emprar altres tàctiques no sols noves en el pla formal, sinó també productives quant als nivells de significat que poden aportar a la lectura.

Aquesta invitació, per una vegada, em permetia vorejar la qüestió de la definició del llibre d'artista, ja que, tal com se'm va indicar, la meua tria *podia* incloure llibres d'artista però no necessàriament havia d'estar composta *només* per aquests. Amb aquesta llibertat, vaig decidir recopilar per a la meua presentació publicacions d'artista, però també altres llibres que, en primera instància, no s'associen amb aquesta categoria. Així mateix, vaig optar per centrar-me en la qüestió de la representació atenent a dos criteris: en els llibres triats la fotografia seria el recurs gràfic principal i la perspectiva —el punt de vista— de l'autor i del lector funcionaria de manera poc convencional o particularment complexa.

En altres paraules: per respondre a aquesta invitació em vaig proposar reunir una sèrie d'exemples en què l'ús de la fotografia com a recurs gràfic traia el màxim partit del potencial del llibre com a suport per a la transmissió de continguts, en aquest cas, artístics. El conjunt de publicacions que es descriu a continuació és el resultat d'aquest exercici de tria.

Puntos de vista. Algunos usos de la fotografía como recurso editorial

CAS

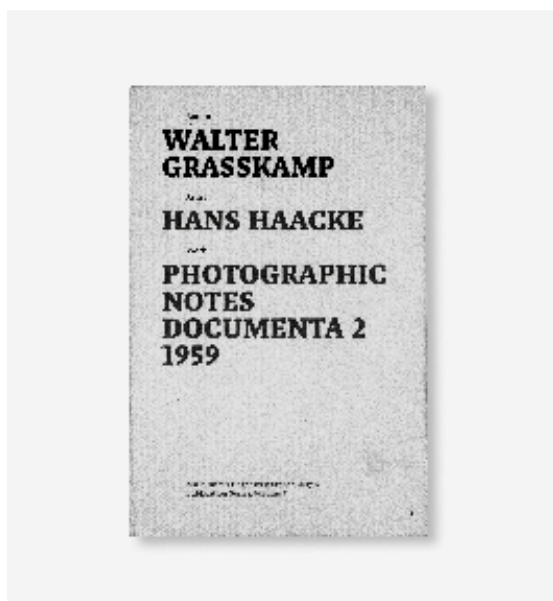
En la primavera de 2019, recibí la petición de comentar ante los alumnos del máster de Tipografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de Hamburgo una selección de

publicaciones que ilustrase "diversas formas de mostrar la obra de arte en los libros". La idea era explorar las posibilidades del libro como soporte mediante el cual presentar el arte, yendo más allá de la mera reproducción de obras (mediante la fotografía, el dibujo, etc.) para emplear otras tácticas no solo novedosas a nivel formal, sino también productivas en cuanto a los niveles de significado que pueden aportar a la lectura.

Esta invitación, por una vez, me permitía sortear la cuestión de la definición del libro de artista, puesto que, tal como se me indicó, mi selección *podía* incluir libros de artista pero no necesariamente debía estar compuesta *solo* por ellos. Con esta libertad, decidí recopilar para mi presentación publicaciones de artista pero también otros libros que, en primera instancia, no se asocian con esta categoría. Asimismo, opté por centrarme en la cuestión de la representación atendiendo a dos criterios: en los libros escogidos la fotografía sería el recurso gráfico principal, y la perspectiva —el punto de vista— del autor y del lector funcionaría de manera poco convencional o particularmente compleja.

En otras palabras: para responder a esta invitación me propuse reunir una serie de ejemplos en los que el uso de la fotografía como recurso gráfico saca el máximo partido del potencial del libro como soporte para la transmisión de contenidos, en este caso, artísticos. El conjunto de publicaciones que se describe a continuación es el resultado de este ejercicio de selección.

1. Hans Haacke. *Photographic Notes documenta 2 1959*. Deutscher Kunstverlag (DKV), Berlín, 2012. 93 p. / 13 × 20 cm / Offset / Encuadernació rústica amb solapes / 36 fotografies en ByN de Hans Haacke / Assaig de Walther Grasskamp.



La segona edició de documenta tingué lloc a Kassel (Alemanya) l'estiu de 1959. Aquell estiu Hans Haacke, que en aquells temps tenia 23 anys i estudiava Belles Arts a la Universitat de Kassel, va aconseguir feina com a vigilant de sala durant els tres mesos que va durar l'exposició.

En les seues hores de feina, Haacke es va dedicar a observar els visitants i va aprofitar per a prendre nombroses fotografies que documenten la seua actitud davant les obres d'art o la seua interacció amb elles. Aquelles fotografies, però, no es van publicar, sinó que van anar a parar

1. Hans Haacke. *Photographic Notes documenta 2 1959*. Deutscher Kunstverlag (DKV), Berlín, 2012. 93 pp / 13 × 20 cm / Offset / Encuadernación rústica con solapas / 36 fotografías en ByN de Hans Haacke / Ensayo de Walther Grasskamp.



La segunda edición de la documenta tuvo lugar en Kassel (Alemania) en el verano de 1959. Aquel verano Hans Haacke, que por entonces tenía 23 años y estudiaba Bellas Artes en la Universidad de Kassel, consiguió trabajo como vigilante de sala durante los tres meses que duró la exposición.

En sus horas de trabajo, Haacke se dedicó a observar a los visitantes y aprovechó para tomar numerosas fotografías que documentan su actitud ante las obras de arte o su interacción con ellas. Aquellas fotografías, sin embargo, no se publicaron, sino que fueron a parar al archivo personal del

a l'arxiu personal de l'artista. Però, per alguna raó que ningú aconsegueix recordar, una de les fotografies va acabar formant part de l'arxiu de documenta, on anys més tard va ser trobada per l'historiador Walter Grasskamp.

La fotografia en qüestió mostra dos joves aprenents guarnits amb l'uniforme tradicional de la seua professió i asseguts davant una pintura de Kandinski, la presència de la qual ells més aviat semblen ignorar. Grasskamp, fascinat per l'escena que captura la imatge, ja que per a ell encarna, amb subtilitat però també amb aguda sensibilitat, el contrast entre l'Alemanya tradicional de la preguerra i l'Alemanya cosmopolita i moderna que documenta aspirava a encarnar, va decidir utilitzar aquella fotografia com a il·lustració en un dels seus llibres, indicant que es desconeixia qui n'era l'autor.

Però un exemplar d'aquell llibre de Grasskamp arribaria de seguida a les mans de Haacke, i aquest, en descobrir la imatge, va recuperar del seu arxiu la sèrie completa i la va traure a la llum. Com a resultat, una tria d'aquestes imatges va ser lliurada en dipòsit al Museu d'Art Contemporani de Siegen (Alemanya) i s'ha mostrat sovint en exposicions des de llavors, mentre que un altre grup de fotografies es va publicar el 2012 en forma de llibre, acompanyat d'un assaig del mateix Walter Grasskamp.

Photographic Notes documenta 2 1959 retrata des d'una perspectiva poc habitual les pintures i escultures que es van mostrar en el Fridericianum de Kassel durant la segona documenta. En aquestes fotografies les obres d'art són sempre presents, però no constitueixen l'objectiu principal del fotògraf. Allò que sembla interessar a Haacke és més aviat la relació que s'estableix entre les obres i els visitants, els quals, de fet, no sempre concentren la seua atenció en l'art. Hom diria que les fotografies de Haacke eviten mostrar, de forma intencionada, la condició auràtica de les obres mestres que retraten, encara que quasi sempre es tracta d'obres tan cèlebres que aquesta condició no arriba a desaparèixer del tot. És precisament aquest contrast entre la potència visual de les obres retratades i l'espontaneïtat de les escenes en què apareixen el que reforça l'originalitat d'aquesta sèrie de fotografies i les converteix en un document únic sobre l'exposició de 1959.

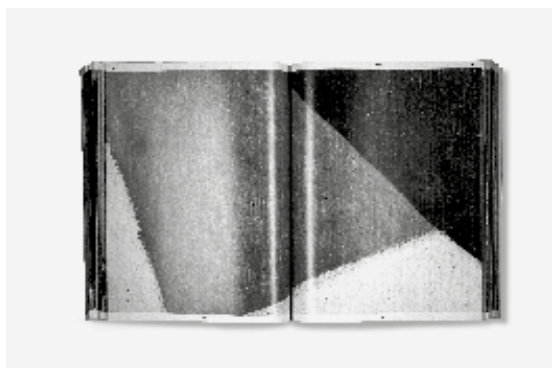
artista. Pero, por alguna razón que nadie consigue recordar, una de ellas acabó formando parte del Archivo de documenta, donde años más tarde fue hallada por el historiador Walter Grasskamp.

La fotografía en cuestión muestra a dos jóvenes aprendices ataviados con el uniforme tradicional de su profesión y sentados ante una pintura de Kandinski, cuya presencia ellos, más bien, parecen ignorar. Grasskamp, fascinado por la escena que captura la imagen, puesto que para él encarna, con sutileza pero también con aguda sensibilidad, el contraste entre la Alemania tradicional de la preguerra y la Alemania cosmopolita y moderna que la documenta aspiraba a encarnar, decidió utilizar aquella fotografía como ilustración en uno de sus libros, indicando que se desconocía quién era su autor.

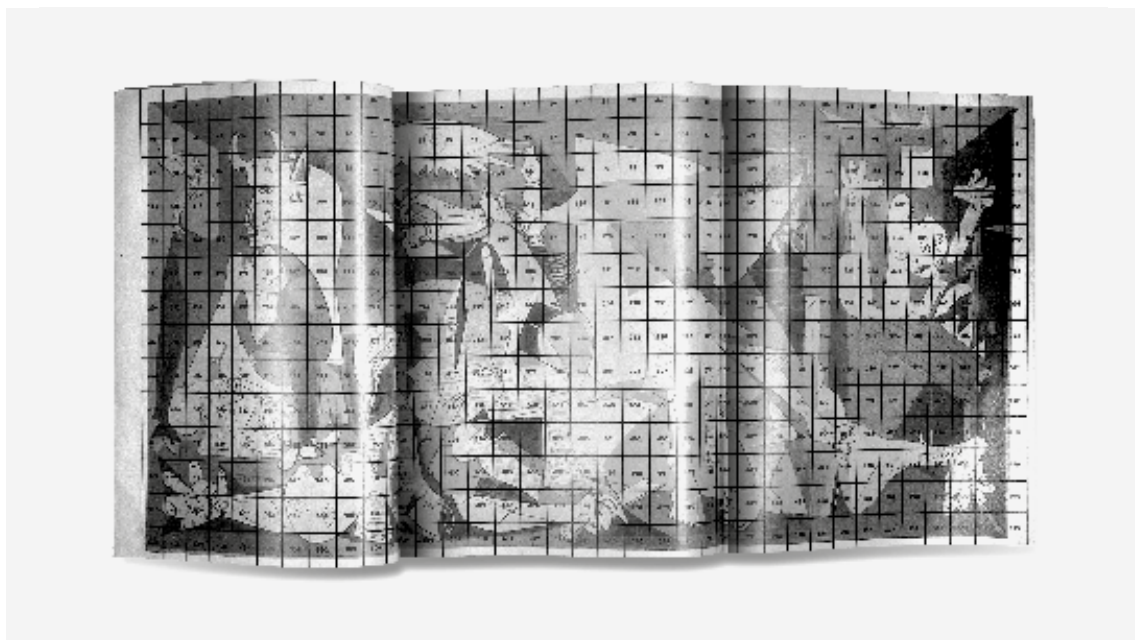
Pero un ejemplar de aquel libro de Grasskamp llegaría enseguida a manos de Haacke, y este, al descubrir la imagen, recuperó de su archivo la serie completa y la sacó a la luz. Como resultado, una selección de estas imágenes fue entregada en depósito al Museo de Arte Contemporáneo de Siegen (Alemania) y se ha mostrado con frecuencia en exposiciones desde entonces, en tanto que otro grupo de fotografías se publicó en 2012 en forma de libro, acompañado de un ensayo del propio Walter Grasskamp.

Photographic Notes documenta 2 1959 retrata desde una perspectiva poco habitual las pinturas y esculturas que se mostraron en el Fridericianum de Kassel durante la segunda documenta. En estas fotografías las obras de arte están siempre presentes, pero no constituyen el objetivo principal del fotógrafo. Lo que a Haacke parece interesarle, más bien, es la relación que se establece entre las obras y los visitantes, quienes, de hecho, no siempre concentran su atención en el arte. Se diría que las fotografías de Haacke evitan mostrar, de forma intencionada, la condición aurática de las obras maestras que retratan, aunque casi siempre se trata de obras tan célebres que esta condición no llega a desaparecer del todo. Es precisamente este contraste entre la potencia visual de las obras retratadas y la espontaneidad de las escenas en las que aparecen el que refuerza la originalidad de esta serie de fotografías y las convierte en un documento único sobre la exposición de 1959.

2. *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, n.º 39-40 (2 vol.): *Picasso 1 y 2*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1993. 552 i 136 p. / 22 × 27,5 cm / Òfset / Rústica encuadernada en tela / Concepte i disseny gràfic: Gonzalo Armero / Fotografia: Javier Campano / Tirada: 10.000 ex.



2. *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, n.º 39-40 (2 vol.): *Picasso 1 y 2*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1993. 552 y 136 pp / 22 × 27,5 cm / Offset / Rústica encuadernada en tela / Concepto y diseño gráfico: Gonzalo Armero / Fotografía: Javier Campano / Tirada: 10.000 ej.



El trasllat del *Guernica* al seu emplaçament definitiu al Museu Reina Sofia tingué lloc l'estiu de 1992. La resonància pública de l'esdeveniment, que posava fi a una llarga successió de tribulacions i viatges transcorreguda al llarg de quasi seixanta anys, des que Picasso va pintar el llenç el 1937, va impulsar els editors de *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética* —en aquell temps, Gonzalo Armero i Chiqui Abril— a dedicar-hi un número doble, que va aparèixer l'any següent.

Aquest número especial consta de dos volums. El segon és un llibre convencional amb un assaig de Josefina Alix sobre la història del *Guernica*, àmpliament il·lustrat. El primer, en canvi, constitueix una reproducció de la icònica pintura certament poc habitual: al llarg de 1.104 pàgines presenta, en paraules del dissenyador Gonzalo Armero, "un facsímil del quadre, fet a la mateixa mida, que es pot veure com un poema

El traslado del *Guernica* a su ubicación definitiva en el Museo Reina Sofía tuvo lugar en el verano de 1992. La resonancia pública del acontecimiento, que ponía fin a una larga sucesión de tribulaciones y viajes transcurrida a lo largo de casi sesenta años, desde que Picasso pintara el lienzo en 1937, impulsó a los editores de *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética* —a la sazón, Gonzalo Armero y Chiqui Abril— a dedicarle un número doble, que apareció al año siguiente.

Este número especial consta de dos volúmenes. El segundo de ellos es un libro convencional con un ensayo de Josefina Alix sobre la historia del *Guernica*, ampliamente ilustrado. El primero, en cambio, constituye una reproducción de la icónica pintura ciertamente poco habitual: a lo largo de 1.104 páginas presenta, en palabras del diseñador Gonzalo Armero, "un facsímil del cuadro, hecho al mismo tamaño, que se puede ver como un poema

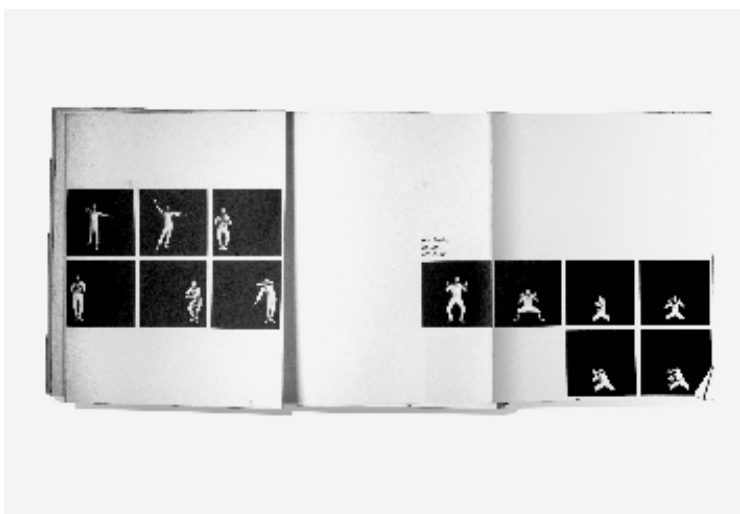
visual".¹ Per elaborar-lo, el *Guernica* va ser fotografiat detalladament en grans transparències, que es van unir per obtenir la imatge completa del quadre. A continuació, aquesta imatge resultant es va dividir en 532 seccions rectangulars, cadascuna de les quals es reproduïx a mida real en una doble pàgina del primer volum de la revista, de tal manera que, si un les desenquadernara i ordenara els fragments sobre una paret, obtindria una reproducció a color i escala 1:1 del llenç de Picasso. *Poesía* opta, doncs, per un mètode de reproducció que porta la literalitat a l'extrem, adoptant una postura editorial que, per dir-ho així, renuncia al comentari o la glosa, evita qualsevol tipus d'intervenció o tractament gràfic de la imatge i es limita a mostrar-la tal qual és (en sentit literal), a fi de ressaltar la potència de la pintura en si mateixa. Al mateix temps, la reducció del quadre a fragments quasi irrecognoscibles en els quals poden apreciar-se a simple vista pinzellades i traços que, a una altra escala, resultarien invisibles, produeix un efecte d'estranyament i desenfocament que permet apreciar el llenç des d'una perspectiva diferent de l'habitual. En paraules d'Armero, "Allò que està concebut com a mural es converteix en una mica més íntim. L'èpic es converteix en líric, en acostar-se als detalls mai vists tan de prop."²

visual".¹ Para su realización, el *Guernica* fue fotografiado en detalle en grandes transparencias, que se unieron para obtener la imagen completa del cuadro. A continuación, esta imagen resultante se dividió en 532 secciones rectangulares, cada una de las cuales se reproduce a tamaño real en una doble página del primer volumen de la revista, de tal modo que, si uno las desenquadernase y ordenase los fragmentos sobre una pared, obtendría una reproducción a color y escala 1:1 del lienzo de Picasso. *Poesía* opta, pues, por un método de reproducción que lleva la literalidad al extremo, adoptando una postura editorial que, por así decir, renuncia al comentario o la glosa, evitando cualquier tipo de intervención o tratamiento gráfico de la imagen y limitándose a mostrarla tal cual es (en sentido literal), a fin de resaltar la potencia de la pintura en sí misma. Al mismo tiempo, la reducción del cuadro a fragmentos casi irreconocibles en los que pueden apreciarse a simple vista pinceladas y trazos que, a otra escala, resultarían invisibles, produce un efecto de extrañamiento y desenfoco que permite apreciar el lienzo desde una perspectiva distinta a la habitual. En palabras de Armero: "Lo que está concebido como mural se convierte en algo más íntimo. Lo épico se convierte en lírico, al acercarse a los detalles nunca vistos tan de cerca."²

3. *Marcel Marceau. Acht Pantomimen* [Marcel Marceau. Huit pantomimes]. Gerhardt Verlag, Berlin, 1967. 54 p. / 24 × 21 cm (tancat), 24 × 126 cm (desplegat) / Òfset / Encuadernació rústica amb llistó de plàstic en el llom / Entrevista a Marcel Marceau / Disseny gràfic de Helmut Lortz / Fotografies de Max Jacobi / Tirada: 5.000 ex.

3. *Marcel Marceau. Acht Pantomimen* [Marcel Marceau. Ocho pantomimas]. Gerhardt Verlag, Berlin, 1967. 54 p. / 24 × 21 cm (cerrado), 24 × 126 cm (desplegado) / Offset / Encuadernación rústica con listón de plástico en el lomo / Entrevista a Marcel Marceau / Diseño gráfico de Helmut Lortz / Fotografías de Max Jacobi / Tirada: 5.000 ej.





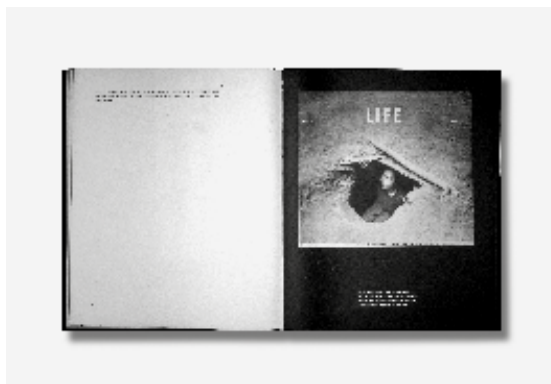
A la primera de 1965 el mim francès Marcel Marceau va emprendre una gira per Alemanya, durant la qual el fotògraf alemany Max Jacobi va viatjar amb ell per documentar els diferents números, o pantomimes, que presentava en el seu espectacle: "El joglar", "La gàbia", "El judici"... *Marcel Marceau. Acht Pantomimen* reuneix quaranta d'aquestes fotografies, organitzades en les llargues pàgines desplegables —de sis cossos cadascuna— de què consta aquest llibre.

Estant disposades sobre les pàgines en conjunts d'imatges quadrades d'identica mida, les fotografies de Jacobi evocuen successions de fotogrames que componen seqüències gràfiques de longitud variable, en funció de la durada de cadascun dels números de Marceau. La marcada temporalitat que implica aquesta manera de representar el moviment es veu reforçada, al seu torn, pel caràcter tridimensional que el llibre incorpora gràcies a la maquetació en acordió, composta per pàgines que són, de fet, tan llargues que a penes si poden desplegar-se per complet en un escriptori de grandària normal. El llibre, per definició una seqüència de dobles pàgines que constitueixen espais bidimensionals, es converteix d'aquesta forma en una construcció complexa que recrea les pantomimes de Marceau d'una forma particularment literal, ja que captura no sols les seqüències de temps al llarg de les quals cadascuna es desenvolupa, sinó també les sensacions d'espai i moviment amb les quals l'actor interpreta el seu espectacle.

A principios de 1965 el mimo francés Marcel Marceau emprendió una gira por Alemania, durante la cual el fotógrafo alemán Max Jacobi viajó con él para documentar los distintos números, o pantomimas, que presentaba en su espectáculo: "El juglar", "La jaula", "El juicio"... *Marcel Marceau. Acht Pantomimen* reúne cuarenta de estas fotografías, organizadas en las largas páginas desplegables —de seis cuerpos cada una— de las que consta este libro.

Al estar dispuestas sobre las páginas en conjuntos de imágenes cuadradas de idéntico tamaño, las fotografías de Jacobi evocan sucesiones de fotogramas que componen secuencias gráficas de longitud variable, en función de la duración de cada uno de los números de Marceau. La marcada temporalidad que implica esta forma de representar el movimiento se ve reforzada, a su vez, por el carácter tridimensional que el libro incorpora merced a la maquetación en acordeón, compuesta por páginas que son, de hecho, tan largas que apenas si pueden desplegarse por completo en un escritorio de tamaño normal. El libro, por definición una secuencia de dobles páginas que constituyen espacios bidimensionales, se convierte de esta forma en una construcción compleja que recrea las pantomimas de Marceau de una forma particularmente literal, al capturar no solo las secuencias de tiempo a lo largo de las que cada una de ellas se desarrolla, sino también las sensaciones de espacio y movimiento con las que el actor juega su espectáculo.

4. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel* [Cartilla de lectura bèl·lica]. Eulenspiegel Verlag, Berlín, 1955. 200 p. / 25 × 30,5 cm / Òfset / Tapa dura enquadernada en tela / 69 imatges preses de la premsa.



En *Kriegsfibel*, de Bertolt Brecht, són les fotografies "oposades" les que cobren protagonisme. En aquest llibre, la combinació de fotografies retallades de la premsa internacional i comentaris en vers escrits per Brecht dóna lloc a una mena de "vinyetes", definides per l'autor mateix com a "fotoepigrames", que denoten un intens caràcter antibèl·lic i traspuen l'opinió pessimista i preocupada de Brecht sobre la situació política en el món occidental.

Per elaborar aquest llibre, Brecht va començar a reunir retalls de premsa durant el seu exili a Dinamarca, al voltant de 1939, va treballar en el contingut a manera de diari gràfic i, més tard, va redactar els versos per a cadascuna de les imatges triades. Aquestes imatges, preses sobretot de la premsa danesa i nord-americana, inclouen figures polítiques de primera línia, però també, sobretot, persones anònimes, civils que s'han vist involuntàriament convertits en víctimes de l'enfrontament bèl·lic. La Segona Guerra Mundial és, doncs, el rerefons històric d'aquest llibre; així i tot, lluny de situar-la en un moment històric ja passat, Brecht recorre a aquesta guerra com a context per a construir un al·legat ferventment pacifista de caràcter atemporal, que també inclou admonicions sobre perills futurs com, entre altres, el nou feixisme postbèl·lic alemany, una amenaça que, lamentablement, resulta ser de la més colpidora actualitat.

4. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel* [Cartilla de lectura béliica]. Eulenspiegel Verlag, Berlín, 1955. 200 p. / 25 × 30,5 cm / Offset / Tapa dura encuadernada en tela / 69 imágenes tomadas de la prensa.



En *Kriegsfibel*, de Bertolt Brecht, son las fotografías "encontradas" las que cobran protagonismo. En este libro, la combinación de fotografías recortadas de la prensa internacional y comentarios en verso escritos por Brecht da lugar a una suerte de "viñetas", definidas por propio autor como "fotoepigramas", que denotan un intenso carácter antibélico y dejan permear la opinión pesimista y preocupada de Brecht sobre la situación política en el mundo occidental.

Para realizar este libro, Brecht comenzó a reunir recortes de prensa durante su exilio en Dinamarca, en torno a 1939, trabajando en el contenido a modo de diario gráfico y más tarde redactando los versos para cada una de las imágenes escogidas. Dichas imágenes, tomadas sobre todo de la prensa danesa y norteamericana, incluyen a figuras políticas de primera línea, pero también, sobre todo, a personas anónimas, civiles que se han visto involuntariamente convertidos en víctimas del enfrentamiento bélico. La Segunda Guerra Mundial es, pues, el trasfondo histórico de este libro; sin embargo, lejos de situarla en un momento histórico ya pasado, Brecht recurre a esta guerra como contexto para construir un alegato fervientemente pacifista de carácter atemporal, que también incluye admoniciones sobre peligros futuros como, entre otros, el nuevo fascismo posbélico alemán, una amenaza que, lamentablemente, está resultando ser de rabiosa actualidad.

El 1949, la primera maqueta de *Kriegsfibel* (lleugerament més curta que la que seria la versió final) està llesta per a publicar-se, però ni Bertolt Brecht ni Ruth Berlau —actriu i fotògrafa danesa que aleshores era la parella del dramaturg, i que sembla haver exercit un paper rellevant en la creació d'aquest llibre— aconseguïen trobar un editor disposat a publicar-lo. La raó: el temor a represàlies pel marcat contingut polític de la col·lecció de "fotoepigrames". No seria fins al 1955, un any abans de la mort del seu autor, quan el llibre veuria per fi la llum, primer en alemany i més tard, en una versió anglesa que, estranyament, conserva el contingut, però el disposa en una maquetació diferent, amb la qual cosa la potència gràfica de l'obra original es perd per complet.

Kriegsfibel és, en efecte, una obra en què la combinació d'imatges oposades i versos escrits *ad hoc* es conjura per transmetre un missatge polític —en aquest cas, clarament antibèl·lic— amb un accentuat to propagandístic. La taca de tinta negra que envolta les imatges en l'edició original reforça el caràcter ombrívol del missatge, al mateix temps que li aporta contundència. La voluntat propagandística d'aquesta obra queda clara des del títol, evocador de les *Lesefibeln*, 'cartilles de lectura' pensades per a l'ensenyament de la lectura. En *Kriegsfibel* es tracta, però, d'aprendre a "llegir" no sols els esdeveniments polítics, sinó també el llenguatge gràfic dels mitjans de comunicació impresos, una font d'informació amb una creixent rellevància que Brecht sembla subratllar amb ironia si es té en compte que els texts que reunien les primeres *Fibeln* estaven presos de la Bíblia. La premsa, sembla suggerir Brecht, s'estaria conformant com la nova Bíblia de la societat contemporània, un "text" el contingut polític del qual cal aprendre a desxifrar... idealment, en clau antibèl·lica i pacifista.

En 1949, la primera maqueta de *Kriegsfibel* (ligerament més curta que la que seria la seva versió final) està llesta per a la seva publicació, però ni Bertolt Brecht ni Ruth Berlau —actriu i fotògrafa danesa que entons era la parella del dramaturg, i que sembla haver desempeñat un paper rellevant en la creació de aquest llibre— consiguén encontrar un editor dispuesto a publicarlo. La razón: el temor a represalias por el marcado contenido político de la colección de "fotoepigramas". No sería hasta 1955, un año antes de la muerte de su autor, cuando el libro vería por fin la luz, primero en alemán y más tarde en una versión inglesa que, extrañamente, conserva el contenido pero lo dispone en una maquetación diferente, con lo que la potencia gráfica de la obra original se pierde por completo.

Kriegsfibel es, en efecto, una obra en la que la combinación de imágenes encontradas y versos escritos *ad hoc* se conjura para transmitir un mensaje político —en este caso, claramente antibélico— con un acentuado tono propagandístico. La mancha de tinta negra que rodea las imágenes en la edición original refuerza el carácter sombrío del mensaje, al mismo tiempo que le aporta contundencia. La voluntad propagandística de esta obra queda clara desde el título, evocador de las *Lesefibeln*, "cartillas de lectura" pensadas para la enseñanza de la lectura. En *Kriegsfibel* se trata, sin embargo, de aprender a "leer" no solo los acontecimientos políticos, sino también el lenguaje gráfico de los medios de comunicación impresos, una fuente de información cuya creciente relevancia Brecht parece subrayar con ironía si se tiene en cuenta que los textos que reunían las primeras *Fibeln* estaban tomados de la Biblia. La prensa, parece sugerir Brecht, se estaría conformando como la nueva Biblia de la sociedad contemporánea, un "texto" que cuyo contenido político es necesario aprender a descifrar... idealmente, en clave antibélica y pacifista.

5. Adam Broomberg, Oliver Chanarin. *Holy Bible*. Mack Books, Londres, 2013.
16,2 × 4 × 21,6 cm / 768 p. / Òfset / Tapa dura / Llibret encolat a la guarda de la contracoberta amb l'assaig "Divine Violence", d'Adi Opir.



5. Adam Broomberg, Oliver Chanarin. *Holy Bible*. Mack Books, Londres, 2013.
16,2 × 4 × 21,6 cm / 768 pp. / Offset / Tapa dura / Libroto encolado a la guarda de la contracubierta con el ensayo "Divine Violence", de Adi Opir.



La influència de Brecht resulta indiscutible en *Holy Bible*, una singular versió dels texts sagrats que els fotògrafs Adam Broomberg i Oliver Chanarin van publicar el 2013. Com ells mateixos han explicat, la idea per a elaborar aquest llibre va sorgir durant la recerca que van fer en l'arxiu personal de Bertolt Brecht, que es conserva a l'Acadèmia de les Arts (Akademie der Künste) de Berlín. Entre altres documents originals, en aquest arxiu els fotògrafs van descobrir la Bíblia personal de Brecht, a la qual el dramaturg havia anat encolant, ja des de la portada, nombroses fotografies preses de la premsa, component un *collage* que semblava constituir una mena de precedent formal, o versió menys desenvolupada, de *Kriegsfibel*.

Inspirats per aquest llibre, Broomberg i Chanarin van decidir crear la seua pròpia "exègesi bíblica". Per a això van triar la Bíblia del rei Jaume, una traducció a l'anglès dels texts sagrats que es va publicar per primera vegada el 1611 i que ha exercit gran influència en les traduccions bíbliques posteriors, i també en la literatura en llengua anglesa. A cadascuna de les dobles pàgines d'aquesta edició de la Bíblia, els fotògrafs "van encolar" una fotografia presa de l'Archive of Modern Conflict, un gegantí arxiu d'imatges amb seu a Londres la col·lecció del qual reuneix, segons la seua definició oficial, "fotografies no

La influencia de Brecht resulta indiscutible en *Holy Bible*, una singular versión de los textos sagrados que los fotógrafos Adam Broomberg y Oliver Chanarin publicaron en 2013. Como ellos mismos han contado, la idea para realizar este libro surgió durante la investigación que realizaron en el archivo personal de Bertolt Brecht, que se conserva en la Akademie der Künste de Berlín. Entre otros documentos originales, en este archivo los fotógrafos descubrieron la Biblia personal de Brecht, a la que el dramaturgo había ido encolando, ya desde la portada, numerosas fotografías tomadas de la prensa, componiendo un collage que parecía constituir una suerte de precedente formal, o versión menos desarrollada, de *Kriegsfibel*.

Inspirados por este libro, Broomberg y Chanarin decidieron crear su propia "exégesis bíblica". Para ello escogieron la Biblia del rey Jacobo, una traducción al inglés de los textos sagrados que se publicó por primera vez en 1611 y ha ejercido gran influencia en las traducciones bíblicas posteriores, y también en la literatura en lengua inglesa. A cada una de las dobles páginas de esta edición de la Biblia, los fotógrafos "encolaron" una fotografía tomada del Archive of Modern Conflict, un gigantesco archivo de imágenes con sede en Londres cuya colección reúne, según su definición oficial, "fotografías no profesionales,

professionals, artefactes, curiositats i impresos efímers. L'arxiu, fundat el 1991, va començar com una col·lecció de fotografies relacionades amb la guerra i el conflicte, però des d'aleshores ha expandit els fons fins a convertir-se en el vast repositori sobre multitud de temes que és en l'actualitat.”³ Broomberg i Chanarin van traure imatges d'aquesta col·lecció deixant-se guiar —amb molta llibertat— per un text del filòsof israelià Adi Opir, en el qual el poder diví s'associa a la catàstrofe⁴ i que va ser incorporat a *Holy Bible* a manera d'epíleg. A partir del concepte de catàstrofe divina, en cada doble pàgina Broomberg i Chanarin van seleccionar una paràfrasi o una frase —que en *Holy Bible* apareix subratllada en roig— que els va servir com a punt d'ancoratge per a triar la imatge corresponent a aquesta doble pàgina.

El resultat és una versió enigmàtica i visualment provocadora dels texts sagrats: un facsímil tècnicament impecable de la Bíblia del rei Jaume al qual se superposen fotografies en blanc i negre i color de molt diferent caràcter, amb un contingut que no sempre és violent ni remet a la idea de conflicte de forma evident, però que, en conjunt, constitueix un compendi certament inquietant.

Holy Bible és, així mateix, una mena d'exercici lliure inspirat en els *collages* propagandístics de Brecht, en què, però, el missatge o la intenció última dels autors quant al contingut, si n'hi ha, resten difusos, ja que no sempre són evidents les relacions entre els termes subratllats en cada doble pàgina i les fotografies que els “il·lustren” i, així, la repetició *ad infinitum* del recurs al *collage* fotogràfic d'associació lliure acaba per restar al conjunt una part de la seua capacitat de suggestió.

artefactos, curiosidades e impresos efímeros. El archivo, fundado en 1991, empezó como una colección de fotografías relacionadas con la guerra y el conflicto, pero desde entonces ha expandido sus fondos hasta convertirse en el vasto repositorio sobre multitud de temas que es en la actualidad.”³ Broomberg y Chanarin entresacaron imágenes de esta colección dejándose guiar —con mucha libertad— por un texto del filósofo israelí Adi Opir, en el que el poder divino se asocia a la catástrofe⁴ y que fue incorporado a *Holy Bible* a modo de epílogo.

A partir del concepto de catástrofe divina, en cada doble página Broomberg y Chanarin seleccionaron una paráfrasis o una frase —que en *Holy Bible* aparece subrayada en rojo— que les sirvió como punto de anclaje para escoger la imagen correspondiente a dicha doble página.

El resultado es una versión enigmática y visualmente provocadora de los textos sagrados: un facsímil técnicamente impecable de la Biblia del rey Jacobo al que se superponen fotografías en blanco y negro y color de muy distinto carácter, cuyo contenido no siempre es violento ni remite a la idea de conflicto de forma evidente, pero que, en su conjunto, constituyen un compendio ciertamente inquietante.

Holy Bible es, asimismo, una suerte de ejercicio libre inspirado en los collages propagandísticos de Brecht, en el que, sin embargo, el mensaje o la intención última de los autores en cuanto al contenido, si los hay, permanecen difusos, puesto que no siempre son evidentes las relaciones entre los términos subrayados en cada doble página y las fotografías que los “ilustran” y, así, la repetición *ad infinitum* del recurso al collage fotográfico de asociación libre termina por restarle al conjunto parte de su capacidad de sugestión.

6. Joyce Wieland. *True Patriot Love*. National Gallery of Canada, Ottawa, 1971.
25 × 17 cm / 234 p. / Offset / Bandera de tela encolada a la guarda de la cubierta / Bossa de paper encolada a la guarda de la contracubierta, amb diversos elements solts: entrevista a Joyce Wieland maquetada en format cartell, mapa del Canadà, llibret amb llista d'obres exposades.



6. Joyce Wieland. *True Patriot Love*. National Gallery of Canada, Ottawa, 1971.
25 × 17 cm / 234 pp. / Offset / Bandera de tela encolada a la guarda de la cubierta / Bolsa de papel encolada a la guarda de la contracubierta, con diversos elementos sueltos: entrevista a Joyce Wieland maquetada en formato cartel, mapa de Canadá, libreto con lista de obras expuestas.





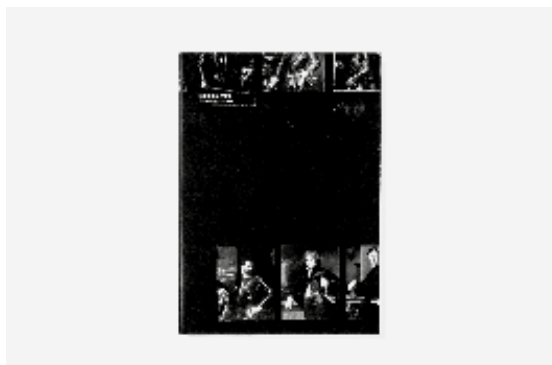
El llibre *True Patriot Love* va ser publicat a manera de "catàleg" *sui generis* per a l'exposició del mateix títol que l'artista canadenc Joyce Wieland va presentar en la National Gallery of Canada (Ottawa) el 1971. L'exposició havia sigut concebuda com una visió retrospectiva de la pràctica artística de Wieland, que entre altres formats inclou el cinema, les obres teixides o brodades, els tapissos, el dibuix i la fotografia. El llibre, concebut per l'artista, es va convertir en una més de les peces que formarien part de la mostra. Per elaborar-lo, sobre un volum de botànica dedicat a les flors de l'Àrtic i publicat pel govern canadenc, l'artista va compondre un *collage* amb múltiples elements: "Fragments de texts, tant impresos com manuscrits, apareixen i desapareixen; aquests texts estan en molts idiomes: l'anglès, el francès, la llengua inuit i el gaèlic. Els texts inclouen retalls de premsa, cançons i informació històrica, igual que parts d'un guió cinematogràfic que Wieland havia escrit sobre Tom Thomson (1877-1917). (La pel·lícula *The Far Shore*, realitzada per Wieland el 1976, acabaria sent el resultat final d'aquests fragments de guió.) Entre les fotografies que s'han enganxat a la pàgina amb clips o s'han cosit al llibre hi ha paisatges, petjades de botes sobre la neu, nombroses reproduccions de la pintura *The West Wind*, 1916-1917, de Tom Thomson, i també imatges en què Wieland recrea l'heroica caminada de Laura Secord durant la guerra de 1912..." Per si això fóra poc, al conjunt, s'hi sumen també unes quantes imatges brodades sobre les pàgines mateixes del llibre original.

El libro *True Patriot Love* fue publicado a modo de "catálogo" *sui generis* para la exposición del mismo título que la artista canadiense Joyce Wieland presentó en la National Gallery of Canada (Ottawa) en 1971. La exposición había sido concebida como una visión retrospectiva de la práctica artística de Wieland, que entre otros formatos incluye el cine, las obras tejidas o bordadas, los tapices, el dibujo y la fotografía. El libro, concebido por la artista, se convirtió en una más de las piezas que formarían parte de la muestra. Para realizarlo, sobre un volumen de botánica dedicado a las flores del Ártico y publicado por el gobierno canadiense la artista compuso un *collage* con múltiples elementos: "Fragmentos de textos, tanto impresos como manuscritos, aparecen y desaparecen; estos textos están en muchos idiomas: el inglés, el francés, la lengua inuit y el gaélico. Los textos incluyen recortes de prensa, canciones e información histórica, al igual que partes de un guión cinematográfico que Wieland había escrito sobre Tom Thomson (1877-1917). (La película *The Far Shore*, realizada por Wieland en 1976, terminaría siendo el resultado final de estos fragmentos de guión.) Entre las fotografías que se han enganchado a la página con clips o se han cosido al libro hay paisajes, huellas de botas sobre la nieve, numerosas reproducciones de la pintura *The West Wind*, 1916-1917, de Tom Thomson, y también imágenes en las que Wieland recrea la heroica caminata de Laura Secord durante la guerra de 1912..." Por si esto fuera poco, al conjunto se suman también unas cuantas imágenes bordadas sobre las páginas mismas del libro original.

Una vegada finalitzat, el llibre originalment manipulat per Wieland va ser fotografiat, i la seua reproducció facsímil va constituir la publicació que es va editar per a la mostra. Quant al seu contingut, l'artista va fer només algunes concessions per assimilar-lo al model tradicional d'un catàleg d'exposició: la llista d'obres de la mostra, recollida en fullet enquadernat amb grapes, es presenta en un sobre encolat a la guarda de la contracoberta, en el qual també es troben un mapa en blanc i negre del Canadà i una entrevista de l'historiador de l'art Pierre Thérberge a Wieland, maquetada en un insòlit gran format i mantinguda en francès i anglès simultàniament, amb Michael Snow —en aquella època, l'espòs de Wieland— actuant com a traductor.

El conjunt és una publicació en blanc i negre en què ressonen ecos clars de la tradició conceptual del llibre d'artista, que es conjuguen amb altres elements molt característics del treball de Wieland. En *True Patriot Love*, el lector es veu interpel·lat per una mena de veu coral que sembla parlar en diferents llenguatges, tant textuals com gràfics, i amb uns missatges que no sempre són unívocs i clars. El feminisme i l'ecologia —dos dels grans temes que traspassen una gran part de la producció de Wieland— s'entremesclen, en aquest llibre, amb una mena d'amor al Canadà que, lluny d'inscriure's en perspectives nacionalistes, sembla estar basat en vincles atàvics i expressar-se per mitjà d'associacions amb elements naturals com les flors, la neu, el paisatge, etc. "Encara que no és exactament una celebració de l'element nacional, *True Patriot Love* instava els visitants a reconsiderar els termes del seu compromís amb el seu país, i posava en contrast, de forma deliberada, les sensibilitats del Canadà i els Estats Units [país on Wieland havia viscut un temps, però que havia abandonat desencantada pel gir polític que el país havia adoptat]".⁵

7. Henrik Olesen. *Some Faggy Gestures*. JRP Ringier. Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, 2008. 176 p. / 30 × 21 cm. / Offset / Rústica, cosit / Disseny gràfic: Müller & Wesse; Stephan Müller (i Sabrina Tiller) / Texts de Heike Mulder i Henrik Olesen



Una vez finalizado, el libro originalmente manipulado por Wieland fue fotografiado, y su reproducción facsímil constituyó la publicación que se editó para la muestra. En cuanto a su contenido, la artista hizo solamente algunas concesiones para asimilarlo al modelo tradicional de un catálogo de exposición: la lista de obras de la muestra, recogida en folleto encuadrado con grapas, se presenta en un sobre encolado a la guarda de la contracubierta, en el que también se encuentran un mapa en blanco y negro de Canadá y una entrevista del historiador del arte Pierre Thérberge a Wieland, maquetada en un insólito gran formato y mantenida en francés e inglés simultáneamente, con Michael Snow —en aquella época, el esposo de Wieland— actuando como traductor.

El conjunto es una publicación en blanco y negro en la que resuenan claros ecos de la tradición conceptual del libro de artista, que se conjugan con otros elementos muy característicos del trabajo de Wieland. En *True Patriot Love*, el lector se ve interpelado por una suerte de voz coral que parece hablar en distintos lenguajes, tanto textuales como gráficos, y cuyos mensajes no siempre son unívocos y claros. El feminismo y la ecología —dos de los grandes temas que atraviesan gran parte de la producción de Wieland— se entremezclan, en este libro, con una suerte de amor hacia Canadá que, lejos de inscribirse en perspectivas nacionalistas, parece estar basado en vínculos atávicos y expresarse por medio de asociaciones con elementos naturales como las flores, la nieve, el paisaje, etc. "Aunque no es exactamente una celebración de lo nacional, *True Patriot Love* instaba a los visitantes a reconsiderar los términos de su compromiso con su país, y ponía en contraste, de forma deliberada, las sensibilidades de Canadá y los Estados Unidos [país donde Wieland había vivido un tiempo, pero que había abandonado desencantada por el giro político que el país había adoptado]".⁵

7. Henrik Olesen. *Some Faggy Gestures*. JRP Ringier. Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, 2008. 176 p. / 30 × 21 cm. / Offset / Rústica, cosido / Diseño gráfico: Müller & Wesse; Stephan Müller (y Sabrina Tiller) / Textos de Heike Mulder y Henrik Olesen





"Els meus projectes", ha escrit Henrik Olesen, "prenen com a punt de partida les estructures polítiques i socials, i qüestionen com i per a qui s'escriuen les coses."⁶ En concret, la invisibilització i la criminalització de l'homosexualitat en favor de l'omnipresent subjecte masculí heterosexual al llarg de la història constitueix el tema de fons de moltes de les obres visuals d'Olesen. I també de les seues publicacions, en les quals el contingut gràfic es combina amb material textual i d'arxiu que il·lustra la forma en què la preeminència de tal subjecte ha esborrat o exclòs altres narratives o punts de vista. Comentant el seu llibre *Anthologie de l'amour sublime* (2003),⁷ en què manipula collages de Max Ernst inserint-hi imatges de sexe gai i dibuixos de Tom de Finlàndia, l'artista mateix sintetitza així els seus objectius: "Volia visualitzar el conflicte —que, òbviament, arriba molt més endins que el surrealisme— inherent en observar la història de l'art des del punt de vista d'un home no heterosexual."⁸

Some Faggy Gestures, que reitera aquesta intenció, és el títol d'una peça de sala i una publicació que es van presentar el 2008, coincidint amb l'exposició *Some Gay-Lesbian Artists and/or Artists Relevant to Homo-Social Culture Born Between c. 1300-1870 / Sex-Museum 2005-2007* en el Migros Museum de Zuric. La mateixa documentació que Olesen ha emprat per a la peça de sala, que consta de set plafons amb abundant material gràfic i textual dedicat a sengles temes —"Pares", "Masculinitat", "Dominació", "Violència", "Bondage", "Cossos" i "Amistats masculines"—, compon el gros de la publicació,

"Mis proyectos", ha escrito Henrik Olesen, "toman como punto de partida las estructuras políticas y sociales, y cuestionan cómo y para quién se escriben las cosas."⁶ En concreto, la invisibilización y la criminalización de la homosexualidad en favor del omnipresente sujeto masculino heterosexual a lo largo de la historia constituye el tema de fondo de muchas de las obras visuales de Olesen. Y también de sus publicaciones, en las que el contenido gráfico se combina con material textual y de archivo que ilustra la forma en que la preeminencia de tal sujeto ha borrado o excluido otras narrativas o puntos de vista. Comentando su libro *Anthologie de l'amour sublime* (2003),⁷ en el que manipula collages de Max Ernst insertando en ellos imágenes de sexo gay y dibujos de Tom de Finlandia, el propio artista sintetiza así sus objetivos: "Quería visualizar el conflicto —que es obvio que alcanza mucho más allá del surrealismo— inherente cuando la historia del arte se observa desde el punto de vista de un hombre no heterosexual."⁸

Some Faggy Gestures, que abunda en esta intención, es el título de una pieza de sala y una publicación que se presentaron en 2008, coincidiendo con la exposición *Some Gay-Lesbian Artists and/or Artists Relevant to Homo-Social Culture Born Between c. 1300-1870 / Sex-Museum 2005-2007* en el Migros Museum de Zúrich. La misma documentación que Olesen ha empleado para la pieza de sala, que consta de siete paneles con abundante material gráfico y textual dedicado a otros tantos temas —"Padres", "Masculinidad", "Dominación", "Violencia", "Bondage", "Cuerpos"

acompanyada per un llarg assaig d'Olesen i una introducció de Heike Mulder.

El mètode d'indagació d'Olesen, en *Some Faggy Gestures*, ret homenatge a l'*Atlas Mnemosine* d'Aby Warburg (les imatges del qual es van reunir entre 1924 i 1929) i alhora posa en joc usos de la fotografia que semblen tenir en comú el fragmentari, l'incomplet, l'inconclús. Trossos de fotografies; imatges enquadrades de tal manera que queden, en major o menor mesura, fora de la pàgina; llargues sèries de fotografies de diferents qualitats i gammes cromàtiques, ordenades en alineacions que vacil·len com si s'hagueren desplegat a mà sobre la doble pàgina; notes manuscrites que envolten les fotografies o directament s'hi superposen... Es tracta de recursos gràfics que semblen alinear-se formalment amb la voluntat d'aquesta publicació: desafiar l'estatisme i la solidesa de la narrativa històrica canònica posant en relleu aspectes de la història —en aquest cas, la història de l'art premodern— que han quedat exclosos de la versió oficial i han romàs, per tant, invisibilitzats. "Els meus projectes abasten un territori situat entre l'art i la política, i han examinat la presència de les minories en l'estructura social democràtica: com caracteritza la legislació determinats grups socials i quines són les conseqüències d'aquestes estructures de poder heterosexuales i normalitzadores? M'he centrat en la identitat com a mecanisme d'exclusió en les històries modernes de la cultura i l'art, analitzant, per exemple, la representació de les minories en els arxius d'art dels museus d'art, i investigant la presentació de minories en els mitjans de comunicació. Aquests projectes artístics han constituït una temptativa de posar en qüestió les estructures artísticohistòriques que són subjacents a la institució cultural."⁹

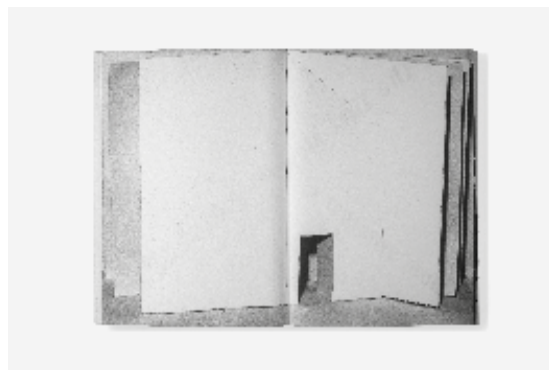
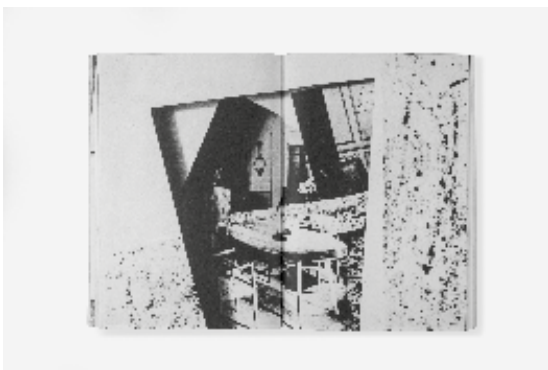
y "Amistades masculinas"—, compone el grueso de la publicación, acompañada por un largo ensayo de Olesen y una introducción de Heike Mulder.

El método de investigación de Olesen, en *Some Faggy Gestures*, rinde homenaje al *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg (cuyas imágenes se reunieron entre 1924 y 1929) y al mismo tiempo pone en juego usos de la fotografía que parecen tener en común lo fragmentario, lo incompleto, lo inconcluso. Trozos de fotografías; imágenes encuadradas de tal modo que quedan, en mayor o menor medida, fuera de la página; largas series de fotografías de diferentes calidades y gamas cromáticas, ordenadas en alineaciones que vacilan como si se hubiesen desplegado a mano sobre la doble página; notas manuscritas que rodean las fotografías o directamente se superponen a ellas... Se trata de recursos gráficos que parecen alinearse formalmente con la voluntad de esta publicación: desafiar el estatismo y la solidez de la narrativa histórica canónica, poniendo de relieve aspectos de la historia —en este caso, la historia del arte premoderno— que han quedado excluidos de la versión oficial y han permanecido, por lo tanto, invisibilizados. "Mis proyectos abarcan un territorio situado entre el arte y la política, y han examinado la presencia de las minorías en la estructura social democrática: ¿cómo caracteriza la legislación a determinados grupos sociales, y cuáles son las consecuencias de estas estructuras de poder heterosexuales y normalizadoras? Me he centrado en la identidad como mecanismo de exclusión en las historias modernas de la cultura y el arte, analizando, por ejemplo, la representación de las minorías en los archivos de arte de los museos de arte, e investigando la presentación de minorías en los medios de comunicación. Estos proyectos artísticos han constituido una tentativa de poner en cuestión las estructuras artístico-históricas que subyacen a la institución cultural."⁹

8. Helen Douglas & Telfer Stokes, *Real Fiction: An Inquiry into the Bookeresque*. Visual Studies Workshop Press, Nova York, 1987.

8. Helen Douglas & Telfer Stokes, *Real Fiction: An Inquiry into the Bookeresque*. Visual Studies Workshop Press, Nueva York, 1987.





Real Fiction: An Inquiry into the Bookeresque és el resultat d'una residència que Helen Douglas i Telfer Stokes van gaudir en el Taller d'Estudis Visuals de Rochester gràcies a una invitació de Joan Lyons. El llibre va sorgir com a exercici d'experimentació mitjançant el qual els autors, que són artistes i editors, es van proposar construir una "ficció" que recrea sobre la doble pàgina, per mitjà de jocs gràfics i fotogràfics, una mena d'espai tridimensional.

Sobre el procés d'elaboració del llibre, Douglas comenta: "*Real Fiction* va ser un retorn conscient a la indagació formal sobre el llibresc i l'ús de maquetes, que havíem començat en els anys setanta. Ara bé, a diferència de llibres anteriors, per a *Real Fiction* no vam fer un guió previ: vam començar a treballar i cada doble pàgina ens anava suggerint la següent. Primer, [construint] maquetes per a cada doble pàgina (de 35 x 21,5 cm), explorant-les des de la perspectiva arquitectònica, amb llums i ombres, a mesura que es van obrint en una seqüència que revela els espais tridimensionals del llibre. Tal com recullen els textos, això dispara l'associació d'idees..."¹⁰

Amb texts intercalats que subratllen un tal procés d'associació conceptual, *Real Fiction* desenvolupa aquesta idea al llarg de les seues pàgines, establint jocs entre la tridimensionalitat "real" de les pàgines d'un llibre i la configuració d'uns espais interiors imaginaris que, com Douglas assenyalava, van ser prèviament construïts en maquetes realitzades a partir de retallades de fotografies, i posteriorment fotografiats, al seu torn, per a convertir-se en dobles pàgines. "La fusió de textures emanava del meu interès en la teoria estètica del pintoresc, i el subtítol del llibre, *Una indagació sobre el llibresc*, va sorgir com a joc entorn d'això, entorn de tot allò que tocava al llibre."¹¹

Real Fiction: An Inquiry into the Bookeresque es el resultado de una residencia que Helen Douglas y Telfer Stokes disfrutaron en el Taller de Estudios Visuales de Rochester gracias a una invitación de Joan Lyons. El libro surgió como ejercicio de experimentación mediante el cual los autores, que son artistas y editores, se propusieron construir una "ficción" que recrease sobre la doble página, por medio de juegos gráficos y fotográficos, una suerte de espacio tridimensional.

Sobre el proceso de realización del libro, Douglas comenta: "*Real Fiction* fue un regreso consciente a la investigación formal sobre lo libresco y al uso de maquetas, que habíamos empezado en los años setenta. Sin embargo, a diferencia de libros anteriores, para *Real Fiction* no realizamos un guión previo: empezamos a trabajar y cada doble página nos iba sugiriendo la siguiente. Primero [construimos] maquetas para cada doble página (de 35 x 21,5 cm), explorándolas desde la perspectiva arquitectónica, con luces y sombras, a medida que se van abriendo en una secuencia que desvela los espacios tridimensionales del libro. Tal como recogen los textos, ello dispara la asociación de ideas..."¹⁰

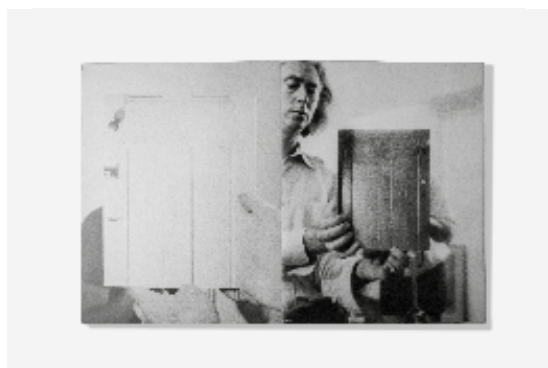
Con textos intercalados que subrayan tal proceso de asociación conceptual, *Real Fiction* desarrolla esta idea a lo largo de sus páginas, estableciendo juegos entre la tridimensionalidad "real" de las páginas de un libro y la configuración de unos espacios interiores imaginarios que, como Douglas señala, fueron previamente contruidos en maquetas realizadas a partir de recortes de fotografías, y posteriormente fotografiados, a su vez, para convertirse en dobles páginas. "La fusión de texturas emanaba de mi interés en la teoría estética de lo pintoresco, y el subtítulo del libro, *Un estudio de lo libresco*, surgió como juego en torno a esta idea, en torno a todo lo tocante al libro."¹¹

9. Michel Snow. *Cover to Cover*. Nova Scotia College of Art and Design i New York University Press. Halifax i Nova York, 1975.
369 p. / 17,8 × 22,6 cm / Òfset / Rústica / Fotos: Keith Lock i Vince Sharp / Tirada: aprox. 1.000 exemplars



A diferència del llibre de Douglas i Tefler, el contingut i el funcionament de *Cover to Cover*, l'obra mestra de l'artista canadenc Michael Snow en forma de llibre, van ser acuradament pensats i descrits per endavant mitjançant un guió que incloïa quasi tot el contingut que aquesta publicació acabaria tenint. En paraules de Snow: "Totes, o quasi totes les fotografies, van ser planificades prèviament, però també hi van entrar en joc algunes generalitzacions. En planificar aquest treball, vaig decidir fer que les fotografies narraren el trajecte que faig des de casa fins a una galeria d'art on jo recull un exemplar del llibre. Per a fer les fotos, els fotògrafs haurien d'estar situats sempre als meus dos costats (anvers / revers). Se'm veu caminant en un interior, i aleshores agafe el cotxe i conduisc, i al final entre en una galeria per agafar el llibre. Cada escena estava coreografiada, s'havia decidit on havia d'estar jo i quina seria la posició de les dues càmeres en relació amb mi, que era el seu tema..."¹² A l'hora de prendre les fotografies, tanmateix, alguns elements no previstos es van introduir en la narrativa: "No va haver-hi molta improvisació, [però] hi ha interseccions en els grans moviments de les seqüències. Per exemple, en el primer interior hi ha digressions per a presentar la seqüència del disc de vinil i la de la màquina d'escriure amb els crèdits, i el

9. Michel Snow. *Cover to Cover*. Nova Scotia College of Art and Design y New York University Press. Halifax y Nueva York, 1975.
369 p. / 17,8 × 22,6 cm / Offset / Rústica / Fotos: Keith Lock y Vince Sharp / Tirada: aprox. 1.000 ejemplares



A diferencia del libro de Douglas y Tefler, el contenido y el funcionamiento de *Cover to Cover*, la obra maestra del artista canadiense Michael Snow en forma de libro, fue cuidadosamente pensado y descrito de antemano mediante un guión que incluía casi todo el contenido que esta publicación acabaría teniendo. En palabras de Snow: "Todas, o casi todas las fotografías, fueron planeadas previamente, pero también entraron en juego algunas generalizaciones. Al planear este trabajo decidí hacer que las fotografías narrasen el trayecto que realizo desde mi casa hasta una galería de arte en la que recojo un ejemplar del libro. Para hacer las fotos, los fotógrafos tendrían que estar situados siempre a mis dos lados (anverso / reverso). Se me ve caminando en un interior, y entonces cojo el coche y conduzco, y al final entro en una galería para coger el libro. Cada escena estaba coreografiada, se había decidido dónde tenía que estar yo y cuál sería la posición de las dos cámaras en relación conmigo, puesto que yo era su tema..."¹² A la hora de tomar las fotografías, sin embargo, algunos elementos no previstos se introdujeron en la narrativa: "No hubo mucha improvisación, [pero] hay intersecciones en los grandes movimientos de las secuencias. Por ejemplo, en el primer interior hay digresiones para presentar la secuencia del disco de vinilo y la de la máquina de escribir con los

desplaçament cap amunt i cap avall d'una figura vestida. I en la seqüència del cotxe, hi ha el canvi radical d'orientació, quan allò de dalt passa a baix, i a la inversa..."¹³

Mitjançant aquest joc de perspectives, Snow construeix la primera capa "narrativa" del llibre: les imatges preses per dos fotògrafs, situats l'un enfront de l'altre, que, des de punts de vista antagònics, van documentant els moviments i els desplaçaments del protagonista, i que a vegades, en fer-ho, es retraten mútuament en segon pla. *Cover to Cover* és, tanmateix, molt més que això. Igual que en les seues obres d'altres formats, en aquest llibre Snow planteja una profunda exploració de qüestions com el funcionament de la percepció, el punt de vista del públic, el desenvolupament d'un procés de treball i el grau d'objectivitat que la imatge fotogràfica pot aconseguir, tot això sense deixar de costat l'humor i la ironia ni sense perdre de vista les convencions que sustenten el funcionament del llibre com a artefacte per a la transmissió de continguts. Al mateix temps, el caràcter seqüencial del llibre, un dels seus senyals d'identitat característics, el vincula estretament al cinema, un dels formats habituals en l'obra de Snow, cosa per la qual *Cover to Cover* constitueix també, per extensió, una exploració de les formes narratives que la fotografia i el llibre comparteixen amb el cinema. El plantejament de Snow estén laços fins i tot a altres gèneres narratius com la *performance*, ja que *Cover to Cover* documenta la *performance* de Snow, mitjançant la fotografia, en temps real.¹⁴

L'escurçament de la distància entre objecte i subjecte de l'observació, que Hans Haacke iniciava amb la inclusió dels visitants de la *documenta II* en el seu reportatge fotogràfic, arriba fins a l'extrem en *Cover to Cover*, llibre que exigeix la implicació activa de l'observador en la percepció del contingut fins al punt de forçar-lo a moure's físicament o a canviar de posició el llibre a les seues mans per poder seguir el fil narratiu. Els jocs entre espais bidimensionals i tridimensionals de *Real Fiction* troben ressons en la recreació de l'espai d'acció i el moviment que aconsegueixen els desplegable de Marcel Marceau. *Acht Pantomimen*, mentre que, en el número especial de la revista *Poesía* dedicat al *Guernica*, són la literalitat i l'aproximació de focus els elements que reixen a tornar "estranya" la percepció d'una imatge força coneguda. Un efecte d'"estranyament" semblant, encara que en aquest cas amb imatges preses de la premsa, l'intenta *Kriegsfibel*, de Bertolt Brecht, amb un ús del *collage* que troba ecos en *Holy Bible*. El *collage*, finalment, constitueix també una de les tècniques clàssiques del *scrapbook*, o "quadern de notes", model que serveix d'inspiració tant per a *True Patriot Love* com per a *Some Faggy Gestures*. Cap d'aquests llibres no inventa des de zero un procediment específic per a aconseguir interessants efectes respecte al

créditos, y el desplazamiento hacia arriba y hacia abajo de una figura vestida. Y en la secuencia del coche, está el cambio radical de orientación, cuando lo de arriba pasa a estar abajo, y viceversa..."¹³

Mediante este juego de perspectivas, Snow construye la primera capa "narrativa" del libro: las imágenes tomadas por dos fotógrafos, situados uno frente al otro, que desde puntos de vista antagónicos van documentando los movimientos y desplazamientos del protagonista, y que a veces, al hacerlo, se retratan mutuamente en segundo plano. *Cover to Cover* es, sin embargo, mucho más que esto. Al igual que en sus obras de otros formatos, en este libro Snow plantea una profunda exploración de cuestiones como el funcionamiento de la percepción, el punto de vista del público, el desarrollo de un proceso de trabajo y el grado de objetividad que la imagen fotográfica puede alcanzar, todo ello sin dejar de lado el humor y la ironía ni sin perder de vista las convenciones que sustentan el funcionamiento del libro como artefacto para la transmisión de contenidos. Al mismo tiempo el carácter secuencial del libro, una de sus señas de identidad características, lo vincula estrechamente al cine, uno de los formatos habituales en la obra de Snow, por lo que *Cover to Cover* constituye también, por extensión, una exploración de las formas narrativas que la fotografía y el libro comparten con el cine. El planteamiento de Snow tiende lazos incluso hacia otros géneros narrativos como la *performance*, puesto que *Cover to Cover* documenta la *performance* de Snow, mediante la fotografía, en tiempo real.¹⁴ El acortamiento de la distancia entre objeto y sujeto de la observación, que Hans Haacke iniciaba con la inclusión de los visitantes de la *documenta II* en su reportaje fotográfico, llega hasta el extremo en *Cover to Cover*, libro que exige la implicación activa del observador en la percepción del contenido hasta el punto de forzarlo a moverse físicamente o cambiar de posición el libro en sus manos para poder seguir el hilo narrativo. Los juegos entre espacios bidimensionales y tridimensionales de *Real Fiction* encuentran ecos en la recreación del espacio de acción y el movimiento que logran los desplegables de Marcel Marceau. *Acht Pantomimen*, en tanto que, en el número especial de la revista *Poesía* dedicado al *Guernica*, son la literalidad y la aproximación de foco los elementos que consiguen volver "extraña" la percepción de una imagen harto conocida. Un efecto de "extrañamiento" semejante, aunque en este caso con imágenes tomadas de la prensa, busca *Kriegsfibel*, de Bertolt Brecht, cuyo uso del *collage* encuentra ecos en *Holy Bible*. El *collage*, por último, constituye también una de las técnicas clásicas del *scrapbook*, o "cuaderno de notas", modelo que sirve de inspiración tanto para *True Patriot Love* como para *Some Faggy Gestures*. Ninguno de estos libros inventa desde cero un procedimiento específico para conseguir interesantes efectos en cuanto al

TEXT [NO TEXT]

Llibres i publicacions d'artista.
Col·lecció de la Universitat Politècnica de València.

Centre Cultural La Nau de la Universitat de València.
Sala Estudi General
19 novembre 2019 — 12 gener 2020

ORGANITZA:

Centre Cultural La Nau, UV.
Vicerektorat de Cultura i Esport, UV.
Vicerektorat d'Alumnat, Cultura i Esport, UPV.

COL·LABORA:

Fundació General de la Universitat de València
Ajuntament de València

EXPOSICIÓ:

COMISSARIAT
Antonio Alcaraz

COORDINACIÓ GENERAL
Norberto Piqueras

GESTIÓ TÈCNICA
Desirée Juliana

GESTIÓ ADMINISTRATIVA
Soledad Sánchez

COMUNICACIÓ
Magda Ruiz

DIFUSIÓ
Antoni Esteve
Raquel Moret

DISSENY EXPOSITIU
Pepe Beltrán

MUNTATGE EXPOSITIU
Art i Clar
Equip de producció La Nau
Matra museografia
Santiandres. Montaje expositivo S. L.

RECURSOS DE DIFUSIÓ
Sinergias publicitarias

VÍDEOS. ANIMACIÓ I EDICIÓ
Grup I+D+I Animació UPV
(<http://grupoanimacion.upv.es>)
Sara Álvarez, Miguel Vidal, Susana García,
Beatriz Herráiz, M. Ángeles López,
Ignacio Meneu, Sergio Rodríguez,
Luis Morcillo, M. Carmen Poveda,
Rocío Benavent, Carmelo Gabaldón.

DIGITALITZACIÓ I IMPRESSIÓ DE REPRODUCCIONS
Laboratori Recursos Media
Departament de Dibuix. UPV

VISITES GUIADES
Voluntaris Culturals, UV

ASSISTÈNCIA EN SALA
Esfera Proyectos Culturales

CATÀLEG:

EDITA
Universitat de València

TEXTOS
Antonio Alcaraz
Francisco Collado
Mela Dávila
Horacio Fernández
Angustias Freijo
David Pérez

COORDINACIÓ DE L'EDICIÓ
Norberto Piqueras
Antonio Alcaraz
Desirée Juliana

DISSENY I MAQUETACIÓ
Dídac Ballester
Nacho Pérez
www.didacballester.com

FOTOGRAFIES Y DOCUMENTACIÓ
María García Sánchez

TRADUCCIÓ I CORRECCIÓ
Servei de Política Lingüística, UV
Antoni Domènech

IMPRESSIÓ
Amanta Comunicació S.L.

AGRAÏMENTS:

Freijo Gallery (Madrid)
Ximena Pérez Grobet (Barcelona)
Colección AM (València)
TVUNAM (México)

Per a l'edició d'aquest catàleg s'han utilitzat els papirs Mohawk 118 gr i offset ahuesado natural 90 gr. Per a la composició dels textos s'ha utilitzat la tipografia Plain de Optimo Type Foundry.

La present publicació és una obra didàctica, de tirada reduïda i amb finalitats divulgatives. El propòsit de les imatges que apareixen reproduïdes en la mateixa no és un altre que el de donar suport als textos dels autors i fomentar la difusió d'aquestes obres. Les il·lustracions reproduïdes en el present llibre s'empren a títol de cita sota l'empara del dret de cita establert en el art. 32 de la Llei de Propietat Intel·lectual, per al seu comentari i per a il·lustrar els treballs de recerca realitzats pels autors de la present obra. Totes i cadascuna de les imatges reproduïdes són propietat de la Universitat Politècnica de València.

ISBN 978-84-9133-272-5
DIPÒSIT LEGAL V-3380-2019

© DELS TEXTOS: els autors i les autores
© DE LES OBRES: els autors i les autores
© DE LES FOTOGRAFIES: Universitat Politècnica de València
© FOTOGRAFIES ARTICLE M. DÁVILA: Lluís Lloréns Pendás
© D'AQUESTA EDICIÓ: Universitat de València