



Arxius de poesia experimental

Perspectives de futur

Glòria Bordons, Lis Costa, Julieta Torrents (eds.)

Sumari

Arxius de poesia experimental: perspectives de futur, <i>per Glòria Bordons</i>	9
Geometria variable: de Cézanne, Kandinsky y libros de artista, <i>per Alicia Martínez</i>	15

ARXIUS, EDUCACIÓ I CREACIÓ

Arxius i educació. Les afinitats electives, <i>per Jordi J. Clavero</i>	27
Un magatzem d'obra potencial, <i>per Laia Torrents Carulla</i>	33
Els entra-i-surts de l'arxiu, <i>per Núria Solé Bardalet</i>	39
Resum del debat «Arxius, educació i creació», <i>per Júlia Ferrer</i>	49

ARXIUS, VISIBILITZACIÓ I CREACIÓ

La col·lecció de la Fundació Luigi Bonotto, <i>per Patrizio Peterlini</i>	57
Entre archivos: mi experiencia como investigadora y coleccionista de poesía experimental, <i>per Carlota Caulfield</i>	63
Més enllà dels documents: Guillem Viladot i la Casa de la Poesia Visual, <i>per Pau Minguet</i>	71
El impacto de los archivos digitales en el <i>new-media art</i> . Un camino para preservar y difundir el arte de los nuevos medios, <i>per Verónica Moll</i>	75
Resum del debat «Arxius, visibilització i creació», <i>per Mar Redondo-Arolas</i>	85

Arxius de poesia experimental: perspectives de futur

GLÒRIA BORDONS
Universitat de Barcelona

Aquest llibre és el resultat del seminari «Arxius de poesia experimental: perspectives de futur», que se celebrà a la Fundació Joan Brossa de Barcelona el 8 de novembre de 2018. Aquest seminari s'emmarcava en el projecte «Arts i poètiques: creació, arxiu i educació» (FFI2016-75844-P) i partia dels arxius de museus contemporanis, fundacions o particulars que des dels anys setanta han recollit tota mena de documents relacionats amb la poesia anomenada experimental.

Malgrat els esforços d'aquestes institucions, la poesia visual, sonora i performativa continua essent marginal tant al món de la crítica literària i artística, com a l'acadèmia i l'educació obligatòria. Per aquest motiu, en el projecte ens formulàvem, entre altres qüestions, la pregunta següent: «Quin paper pot tenir el material d'aquests arxius en la creació artística tant a la universitat com a l'educació obligatòria?». A fi de donar-hi resposta calia estudiar la diversitat i l'homogeneïtat dels materials reunits en alguns dels arxius de poesia experimental d'Europa, la seva interdisciplinarietat i les activitats que generaven per donar a conèixer el seu fons i impulsar la creativitat a partir dels seus documents. D'altra banda, volíem anar una mica més enllà i contemplar el paper que el descobriment dels arxius pot tenir en la promoció de la creació artística tant en àmbits educatius com en àmbits professionals.

Per conèixer més a fons aquestes qüestions confeccionàrem un qüestionari que vam adreçar a diferents arxius de poesia experimental amb la intenció de saber, de cada arxiu:

- La història i les característiques (material, procedència, període històric, accés, digitalització, criteris, registres, personal, condicions, finançament).
- La difusió que se'n feia (activitats, exposicions, web) i qui se n'encarregava.
- La presència d'activitats educatives i/o creatives, l'ús del material de l'arxiu, els mecanismes d'avaluació, etc.
- El grau de col·laboració amb altres arxius i la necessitat o no d'establir xarxes.

Un cop acordades les preguntes, vam decidir de provar-les amb alguns arxius, però no en format qüestionari, sinó d'entrevista. Gràcies a la implicació del MACBA i de la Fundació Antoni Tàpies, entrevistarem en profunditat les responsables dels seus arxius i, després d'una anàlisi col·lectiva per part de diferents membres del nostre grup, eliminarem preguntes, en formularem de noves, les agruparem i les revisarem fins a confeccionar un qüestionari mitjançant Google.

A partir d'aquí, l'enviarem a diferents arxius tant particulars com de museus o fundacions amb els quals teníem contacte, i els demanarem que el responguessin. Després d'insistir diverses vegades i transcorreguts tres mesos, vàrem optar per analitzar els resultats dels que havien contestat (18).¹ Som conscients que és una mostra força parcial, però considerem que pot ser representativa, ja que s'hi apleguen arxius totalment particulars (de poetes molt o poc coneguts), institucions dedicades a un poeta, arxius de col·leccionistes d'aquests tipus d'obres i arxius i biblioteques de museus d'art contemporani.

Resultats

El qüestionari era força extens. Per tant, en comentem els resultats tot seguint l'ordre dels tres grans apartats que l'estructuraven. En el primer, dedicat pròpiament a l'arxiu, vam constatar que el material era molt divers i que predominaven les institucions amb col·leccions de llibres art, mentre que els que tenien registres sonors eren més escassos i encara ho eren més els col·leccionistes d'art postal (*mail art*). En general, els arxius són d'autors que figuren en la col·lecció de la institució. No obstant això, hi ha una institució que es dedica a digitalitzar materials de fonts externes (es tracta de la Càtedra Màrius Torres de la Universitat de Lleida). Els arxius de fora de Catalunya són més específics. Cal afegir també que la majoria del material procedeix de donacions, però en alguns casos també n'hi ha de compra. Pel que fa als criteris de classificació, són majoritàriament temàtics, tot i que en algun cas són molt més complexos en funció del tipus de material que contenen.

El període històric que abracen és bàsicament des de 1970 fins a l'any 2000, i té com a punt màxim les dècades de 1980 i 1990. Malgrat això, en algun cas comprèn un període anterior (com el Fons Joan Brossa, allotjat dins del MACBA, que comprèn papers des de 1940). En relació amb el tipus de material, se centra

1. Les entitats que van contestar el qüestionari foren les següents: el Corpus Literari Digital, l'Arxiu Aire, l'Archivo Gustavo Vega de Poéticas Visuales, l'Arxiu de la Fundació J. V. Foix, la Col·lecció Llibres d'Artista CRAI Belles Arts UB, l'Arxiu Viladot, l'Arxiu-Biblioteca Fundació Joan Miró, la Fundació Joan Brossa, l'Arxiu Fundació Antoni Tàpies, l'Arxiu del MACBA, el 3ViTre Archivio di Polipoesia, les Sound Houses, la Biblioteca de la Facultat de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, la Colección de libros de artista del Museo Reina Sofia de Madrid, el Black Kit (Performance Archiv), Tres Revistas (*Veneno, Lámpara y Laurel*), la Fondazione Bonotto i l'Arquivo Fernando Aguiar.

en els grans noms de la poesia visual, tant la catalana com la castellana. L'accés a la documentació és restringit i habitualment es fa amb cita prèvia. Pel que fa a la digitalització, en general s'hi està treballant, fora d'institucions particulars amb molt pocs mitjans, i el procés de catalogació no va més enllà del 80% (la mitjana, però, està per sobre del 50%). Gairebé totes les institucions públiques estan treballant en repositoris digitals, més o menys consultables a Internet. La dificultat per anar més enllà és bàsicament econòmica i de falta de personal, ja que fins i tot les institucions més grans no ho tenen com una prioritat. D'altra banda, hi ha molta disparitat en el nombre de registres (entre 12 i 50.000) i també en el nombre de persones que hi treballen, ja que el 70% només disposa d'una persona, mentre que una institució en té cinc i una altra, tres. El manteniment de l'arxiu és majoritàriament públic (el 75%). En relació amb la restauració i la conservació, el 55,6% té les condicions adequades de conservació, mentre que el 33,4% confessa que no i l'11% diu que ho intenta. Així mateix, el 50% té material que ha requerit la intervenció d'un restaurador, però cal tenir en compte que el 60% no té finançament per fer-ho. D'altra banda, en un 50% s'accepten les col·laboracions externes no remunerades.

El següent bloc de preguntes focalitzava l'atenció en la difusió. El 76% dels enquestats deia que organitzava activitats d'aquest tipus, bàsicament presentacions, exposicions, publicacions o visites en grups petits, a part dels webs. Respecte a qui se n'encarrega, depèn molt del tipus d'institució, ja que quan es tracta d'un arxiu del mateix autor, les activitats es limiten al que aquesta persona pugui desenvolupar. En els altres casos, és algú d'entre el personal de la institució qui se n'encarrega. Finalment, en el cas que l'arxiu estigui disponible a Internet, només s'han rebut tres respostes sobre el nombre de visites anuals (una de les quals rep 60.000 visites), ja que gairebé tots els altres són en el procés, però encara no és consultable.

Finalment, en relació amb l'educació, hi ha arxius que porten a terme activitats quan la institució té un servei educatiu i d'altres que, tot i no tenir-lo, també en fan. Mentre que aquest tipus d'activitats només les fan un 50% dels centres, són un 83% els que porten a terme activitats creatives, tot distingint entre visites i activitats pròpiament dites (*workshops*, seminaris, tallers, exposicions, etc.). La principal forma de divulgació és el web. Pel que fa a les edats a què s'adrecen, el 87,5% ho fa a majors de divuit anys i la resta, a alumnes de secundària. Per als més petits gairebé no es fan activitats (només en una institució). Fins i tot hi ha un comentari sobre el fet que un arxiu no seria atractiu per a pares amb nens petits. Les activitats s'adrecen tant a l'educació formal com a la informal, amb un predomini d'aquesta darrera (amb un 75%), i només en un 60% s'usa el material de l'arxiu. En general no hi ha mecanismes d'avaluació dels resultats aconseguits (72%) i només en tres casos es divulguen els resultats creatius.

Per acabar, en el darrer parell de preguntes es demanava si hi havia algun tipus de relació amb altres arxius semblants del país o de l'estranger, a la qual cosa el

50% contestà positivament i expressà, a més, que estava desenvolupant projectes concrets amb altres arxius. Finalment, el 70% estava interessat a formar part d'una xarxa europea d'arxius d'aquestes característiques (i la resta, quan ja tinguessin l'arxiu digital i accessible).

Conclusions

Aquests resultats ens porten a unes primeres conclusions: sembla que hi ha una certa por d'obrir l'arxiu d'alguna manera als infants més petits. D'altra banda, les experiències desenvolupades en alguns casos sobre la importància de la idea d'arxiu i sobre com aquest reflecteix un procés creatiu, demostren justament el contrari d'aquest prejudici, ja que reflecteixen que els arxius són autèntics motors de creació, de la qual cosa la mateixa institució no sempre és prou conscient.

Així mateix, en observar els tipus d'activitats que es desenvolupen, veiem que sempre són del mateix tipus: exposicions, visites i poca cosa més. De fet, aquesta qüestió evidencia que el primer repte per als arxius és la visibilització, i que costa encara pensar en els arxius com a estímuls a la creativitat.

A partir d'aquestes primeres conclusions (molt parcials, és clar) van sorgir noves preguntes, que vam convertir en eix del seminari celebrat el 8 de novembre de 2018:

- Com es poden acostar a un arxiu de poesia experimental les noves generacions? Què es pot fer educativament amb l'arxiu?
- Tot i que els arxius parteixen de productes, es pot treballar el procés creatiu a partir de la visió dels documents catalogats?
- Com es pot convertir l'arxiu en una eina de creació?
- En general, la visibilització de l'arxiu implica mostrar els documents en un repositori web o mitjançant una exposició, la qual acostuma a presentar continguts, moviments, etc., però rarament mostra l'arxiu tal com el va muntar l'autor. Quins altres tipus d'exposicions o d'activitats serien possibles amb la poesia experimental?

Continguts generats

Les aportacions que s'apleguen en aquest llibre intenten donar resposta a aquestes preguntes. L'encapçala un article d'Alicia Martínez, responsable de la Biblioteca i el Centre de Documentació del Museo Centro de Arte Reina Sofia de Madrid, que, a partir d'una selecció dels llibres d'artista que formen part de la col·lecció del museu, ens presenta les dificultats d'establir criteris per definir el que seria un llibre d'artista i, alhora que ens exposa metafòricament les característiques de llibres d'artista totalment diferents, ens fa veure com les diverses ma-

neres de pensar l'art poden despertar la curiositat a les aules i, a partir d'aquí, encendre l'emoció que genera coneixement.

Arxius, educació i creació

A continuació, diverses contribucions ens introdueixen en dubtes i experiències al voltant dels arxius, l'educació i la creació. En aquest apartat, els primers ponents, del grup de recerca Didàctica i Arxius, de l'Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat de Barcelona, Jordi Calvet (ICE de la UB) i Pilar Reverté (Arxiu Nacional de Catalunya i Departament d'Ensenyament), declinaren d'escriure sobre la temàtica desplegada en el seminari. D'altra banda, atès que Núria Solé, de l'Arxiu de la Fundació Antoni Tàpies, participà molt en el debat, li demanàrem un text per l'interès que despertaren les seves intervencions.

En primer lloc, Jordi J. Clavero, del servei educatiu de la Fundació Joan Miró, ens presenta la paradoxa que es produeix en els museus: «Les obres exposades bateguen, respiren, viuen, mentre que les obres preservades i reservades dormiten en un coma induït involuntari». A partir d'aquí ens fa observar que l'obra de l'arxiu pot ser unívoca, mentre que la del museu no, i ens explica dos tallers totalment diferents: un perquè els nens descobreixin el món de la tipografia i com es fa un llibre, i l'altre perquè gent adulta i després les famílies creïn a partir dels processos creatius del mateix Miró en col·laboració amb alguns poetes com Brossa.

Tot seguit, Laia Torrents, membre del duo creatiu cabosanroque, explica, d'una banda, la seva experiència en el Fons Joan Brossa com a punt de partida per a la creació de la instal·lació sonora *No em va fer Joan Brossa*, la seva immersió física, metafísica i patafísica en l'arxiu, i, d'altra banda, per a la creació d'una guia didàctica un cop construïda la peça, perquè els nens visquin una experiència semblant a la que ells van descobrir a l'arxiu.

I per tancar l'apartat, Núria Solé, arxivera de la Fundació Antoni Tàpies, ens introdueix, d'una manera trencadora, en els principis bàsics del que és un arxiu i acaba presentant-nos una sèrie d'activitats educatives que fan reflexionar sobre l'obra d'art, les convencions museístiques i l'art a partir de l'arxiu.

Arxius, visibilització i creació

A partir de la segona taula del seminari, «Arxius, visibilització i creació», els seus components presenten textos que parlen del mateix arxiu, del que han fet per tornar-lo visible i de com procuren que sigui un motor de creació. A més, per arrodonir la visió global d'aquests tipus d'arxius, demanàrem a Verónica Moll, col·laboradora de l'Arxiu Antoni Muntadas i investigadora en preservació i difusió d'art i literatura digitals, una aportació sobre els arxius de poesia digital.

En primer lloc, Patrizio Peterlini, director de la Fondazione Bonotto, intenta respondre especialment com un arxiu de poesia experimental pot atraure les noves generacions. Després d'explicar dues experiències, una amb artistes joves i l'altra amb comissaris d'exposicions, se centra en com s'ha de treure la pols i la floridura dels arxius i com es pot fer perquè un document esdevingui *cool*. Les reflexions sobre l'ús de nous sistemes de comunicació sense renunciar al rigor ens donen pistes per contestar amb èxit la pregunta.

En segon lloc, Carlota Caulfield, professora del Mills College i estudiosa de poetes que disposen d'arxius, ens presenta els arxius que ha utilitzat com a investigadora i alhora el seu propi arxiu com a col·leccionista de poesia experimental, tot intentant contestar les preguntes inicials del seminari.

En tercer lloc, Pau Minguet, director de la Fundació Guillem Viladot, ens explica la història i les noves línies de l'entitat que dirigeix. Sota la creença que la millor manera de defugir els homenatges pòstums és activant tot el material que hi ha a Lo Pardal i utilitzar el llegat de Viladot per poder dialogar amb les problemàtiques de la nostra contemporaneïtat, ens explica els diferents apartats de l'Arxiu Viladot i els objectius que persegueix.

Finalment, Verónica Moll analitza l'aportació dels arxius digitals dins del *new-media art* mitjançant una revisió crítica de cinc plataformes. L'anàlisi destaca com aquestes s'apropen a l'arxivística i alhora contribueixen al desenvolupament de les arts medials. D'altra banda, les conclusions de l'anàlisi són molt interessants, ja que, com diu l'autora, aquestes plataformes, com a entitats col·locades fora de qualsevol taxonomia existent, han hagut d'emprendre un procés de discussió i definició de noves categories que desafia l'ordre preestablert, però alhora revitalitza i reinventa la disciplina des de dins.

Els debats

Durant el transcurs del seminari, dues col·laboradores del nostre grup de recerca, Júlia Ferrer i Mar Redondo, van prendre nota de tot el debat. Inserim també aquests resums a fi que el lector pugui seguir la discussió molt profitosa que s'hi produí. D'altra banda, els que vulguin seguir en directe les ponències i les intervencions del públic poden fer-ho a l'enllaç següent: <https://vimeo.com/depoesia>.

Geometría variable: de Cézanne, Kandinsky y libros de artista

ALICIA MARTÍNEZ

*Biblioteca y Centro de Documentación.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid*

A Guy Schraenen, en memoria

Introducción

Mi propósito es mostrar, con la geometría como pretexto, una selección de libros de artista de las colecciones del Museo Reina Sofía e invitar a visitar su Biblioteca para experimentar de cerca esta forma de creación.

Geometría variable toma prestado el título de un libro de Bernard Villers: *Géométrie variable* (1991). ¿Por qué variable? Variable porque los libros de artista, como las formas geométricas, tienen la habilidad de modificar su aspecto y las ideas que contienen, y ser de una diversidad inesperada.

¿Y por qué la geometría? Porque la geometría, que nos sirve de hilo narrativo dentro de esta selección, es una rama de las matemáticas que, actualmente, se enseña en todas las escuelas. Pero esto no siempre fue así. Muchos de los geómetras más brillantes, hombres y mujeres, fueron autodidactas. Muchas de las personas que trabajamos en bibliotecas y archivos con libros de artista lo somos también. Aprendemos a diario de forma práctica, aprendemos de los mismos libros: los medimos, tocamos, hojeamos, estudiamos, reflexionamos sobre ellos, hacemos ensayos de prueba y error. Como señala Anne Moeglin-Delcroix, «en cada caso al que nos enfrentemos habrá que tener en cuenta las estrategias artísticas y las circunstancias en las que han trabajado los artistas» (Moeglin-Delcroix, 2012: 36). Y sucede que, muchas veces, nos encontramos con la dificultad de trazar los límites entre lo que es y no es un libro de artista, de sistematizar unos criterios que nos permitan identificar estas publicaciones.

La geometría también nació de la necesidad de trazar límites. Existe un pasaje de Heródoto que sitúa los orígenes de la geometría en la solución de problemas relacionados con la medición de tierras. Pero ¿cuál es el origen de los libros de artista? El filósofo Proclo, en sus comentarios sobre el primer libro de los *Elementos* de Euclides (siglo v d.C.) —recopilación de teoremas sobre geometría

que se usó en las escuelas hasta bien entrado el siglo xx—, nos explica que el término «elementos» significa ‘empezar por el principio’ (Pedoe, 1979: 171). Así, cuando Sherlock Holmes pronunciaba su famosa frase: «¡Elemental, mi querido Watson!», se refería a empezar por el principio, con la observación de un hecho que se le había escapado al doctor Watson.

Entonces, comenzaré por el principio, por lo elemental, con la geometría en blanco y negro de las veintiséis gasolineras de Ed Ruscha (*Twentysix gasoline stations*, 1962), libro que escapó a la observación bibliotecaria y, según cuenta el crítico Douglas Crimp, se hallaba en la Biblioteca Pública de Nueva York clasificado en la sección dedicada a los transportes. Como elementales son también los círculos perforados en las páginas de tebeos de colores brillantes de Dieter Roth (*Bok 3b and Bok 3d*, 1974).

Los libros de artista surgen en los primeros años de la década de 1960, cuando artistas de todas las tendencias, como Ruscha en Estados Unidos y Roth en la remota Islandia, comienzan a explorar el libro como espacio de creación.

Mediante una forma sencilla y un precio asequible, los artistas tratan de ofrecer a un público lo más amplio posible la oportunidad de encontrarse y familiarizarse con el arte contemporáneo.

Los libros de artista son una nueva forma de tratar el espacio del libro —recordemos el ensayo de Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*—. El libro ya no se considera como un simple contenedor de información, sino como un espacio creativo, una obra con su propio significado, que desvela las particularidades del trabajo del artista (Schraenen, 2015: 2).

Esto sucede en los libros de Bernard Villers, que nos desvelan los procesos de trabajo de este artista belga y editor, salvo excepciones, de sus propios libros —él mismo los imprime o los serigrafía y los distribuye.

Villers es, sobre todo, pintor, y en sus libros el color, el nombre de un color, la textura y fragilidad del papel, las sombras y transparencias, los formatos y pliegues, y los juegos de palabras de sus títulos nos seducen. Se trata de libros discretos, donde todo tiene su razón de ser.

Con el título *Geometría variable* —publicado por Guy Schraenen en su colección *In octavo*— configura un pequeño cuaderno que comienza con la impresión de una hoja de herbario. A través del papel se revela un cuadrado trazado con una línea negra y gruesa, de modo que las figuras geométricas se suceden y se insertan unas sobre otras: círculo, rombo, trapecio, para volver finalmente a la hoja de herbario en la cubierta posterior.

Como pintor, Villers nos lleva de la naturaleza a las formas geométricas y viceversa, o como decía Cézanne a Émile Bernard en 1904: «Todas las formas que existen en la naturaleza pueden reducirse a cubos, conos y cilindros. Hay que comenzar con estos elementos básicos; luego podrá hacer uno todo lo que desee» (Doran, 1978: 63).

Quizá, siguiendo las teorías de Cézanne, Sol Lewitt crea a partir de la geometría toda una serie de libros de artista con múltiples variaciones. Sus libros, cuya

idea y estructura desarrolla mediante dibujos, acuarelas, fotos de objetos, de animales o de paisajes, demuestran que el libro de artista puede ser la mejor aproximación a la obra de arte.

Como artista conceptual riguroso, Sol Lewitt utiliza como base de sus libros la estructura formal. Explora una idea aparentemente sencilla, que desarrolla en todas sus posibilidades y de la que da una descripción precisa en el título de sus cubiertas: *Geometries figures & color*, *The location of eight points*, *Arcs and lines*.

Así, en su libro *Lignes en quatre directions et toutes leurs combinaisons*, editado por el Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos en 1983, toma el título al pie de la letra y, como si se tratara de una pintura mural, despliega un leporello de cerca de cuatro metros con variaciones y combinaciones de líneas en blanco y negro y en los cuatro colores de impresión —amarillo, rojo, azul y negro.

Encuentro este ritmo de repeticiones y combinaciones de líneas de Sol Lewitt estampados en las camisas brillantes del *Father of Pop Dance* —padre del baile pop—, libro autoeditado del artista francés Tiane Doan na Champassak.

El libro, encuadernado en espiral, similar a un cuaderno, reproduce un álbum de fotos que Champasaak encontró entre varios objetos que pertenecieron a su padre, donde aparece bailando en un estudio fotográfico de Los Ángeles en 1967. Las fotografías con el tiempo se habían pegado entre sí y se rasgaron al intentar abrir el álbum años más tarde. El efecto de esas marcas es visible de forma simétrica en cada doble página. Son marcas, cicatrices del papel. Dice Susan Sontag que «las fotografías envejecen, desaparecen, se vuelven valiosas» (Sontag, 1996: 14). En estas escenas de baile, de geometría en movimiento, tropezamos con la fragilidad del tiempo y de la memoria.

En ese mismo año de 1967, al otro lado de Estados Unidos, en Nueva York, Andy Warhol, figura incontestable del arte pop americano, publicó su *Andy Warhol's Index (Book)*. Se trata de un juego de apariencias, un libro en el que contrastan el formato, las fotografías, los objetos y los desplegados. Lo que parece ser un libro infantil divertido está lleno de imágenes turbadoras en blanco y negro del mundo nocturno de la factoría.

El libro incluía varios *pop ups* —imágenes recortadas que cuando se abren se despliegan en planos en el espacio, otra lección de geometría— como una lata de conserva —a modo del cilindro de Cézanne—, el ataque a un castillo, un aeroplano o un octaedro para manipular y montar. El octaedro de Warhol nos sirve de pretexto para enlazar con los sólidos platónicos. Estos sólidos tridimensionales, completamente regulares, son mencionados por Platón en el *Timeo*, aunque seguramente eran conocidos por los pitagóricos desde hacía muchos siglos (Pedoe, 1979: 254).

Pitágoras descubrió que existía una estrecha relación entre la armonía musical y la armonía de los números. Como los pitagóricos, la artista japonesa y fluxus, Takako Saito, juega con la relación entre geometría, música y azar.

En su *Music Book* reproduce cuarenta y seis cubos de diferentes dimensiones, cuarenta y seis sólidos platónicos hechos de cartón que recuerdan a terrones de azúcar.

De manera lúdica, Saito nos invita a dejar caer los cubos sobre una mesa o sobre el suelo y a escuchar. Escuchar el sonido velado, la música que obtenemos cuando, tras lanzar los cubos de distintos tamaños al azar, tocan una superficie.

Existe la geometría del azar, a la que dio nombre Pascal y sobre la que mantuvo una correspondencia en 1654 con Pierre de Fermat. En sus cartas resolvieron algunos problemas sobre juegos de azar, principal diversión de la alta sociedad francesa del siglo XVII.

Las nociones de «juego» y «azar» se despliegan en la tirada de dados de Peter Downsborough. En su libro *In passing* utiliza un juego de dados como metáfora visual de las posibles variaciones en diferentes situaciones de la vida.

Es posible que el motivo de la tirada de dados sea una referencia a la reflexión de Mallarmé sobre el azar en su poema *Un coup de dès jamais n'abolira le hazard*, esa tirada de dados que «todo pensamiento emite».

A lo largo del libro, las imágenes cambian de dos dimensiones a tres, de dados numerados a dados con palabras aisladas, de fotografías a dibujos que muestran las posibilidades poéticas cuando las palabras, los números y las ideas se combinan al azar al tirar de los dados.

Por su parte, Ulises Carrión combina líneas y palabras a modo de búsqueda poética. *Looking For Poetry / Tras la Poesía* fue publicado en 1973 por Beau Geste Press, editorial creada en Devon (UK) por los artistas Felipe Ehrenberg, Martha Hellion y David Mayor. El libro propone, en cinco capítulos y a razón de una palabra por doble página, identificaciones y posibles lecturas de una secuencia ininterrumpida de líneas horizontales superpuestas; la poesía no tiene límites (Moeglin-Delcroix, 2012: 97).

Pienso que este libro refleja la relación ambigua que mantuvo Ulises Carrión con la literatura. Quizá la búsqueda de la poesía sea una tarea inútil. De ahí esa estructura de líneas sobre el papel que no tienen fin, que continúan y se suceden de una página a otra, a través del espacio del libro. Líneas trazadas y asociadas siempre a un juego de palabras; palabras que evocan todo lo que esas líneas pueden ser: hilos, látigos, horizontes, ríos, flechas o fronteras. Tal vez cuerdas para medir la hélice de un aeroplano.

El aeroplano de Panamarenko es una de las cajas-catálogo del Museo Abteiberg-Mönchengladbach, que entre 1967 y 1978, en ediciones limitadas y numeradas, se editaron bajo la dirección de Johannes Cladders. Con un diseño realizado por cada uno de los artistas invitados, todas ellas tienen un tamaño similar (21 × 17 × 3 cm aprox.), y contenidos distintos (Schraenen, 2015: 2). Son variables como la geometría. Algunas incluyen carteles, folletos, documentación o textos, mientras que otras son múltiples, como la cuerda de Panamarenko.

En la antigua Grecia, muchas personas realizaban mediciones y cálculos a diario. Nos ha llegado el nombre de un grupo, el *harpenodaptai* o «estiradores de cuerdas» (Stedall, 2017: 30). Si estiramos los quince metros de cuerda de esta caja, el largo corresponde al diámetro de la hélice del aeroplano que Panamarenko construyó en 1967 y que Joseph Beuys exhibió en la Academia de Düsseldorf en 1968.

Esta caja-catálogo de Panamarenko me gusta especialmente porque con una cuerda, además de medir, partiendo de un punto en el espacio, podemos dibujar un círculo.

De nuevo, los antiguos griegos consideraban que el círculo era la curva perfecta y, en consecuencia, que el movimiento de los planetas debía realizarse forzosamente en círculos, con la Tierra como centro.

El artista holandés Marinus Boezem quiso en 1969, de forma efímera, apropiarse del cielo al firmarlo con su nombre utilizando un aeroplano, no sabemos si el de Panamarenko. En *As wide as* se apropia del espacio fuera del libro. Con un gesto dibuja un centro y, alrededor, el diámetro de un círculo variable, un círculo que tiene la habilidad de modificar su tamaño y aumenta hasta desbordar las páginas del libro. La geometría no tiene límites.

Este círculo variable convertido en esfera tridimensional es el que pone patas arriba el mundo de figuras planas de la novela de Edwind A. Abbot, *Flatland: a romance of many dimensions*, una sátira de la sociedad victoriana publicada en 1884.

También un incidente geométrico sucede en el libro de Noé Sendas y Sandra Feio, *Geometries*, cuando fotografías de actrices y *pin-ups* de los años cuarenta desaparecen tras unas formas geométricas con aristas.

En una carta deliciosa que acompaña al libro como un encarte, el *camarada* Gonzalo Golpe nos cuenta:

El incidente que aquí refiero afecta al cuerpo de estampadores y en especial a la sección encargada de las intervenciones sobre la propaganda extranjera. Se ha observado que el uso de las formas geométricas simples estampadas sobre este tipo de material puede generar efectos contrarios a los deseados. En ocasiones su utilización produce una rara exaltación de la belleza que provoca que los operarios se distraigan de su cometido, realizando composiciones intencionadamente figurativas e incluso llevándolos a intervenir material gráfico que previamente había sido clasificado para su destrucción, algo que resulta ser especialmente grave (Sendas, 2014).

Sandra Feio edita y diseña *Geometries* en 2014. Mediante un juego de escalas, ritmos, colores y perforados crea un registro paralelo que dialoga con las imágenes de Noé Sendas.

Más osados, Laura Pilar Delgado y Miguel Ângelo Martins nos ofrecen un particular tratado de geometría plana.

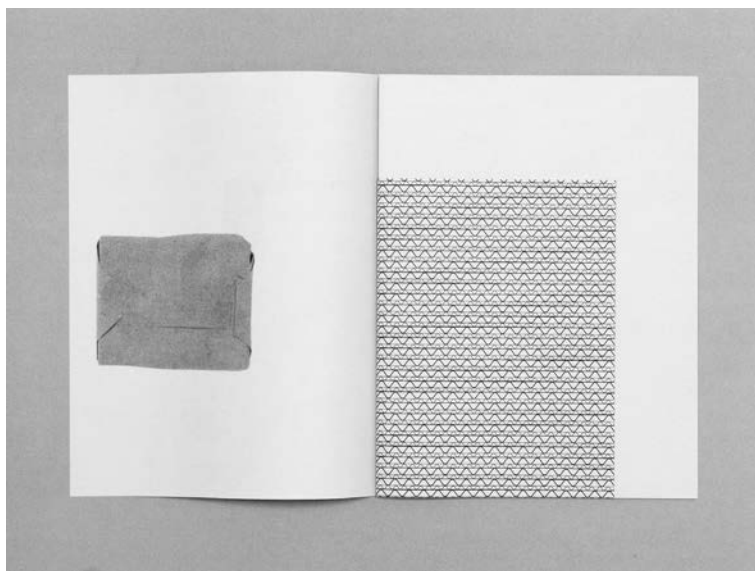
Frágil contiene treinta y nueve piezas envueltas, pertenecientes a la serie «Pintura entre bastidores», que han sido trasladadas a varias exposiciones entre España y Portugal durante un período de dos años (Delgado, Martins, 2014). Las pinturas aparecen cubiertas, veladas, reducidas a formas geométricas irregulares e inciertas, donde solamente es visible el gesto de los pliegues del papel.

Formas geométricas perforadas y tramas de líneas componen los *Cuadernos* que Jaime Narváez publica desde 2007 en Ediciones Puré, editorial independiente vinculada a la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Se pueden mirar como di-

Figura 1. SENDAS, Noé (2014). *Geometries*. Madrid: Sandra Feio.



Figura 2. DELGADO, Laura Pilar; MARTINS, Miguel Ângelo (2014). *Fragil*. Salamanca: Raum Editions, Indisciplinadas y Beatriz Alonso, 2014.



bujos, aunque Jaime Narváez nos invita a utilizarlos como si fueran cuadernos convencionales, a escribir y a dibujar en ellos.

Razón por la que traje al Seminario los lápices de colores de Sara MacKillop. Los libros de Sarah MacKillop son de formato sencillo y en ellos se apropia, con

sentido del humor, de materiales como catálogos de venta por correo, accesorios de oficina o un *arreglo* de lápices de colores. Materiales modestos, efímeros, de uso cotidiano, en los que interviene para cambiar sus atributos y dimensiones. Lo familiar se convierte en extraño y lo cotidiano, lo anodino, en notable. Es con variaciones sutiles como MacKillop logra revelar la poesía en lo ordinario.

Además, me gusta pensar que, con estos lápices corrientes, de colores saturados, de MacKillop, podemos dibujar todas las formas imaginables, como sugería Cézanne, o tal vez, siguiendo a Kandinsky, trazar un punto y una línea sobre un plano.

Publicado en 2013, *Coeur, point et ligne sur plan* de Céline Duval surge a raíz de una invitación de Didier Schulmann, conservador de la Biblioteca Kandinsky del Centro Pompidou. Céline Duval descubre en los fondos de la Biblioteca una caja de fotografías familiares de Vassily Kandinsky, legadas en 1981 por la viuda del pintor, Nina. A partir de este archivo, imagina una versión totalmente personal del libro de Kandinsky *Point et ligne sur plan*.

Como escribe Eva Proteau, este libro:

[...] impreso en papel München, encuadrado en espiral, se asemeja a un cuaderno de dibujo. En cuanto al título, *Corazón, punto y línea sobre el plano*, formula con sencillez un nuevo equilibrio, que se debe buscar entre la emoción, las fuerzas elementales y el rigor geométrico (Documentation Céline Duval, 2018).

Céline Duval trabaja con la memoria afectiva y la voluptuosidad de las imágenes; fotografías encontradas con las que crea resonancias, analogías, nuevos sentidos y potencialidades. Nos lleva, como Villers, de la geometría —del punto y la línea sobre un plano— a la naturaleza de los afectos.

Me gustaría dibujar un punto final con unas palabras de Felipe Ehrenberg:

No importa cuánto digitalicemos nuestras vidas, los libros de artistas (o libros-obras) están aquí para quedarse:

en su exquisita intimidad,
en su profunda capacidad para contener ideas,
en su generosa ligereza física (son como copos de nieve, todos distintos e inviables),
en su encanto individual,
en su respeto al pasado y a la historia ininterrumpida de hacer libros para exponer
pensamientos,
en su capacidad para sintetizar y canalizar las inquietudes que compartimos (dicho en
el presente) tantos creadores en tantas latitudes...
el libro/obra, esta singular, casi modesta variación al arte, es la respuesta más generosa
que se le hubiera

podido ocurrir al siglo xx.

Es mi opinión.

(Freire, Longoni, 2009: 218)