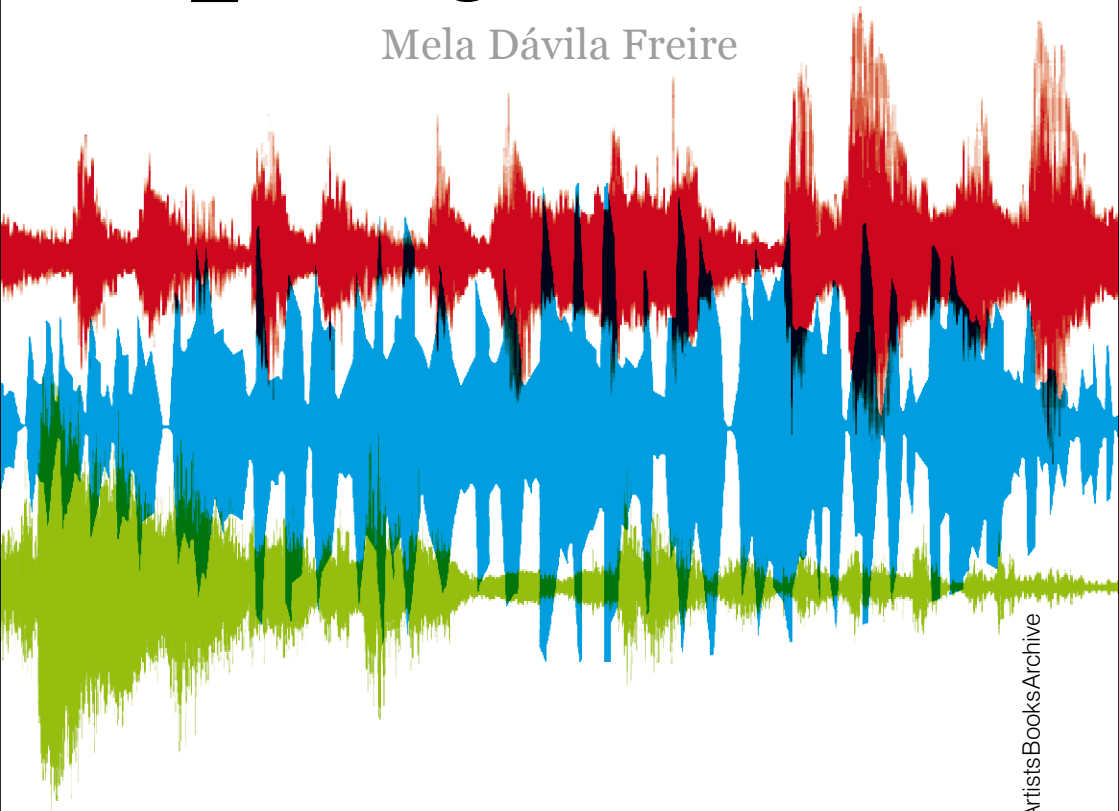


Ensayo 1: *El ensayo* *(polifónico)*

Mela Dávila Freire



Ensayo 1: El ensayo (polifónico) comenta tres publicaciones de no ficción que a primera vista no guardan entre sí excesiva relación. Carla Lonzi, Joyce Wieland y Lucy Lippard, norteamericana, canadiense e italiana respetivamente, no trabajaron juntas –aunque Lippard y Wieland se conocían–, y además estos tres libros suyos han tenido un alcance muy desigual: en tanto que *Seis años...* es considerado desde hace décadas una referencia bibliográfica fundamental para la historia del arte del siglo XX, *Autoritratto*, que acaba de traducirse al inglés y aún no se ha volcado al español, ha circulado mucho menos, y la entrevista de Pierre Théberge a Joyce Wieland apenas se ha leído.

Estos tres libros, sin embargo, comparten algunos rasgos importantes. Para empezar, se publicaron en la misma época, y sus autoras eran mujeres de profundas convicciones feministas y muy interesadas en el cruce entre arte y activismo político. Además, aunque dos de ellos se presentan como ensayos y el tercero parece ser el catálogo de una exposición, el hecho es que sus textos constituyen ejemplos de escritura ensayística que combinan varias voces, aunque en cada caso ello se haga con un punto de partida diferente. Así, cada uno a su manera, estos tres «ensayos» desbordan formalmente los cauces clásicos del género, abriendo caminos hacia formas de experimentación textual que, aún hoy, siguen conservando su potencial inspirador en el terreno de la escritura crítica y académica sobre arte.

Carla Lonzi
Autoritratto
Bari: De Donato Editore, 1969

Carla Lonzi (1931-1982) fue una escritora y feminista italiana que se desempeñó como crítica de arte durante los años sesenta, pero en 1970 decidió abandonar la crítica para fundar en Roma, junto con Elvira Banotti y Carla Accardi, el colectivo «Rivolta femminile». Este grupo, que alcanzaría gran relevancia en la historia del feminismo en Italia, publicó en el sello editorial del mismo nombre muchos de los escritos que generaba su propia actividad, algunos firmados por Lonzi, y otros de autoría colectiva. Entre ellos, *Sputiamo su Hegel: la donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti* (1970) es el único traducido al español hasta la fecha.

Autorretrato –así arranca el prólogo de Lonzi– «nace de la recopilación y edición de conversaciones con artistas. Pero las charlas no nacieron como material para un libro: no responden tanto a la necesidad de entender como a la de entretenerse con alguien de forma ampliamente comunicativa y humanamente satisfactoria.» Ciertamente, el libro reproduce las transcripciones de muchas conversaciones de Lonzi con artistas como Luciano Fabro, Lucio Fontana, Iannis Kounellis y Pino Pascali, entre otros. Algunas de estas conversaciones se mantuvieron en vivo y Lonzi las grabó en casete; otras tuvieron lugar por escrito, en respuesta a una serie de preguntas enviadas a l*s artistas por carta. Estas entrevistas, sin embargo, no aparecen en el libro de forma separada: Lonzi las desguazó primero para recomponer con los fragmentos resultantes, después, un único texto, un largo diálogo en el que se diría que todos participan en la misma conversación... Incluso aquellos que no reaccionaron a la llamada, como el pintor Cy Twombly, que no llegó a contestar a las preguntas de Lonzi y, por lo tanto, contribuye a la charla invariablemente con «(Silencio)». La cuestión de la linealidad –o su ausencia– desborda en el texto de Lonzi el estatus de mero tema, fagocitando la propia forma del texto, que en su desmembración y posterior recomposición parece desafiarla también en el plano formal. Alison Grimaldi Donahue, traductora de Lonzi al inglés, ha señalado que *Autorretrato* es uno de los primeros ejemplos en los que «una autora que ejerce la crítica de arte, al centrarse en los procesos y en la subjetividad artística, se transforma, en última instancia, en artista».

volo di partecipazione, di comprensione, sí...

Lonzi: A me personalmente cosa mi attrae nel registrare? Mi attrae proprio un fatto elementare: poter

10.



39

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

1. Giulio Pontini: 174 (1965), diagramma dei movimenti artistici dal 1900 al 1970.
2. C. G. Pontini: 174 (1965), diagramma dei movimenti artistici dal 1900 al 1970.
3. C. G. Pontini: 174 (1965), diagramma dei movimenti artistici dal 1900 al 1970.
4. C. G. Pontini: 174 (1965), diagramma dei movimenti artistici dal 1900 al 1970.
5. Raffaello: *Autoritratto*, in *La tribuna degli Uffizi*.
6. Johann Zoffany: *La tribuna degli Uffizi*.
7. Collezione privata d'arte moderna.
8. Koonellis con il padre.
9. Scarpita nel suo studio, garage a New York.
10. Carla Lonzi col registratore a Minneapolis.
11. Pontini: *Forme della parte di Giovanni d'Aro in prigione* (avola orfina).
12. Pontini: *Forme della parte di Giovanni d'Aro in prigione* (avola orfina).
13. Neri: capitano della squadra di calcio «Scienza» a Pisa nel 1938.
14. Pontini: 1921965, opera del 1965.
15. Tre ritratti di Alvin bambino a partire dal 1910.
16. Consagra con la sorella Carmelina a Muzara del Vallo, 1932.
17. Scarpita con la madre, in California nel 1923.
18. Neri nel 1927 (particolare da un gruppo di famiglia).
19. Rottella strappa un manifesto.
20. Twombly nella sua casa di Roma.
21. Carla Accardi nel suo studio di Roma.
22. Tenda del capo Washake sullo sfondo di un campo sobbone nel Wyoming (fine 80).
23. Pontini con il fratello Carla in Friuli.
24. Pontini con il fratello Carla in Friuli.
25. Pontini entra nel suo studio.
26. Castellani davanti a un suo quadro, nel 1965.
27. Neri nel suo studio di Milano, insieme a Carla Lonzi.
28. Fabro fotografato con Carla Lonzi a una mostra (Milano, Galleria de Nieuwburg 1969).
29. Turchio studente a Venezia.
30. Carla Accardi bambina nelle vesti della «Dama di Cuori» durante una festa mascherata.
31. Fontana con Yves Klein alla mostra delle «Nature» (Galleria di Iris Clert, Parigi 1950).
32. Pascali: *Botole ovvero Lavori in corso*, 1967.
33. Koonellis durante un suo happening (Galleria La Tartaruga, 1965).
34. Scarpita con la moglie Pat a caccia nella Carolina del Sud, 1965.
35. Fontana negli anni Trenta.
36. Turchio fotografato davanti al tavolo di lavoro.

397

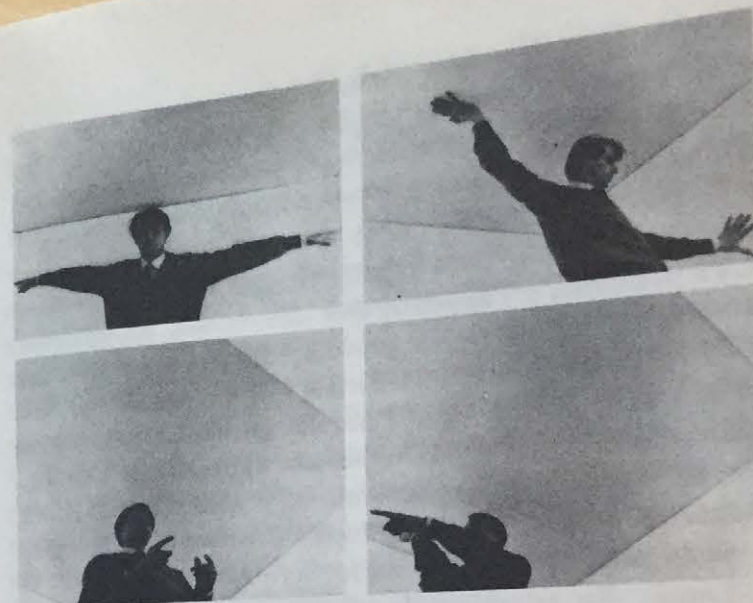


58.

lizzato perché non son riuscito a trovare le fasce per neonati.

Lonzi: Ah, te le posso dare io, forse. Sì, ce n'ho ancora.

Fabro: Adesso le ho trovate, adesso lo faccio. Tante, tante garze una sopra l'altra, una sopra l'altra. Però, ero un po' incerto, perché avevo già quel... quel *Dispositivo per ridurre il peso*, questo era un insistere. Sì, poi non avevo trovato le fasce e... e chiuso. Comunque, così, era il « Primo bastardo »... per chiamarli in ordine: « Primo bastardo », « Secondo bastardo »... È tela operata, sai, cavallini sopra gli alberini, tutte quelle cose lì... bello, col nastrino... e in cima, dove si chiude, è ricamato il mio nome. In firma, però a ricamo, capisci? Poi, cosa faccio? Ah, sto preparando una serie di cose... diverse da tutto... Mi son fatto fare... eh... tre paia di lenzuola matrimoniali. E vengono stese su un telaio o su due basi... il fatto è che stiano dritte, ecco, in piedi... per cui son alte, pensa, tre metri per due e mezzo: una cosa immensa dev'essere. Non credevo che il lenzuolo fosse così grande, eh... Uno è messo... una tela dietro e poi il lenzuolo davanti, con la rimbocca che, però, copre oppure è lasciata, quando lo monto, in modo che cade giù:



59.

un po' copre, un po' rimane giù. Un altro, invece, ha quattro federe o cinque, non mi ricordo, col mio nome sopra. Piccole più del normale, di modo che stanno tutte nello sviluppo del lenzuolo. E sono attaccate con delle puntine. Ecco, è venuto il Tita.

Tita: Oh... Prrr! Così incidiamo, e anch'io sarò famoso... Anch'io sono entrato nel *Cubo*.

Fabro: Ah, sei entrato?

Lonzi: Sì, a Foligno è entrato, sì.

Fabro: E, poi, cosa faccio? Ah, beh... l'Italia, ma l'Italia è un po' la comica, ecco, del concetto.

Lonzi: Ah... carino, dimmi.

Fabro: Dunque: la carta dell'Italia, l'attacco su una lamiera spessa un cinque millimetri, proprio che pesa un'infinità, una carta alta un metro e mezzo, così, ritaglio tutta la lamiera... faccio ritagliare, perché io non so

Cy Twombly: (silenzio)

Carla Accardi: Sono tutta così istintiva, per ora, che se un momento perdo l'interesse il pensiero se ne va.

Fabro: Quello te lo dico dopo perché arriva dopo.

Lonzi: Ah, quello dopo... Allora, dimmi in ordine di tempo.

Fabro: In ordine di tempo?

Lonzi: In ordine di stimolo.

Gianni Kounellis: È meglio cominciare dalle cose più recenti, no? E dopo, magari, si va anche un po' indietro... Ma, non so, andando indietro, parlando così, in questo senso, non significa niente, perché non c'è un processo formale. Cioè dici « dopo il paesaggio di Cézanne vengono i Cubisti, dopo i Cubisti viene Mondrian, ecc... »: è molto ragionevole, è lì che si basa la critica, appunto. Un processo del genere mette il quadro in una condizione estremamente diversa da quando lo vedo io adesso, una condizione distaccata. Il ragionamento sul quadro si fa dal quadro, si dice che dalla pittura esce pittura, il mondo fuori non esiste, no? o esiste in una maniera molto relativa. Oggi non c'è un processo del genere. La nostra coscienza si è trasformata proprio in questo senso, che non esiste più un processo formale che è logico. Oggi, una cosa nasce perché ci sono delle condizioni che quella nasce naturalmente, no?

Fabro: Prendiamo l'esempio del *Buco*: non è un problema di forma. Infatti, chiamo buco questa cosa non attraverso il pattern che mi sono fatto del buco, perché non può essere un pattern definito e, meno ancora, un pattern visivo. Il buco lo scopre anche un cieco, non sa di che forma è, ma lo scopre, e così un bambino. Intervengono tutti i nostri sensi come organizzazione

1970

Pop art

1960

1950

Neo-dada
Informale
Tachisme
Astrattismo
Espressionismo

1940

1930

Surrealismo

1920

Dada
Pittura metafisica
Costruttivismo
Neoplasimismo
Cubismo sintetico
Orfismo

1910

Futurismo
Pittura astratta
Cubismo analitico
Espressionismo tedesco
Fauvismo

1900

Impressionismo

1.



4.

veramente mi fa scattare di piano... Le automobili, le case, i tram, tutto quello che faccio ogni giorno non mi interessa: ogni tanto uno si accorge di qualcosa che veramente ha un calore proprio, un calore... adesso non voglio fare il furbacchione... non è un calore umano, ma è semplicemente che non c'entra, e proprio perché non c'entra è molto bello... sembra l'Ultimo dei Moicani, capisci, o saranno tanti moicani, che ne so.

Lonzi: Volevo fare un libro un po' divagato, come dire? Perché quello che mi dà molto fastidio... no, che mi piace molto negli artisti e mi dà molto fastidio nei critici, dove non c'è, è questo senso della misura, questo passare da un argomento all'altro. Invece, il critico è sempre una persona accanita. A me... non posso sopportare il senso della mente che si accanisce su una cosa. Questo dover produrre conoscenza... operatore culturale, quello che deve fare operazioni culturali, allora si ostina proprio a tirar fuori... Come la chiamano... « esaltazio-

ne fissata » gli esistenzialisti, insomma questo scoppio penso tra la propria personalità concreta e le idee, da un presupposto tirar fuori tutte le possibili conseguenze mentali e, veramente, vai all'infinito.

Accardi: Quando uno vuole fare un libro così, dovrebbe arrivare addirittura a mettersi tanto di se stesso, che fosse una parte della sua vita, capisci? Tu, non lo potrai mai fare, Carla, come lo vuoi tu, sai, te lo dico, scusami... Non so, se lo metti a livello creativo, sì... Adesso, è uno sforzo fortissimo quello che tu ti proponi, mi sembra, perché, come persona creativa, ci dovresti mettere proprio come tu sei in certi momenti della tua vita, hai capito? Come fai? Che, forse, l'artista riesce a comunicare un po' di più, questo è che agli altri fa soffrire... Forse, non lo so, sto mettendo « forse ». Tu dici « vedi gli artisti come parlano, e hanno più, sì, casualità... ». Sì, perché in quel momento, loro, fanno un lavoro che è quasi di continuazione del lavoro che, intanto, hanno fatto... dunque, figurati che serenità, che tranquillità che hanno. Eh, non è tutto basato su quello che stiamo dicendo... ci pensi a questo?

Paolini: Ecco, io vorrei che Carla si ricordasse di quel mio quadro del 1965 che era intitolato *Delfo*. In quel quadro io comparivo, mi affacciavo da dietro il telaio riprodotto in grandezza naturale. Questo, per descrivere un altro lavoro che s'intitola, appunto, *Delfo II*: il quadro ha le stesse dimensioni, 95 x 180, e la stessa tecnica, tela fotografica, del quadro di allora. Riproduce la mia immagine non più, così, sullo stesso livello del telaio, cioè in quest'acostamento, ma in primo piano, per intero e, dunque: io indosso una lunga tunica bianca e impugno nella mano destra la *Bandiera* e nella mano sinistra reggo il busto di



Joyce Wieland
True Patriot Love
—
Véritable
amour patriotique

Ottawa: National Gallery of Canada, 1971



P.T. Dans ce sens-là, pour les autres artistes, l'exposition pourrait être un point de rencontre . . .

M.S. Yes, for other artists, the exhibition can be a meeting place for all the . . . for everyone that's interested in this project . . .

J.W. That's right . . .

II JOYCE WIELAND

P.T. Est-ce que, pour, peut-être modifier un peu le sujet, est-ce que le fait d'être une femme a pour elle une signification particulière, en tant que femme, artiste, canadienne, et ses rapports avec le territoire ou la terre . . .

M.S. To change the subject, the fact that you are a woman, does that have something to do . . . with . . . does it affect the interest that you have . . . in the territory and so on, in these things?

P.T. à un niveau mythique, peut-être . . .

M.S. à un niveau quoi?

P.T. mythique, autant au niveau d'une mythologie ou d'un mythe, le mythe de la terre . . .

M.S. Oh, I see, yeah, is there some connection in a sense, or do you feel that there's a connection between that you are a woman and a mythology of the land or the earth?

J.W. I identify with the land, I over-identify with it . . .

M.S. Elle s'identifie avec la terre et peut-être trop même.

P.T. Dans quel sens?

M.S. In what sense?

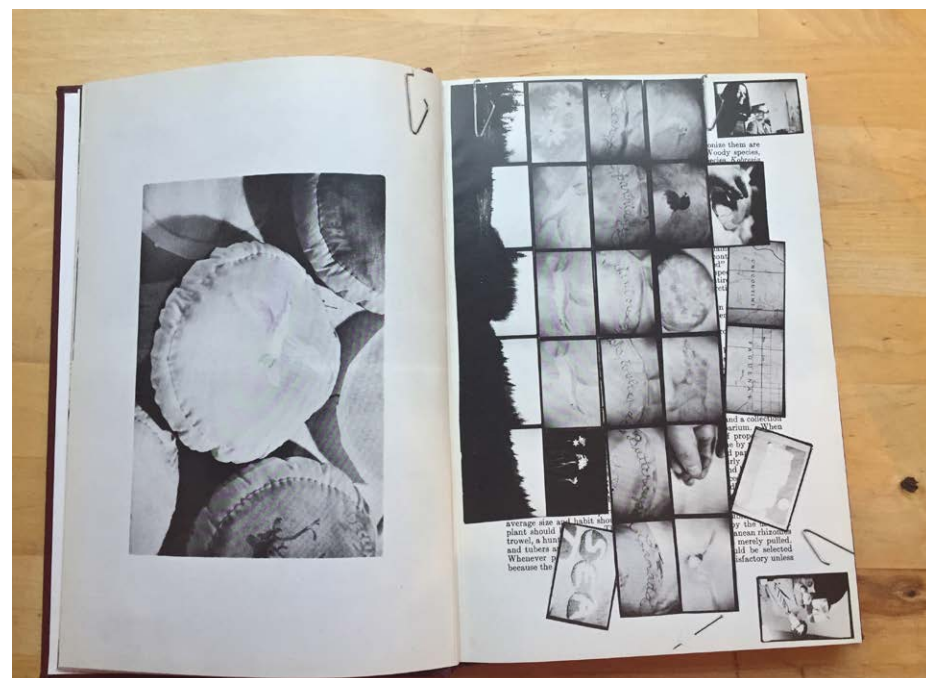
J.W. I have a very grand relationship, because . . . I feel it as a direct extension of myself and whatever . . .

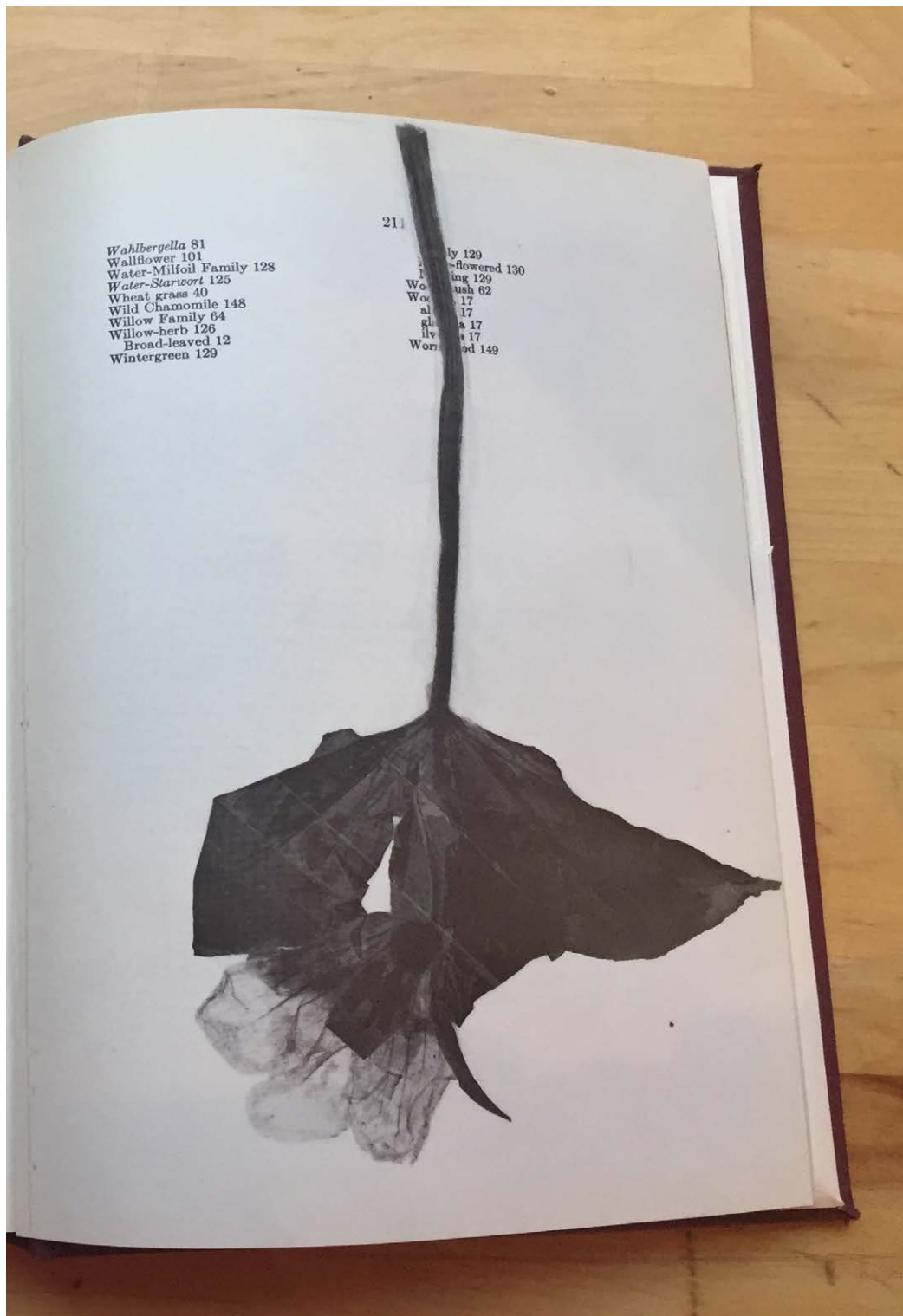
M.S. Parce qu'elle pense que c'est une extension d'elle-même et, what else?

J.W. What is done to it is done to me . . .

M.S. Et ce qui est fait au terre est faite à elle aussi . . . la grammaire n'est pas correcte . . .

P.T. Et c'est donc dans ce sens-là, le fait que



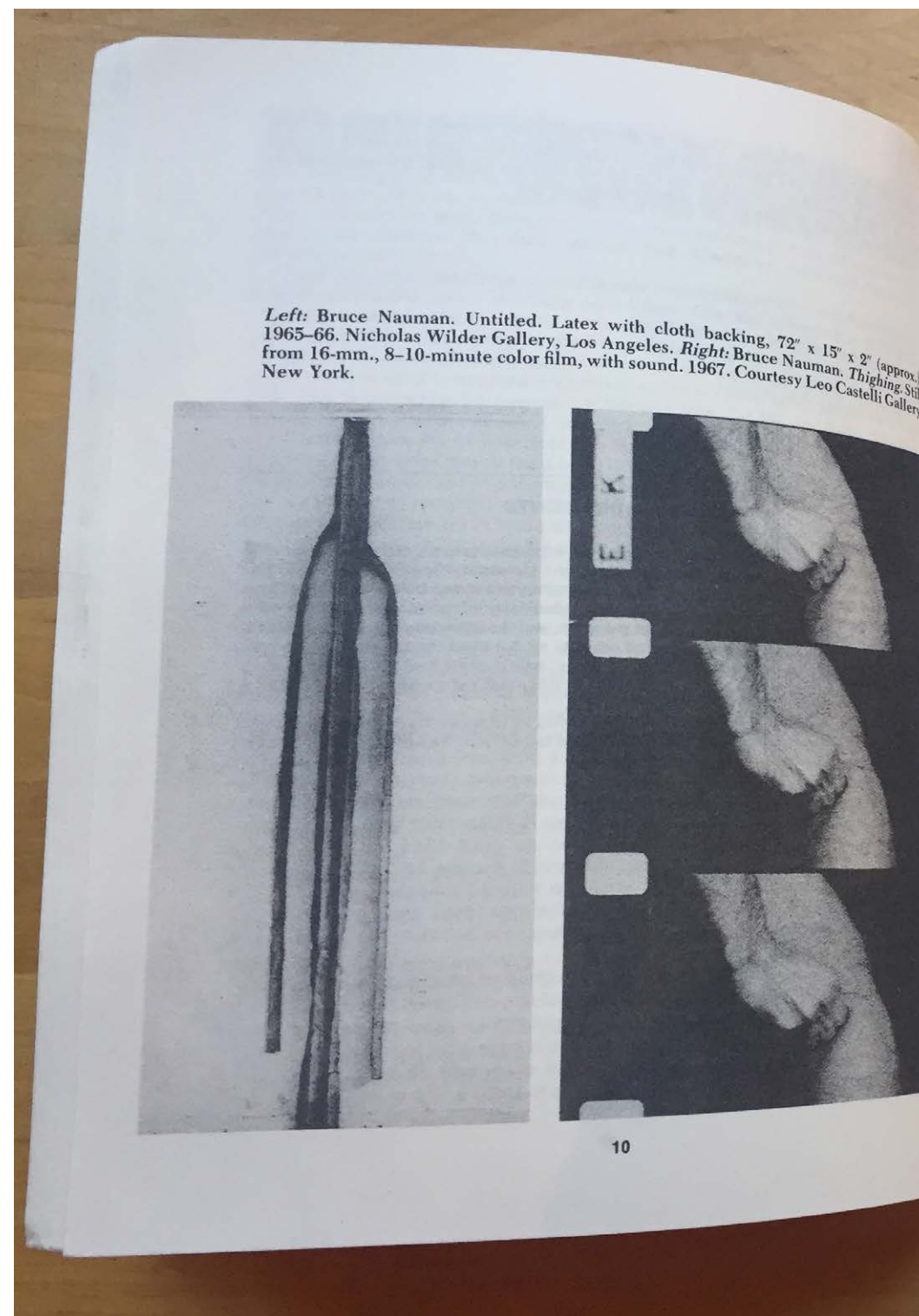


Lucy Lippard
*Six Years: The
Dematerialization
of the Art Object
from 1966 to 1972...*

Nueva York: Praeger, 1973

Lucy Lippard (Nueva York, 1937) es «activista, feminista, crítica de arte y comisaria estadounidense, conocida por sus numerosos artículos y libros sobre arte contemporáneo» (Enciclopedia Britannica). Comenzó su carrera como crítica literaria a principios de los años sesenta, participó activamente en la vida artística —y la militancia política— de su ciudad durante esa década y las siguientes y cultivó estrechas amistades con muchos de los protagonistas de la vanguardia norteamericana, entre ellos Sol Lewitt, al que *Seis años...* está dedicado. Fue una de las fundadoras del Art Workers' Coalition y de la librería y editorial Printed Matter. Y ha sido, asimismo, una autora literaria de corte marcadamente experimental, circunstancia mucho menos conocida pero que, sin duda, condiciona también su forma de escribir sobre el arte.

Aunque *Seis años...* versa sobre un momento y un contexto específicos del devenir del arte en el siglo XX, en realidad se parece muy poco a un ensayo clásico, empezando por su título, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, un libro de consulta que informa acerca de algunos límites estéticos, consistente en una bibliografía en la cual se insertan extractos de textos, obras de arte, documentos, entrevistas y coloquios, ordenada cronológicamente y centrada en el llamado arte conceptual, arte de la información o arte de la idea, con referencias a áreas de denominación tan vaga como el arte minimal, antiforma, arte de sistemas, arte de la tierra o arte procesual, que están teniendo lugar en América, Australia y Asia (en ocasiones con tonos políticos), editado y anotado por Lucy R. Lippard. «Método de esta obra: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar», había apuntado Walter Benjamin en su inacabado *Libro de los pasajes* (publicado por primera vez en 1982), una anotación que hubiera podido ser la declaración de intenciones de Lippard cuando emprendió la escritura de *Seis años...*, puesto que, más que un ensayo al uso, este libro es un ejercicio de recopilación y montaje de múltiples fragmentos. En estos fragmentos, la autora oscila entre la voz más subjetiva —sus propios comentarios personales sobre los acontecimientos o las obras que incluye en su rememoración histórica— y la más objetiva —extractos de entrevistas, hojas de sala y textos de autoría diversa—, todo ello combinado con listas, referencias bibliográficas, diagramas y fotografías que Lippard integra una y otra vez en el tejido textual del discurso, de tal manera que no pueden disociarse de él. En *Seis años...* es imposible separar el «texto» de las «ilustraciones», puesto que unos y otras funcionan exactamente al mismo nivel, formando parte de un mismo continuo. «Los tiempos eran caóticos y también lo eran nuestras vidas. Cada uno de nosotros inventó su propia historia, y estas historias no siempre encajan; pero ese abono desordenado es la fuente de todas las versiones del pasado», declara Lippard en uno de los cinco «prólogos» que anteceden al texto, a saber: una nota aclaratoria sobre el nacimiento del arte conceptual, una dedicatoria, una «nota de la autora» a la reedición de 1997, un prefacio, y los agradecimientos. Cuando por fin comienza el texto, en la página 10 (en realidad la 25, si todas estuviesen numeradas), el primer párrafo es... un pie de foto.

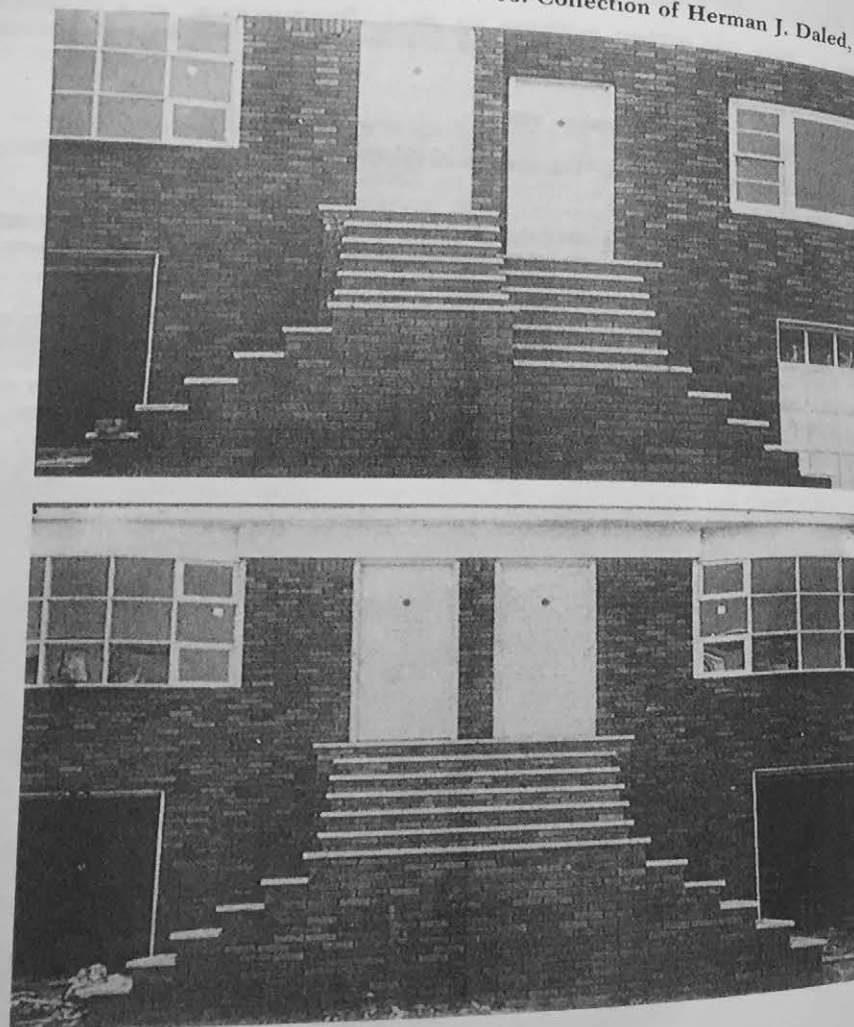


consisted of several large looseleaf notebooks containing xerox copies of the drawings and placed on "pedestals" in an otherwise empty room. (Rep. Darboven.)

December, Paris: Buren, Toroni, Parmentier, and Mosset form a group on the principle of each artist's making one painting over and over again for whatever situation comes up. (See January, 1967.)

Graham, Dan. "Homes for America." *Arts*, December-January, 1966-67. (Rep.)

Dan Graham. *Homes for America*. 1966. Collection of Herman J. Daled, Brussels.



1967

Books

Atkinson, Terry, and Baldwin, Michael. *Air Show/Air-Conditioning Show*. Coventry, England, Art-Language Press. Excerpt from *Air Show* thesis (1966-67):

The macroscopic aggregate can be subjected to a micro-reductive examination. The horizontal dimensions of a "column" of air, atmosphere, "void," etc., can be indicated and established (for all "external" and practical purposes) by a visible demarcation in terms of horizontal dimensions, axis, etc. This could be done in a number of ways: e.g., through the indication of some points of contiguity with other "things," or through the computation of a particular physical magnitude: e.g., temperature or pressure differences, etc. (this is not necessarily to advocate an instrumental situation). None of this is to say that a complete, if only "factual" or constructual, specification is to be expected.

Obviously, when one talks of a column, there is some reference to a visual situation (from whence the vocabulary may or may not find support). There is a comparison to be made here between the "air-conditioning situation" and the fog bank, in which the obvious physical differences between the "matter" which constitutes the indicators of this or that "boundary" can be made out. This is not to describe the difference between boundaries per se, nor is it to exclude the possibility of regarding "boundaries" as "entifications" of geometrical gaps.

Mostly, anyway, the questions of "demarcation" are external ones of a practical nature. Still, they remain securely rooted in the perusal tradition, so long as one considers them in the context of particularizing characteristics at an observational level.

A lot of emphasis was placed on the microscopic mechanical aspects of procedure and process in the air-conditioning situation; it's easy to raise and answer the same sort of question here. The objection to doing this is based in a rejection of the problems of "visualization" (and "identification" in that context) on theoretical grounds. The microscopic picture has a counterweight origin in the macroscopic aspect of a situation. Whilst articulation on and identification of air as a "thing" conforms to this tradition, the molecular mechanical concept of "particle," "flux" (of energy), and the "thing," "particle" identity systems appear to be incompatible. What is interesting about thermodynamics is that it is restricted to the formulation of necessary conditions for an occurrence.

———. *Hot Warm Cool Cold*. Coventry, Art-Language Press.

———. *Frameworks*. Coventry, Art-Language Press.

Ramsden, Mel. *The Black Book*. New York, 1967.

Nov -1 1969	I got up at 4.28 P.M.
Nov -2 1969	I got up at 3.13 P.M.
Nov -3 1969	I got up at 1.15 P.M.
Nov -4 1969	I got up at 1.54 P.M.
Nov -5 1969	I got up at 12.17 P.M.
Nov -6 1969	I got up at 1.44 P.M.
Nov -7 1969	I got up at 2.35 P.M.
Nov -8 1969	I got up at 6.25 P.M.
Nov -9 1969	I got up at 12.45 P.M.
Nov 10 1969	I got up at 1.22 P.M.
Nov 11 1969	I got up at 2.18 P.M.
Nov 12 1969	I got up at 12.10 P.M.
Nov 13 1969	I got up at 2.51 P.M.
Nov 14 1969	I got up at 2.17 P.M.
Nov 15 1969	I got up at 12.53 P.M.
Nov 16 1969	I got up at 4.51 P.M.
Nov 17 1969	I got up at 1.21 P.M.
Nov 18 1969	I got up at 2.52 P.M.
Nov 19 1969	I got up at 11.21 A.M.
Nov 20 1969	I got up at 8.10 A.M.
Nov 21 1969	I got up at 1.15 P.M.
Nov 22 1969	I got up at 2.54 P.M.
Nov 23 1969	I got up at 2.59 P.M.
Nov 24 1969	I got up at 3.59 P.M.
Nov 25 1969	I got up at 3.54 P.M.
Nov 26 1969	I got up at 3.52 P.M.
Nov 27 1969	I got up at 6.28 P.M.
Nov 28 1969	I got up at 11.08 P.M.
Nov 29 1969	I got up at 6.40 P.M.
Nov 30 1969	
Nov 31 1969	[no card arrived]

Joseph Kosuth. *Art and Project Bulletin* 14, November 22-30, 1969. "Art as Idea as Idea." Light (Thesaurus category).

Perreault, John. "Systems." *Village Voice*, November 20, 1969.

November, 1969, New York: Seth Siegelaub interviewed by Ursula Meyer for her projected book on anti-art (excerpts):

SS: Communication relates to art three ways: (1) Artists knowing what other artists are doing. (2) The art community knowing what artists are doing. (3) The world knowing what artists are doing. Perhaps it is cynical, but I tend to think that art is for artists. No one gets turned on by art as artists do. Of course, a person's approach to an artist's work is necessarily subjective. This is where I come in. The point is to "objectify" the work of the artist. And that is a question of numbers. It's my concern to make it known to multitudes.

UM: Which means are most suitable?

SS: Books and catalogues. The art that I am interested in can be communicated with books and catalogues. Obviously most people become acquainted with art via

Esta publicación aparece en el contexto de sendas presentaciones del proyecto de investigación, celebradas el 17 y el 20 diciembre de 2021 en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense y en el Grado en Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid a partir de invitaciones de Javier Pérez Iglesias y Juan Albarrán, respectivamente.

En la UAM, la presentación coincide con el cierre del proyecto *Una exposición de publicaciones de artista*, un ejercicio académico desarrollado en el marco de la asignatura «Prácticas artísticas y audiovisuales en la actualidad», consistente en una muestra de publicaciones de artista inaugurada el 13 de diciembre de 2021 en el Departamento de Historia y Teoría del Arte. Esta muestra es resultado de «Una exposición de publicaciones de artista: aprendizaje basado en proyecto en el Grado en Historia del Arte» (FYL_009.21_INN, Convocatoria INNOVA de Proyectos de Innovación Docente, Universidad Autónoma de Madrid, 2021-2022). Coordina el proyecto Juan Abarrán, y colaboran Mela Dávila, Olga Fernández López, David Moriente y Sergio Rubira.

Madrid, diciembre de 2021

Mela Dávila Freire trabaja en un terreno fronterizo que combina la investigación y la escritura sobre archivos de arte contemporáneo y publicaciones de artista con la enseñanza, el comisariado, la creación de modelos organizativos para fondos documentales (biblioteca y archivo) y la traducción.

artfile.es

Ensayo 1: El Ensayo (polifónico)

Publicado por Desiderata Editorial, Madrid, diciembre de 2021

Concepto, textos, fotografías: Mela Dávila Freire

Diseño gráfico: Cosmic, Barcelona

Impresión: Workcenter, Barcelona

1ª edición: 50 ejemplares

En el marco del programa de residencias 2021-2022 de la Paul Klee Summer Academy, Bern University of the Arts HBK, Berna

Con el apoyo de



VG WORT



Con la colaboración de



El proyecto de investigación WomenArtistsBooksArchive se propone redefinir el canon que la historiografía ha construido para el género del libro de artista, en el que las mujeres todavía hoy siguen estando ausentes. La intención, con ello, es visibilizar las publicaciones de numerosas artistas cuyas prácticas editoriales han sido consistentes y originales y, sin embargo, siguen siendo pasadas por alto, minimizadas u omitidas por completo por la historia del arte.

A lo largo de la investigación se irán presentando resultados parciales en formatos editoriales variados, con la voluntad de compartir los contenidos y también, al mismo tiempo, de experimentar con medios alternativos a los canales a través de los que se difunde habitualmente la investigación académica. *Ensayo 1*, dedicado a los textos de no ficción, es el primero de estos «ejercicios editoriales».