

Redes de revistas / Revistas de redes. Las revistas *assembling*, un medio contra la censura

Marie Boivent

Boletín de Arte (N.º 17), pp. 43-53, septiembre 2017. ISSN 2314-2502

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# REDES DE REVISTAS / REVISTAS DE REDES

LAS REVISTAS *ASSEMBLING*, UN MEDIO CONTRA LA CENSURA

## MAGAZINE NETWORKS / MAGAZINES OF NETWORKS

*ASSEMBLING* MAGAZINES, A MEANS AGAINST CENSORSHIP

**Marie Boivent**

marie.boivent@univ-rennes2.fr

Université Rennes 2. Francia

Traducción del francés: Berenice Gustavino

Recibido: 11/02/2017 | Aceptado: 09/06/2017

### RESUMEN

La aplicación del procedimiento del *assembling* permitió que la edición de una revista fuese accesible a todos, incluso viviendo lejos de una *capital artística* o con un presupuesto muy limitado. Cualquiera puede, en teoría, originar una publicación como esta y otorgarle una dimensión internacional, con una tirada consecuente. Las implicancias de este principio no son solamente prácticas o económicas: el *assembling* marca profundamente las revistas, materialmente hablando, pero también al redistribuir los roles de artista-editor-lector. El procedimiento y sus derivados se impusieron como respuesta inédita a todo tipo de censura y se consolidaron como verdaderas formas artísticas de resistencia.

### PALABRAS CLAVE

Redes; arte correo; *assembling*; revistas de artistas; censura

### ABSTRACT

The application of the assembling process has made the publication of artists' periodicals accessible to all, even while living far from an *artistic capital* and with a very limited budget. Anyone can, in theory, launch such a publication and give it an international scope, with a substantial print run. This principle does not only have practical or economic implications it has a profound impact on the periodicals, materially speaking but also it recasts the roles of artists-publishers-readers. Moreover, the assembling process and its derivatives established them as an innovative answer to all types of censorship and they have proven to be an artistic form of resistance.

### KEYWORDS

Networks; mail art; assembling; artist's periodicals; censorship



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

El *assembling* es un principio editorial que se ha convertido en cierto modo en una subcategoría de las revistas de artistas. José Luis Campal explica lo siguiente respecto de las revistas ensambladas:<sup>1</sup>

[Son] revistas en las que los colaboradores no aportaban sólo las obras desde un punto de vista artístico, sino también material, ya que cada uno suministraba al coordinador de la revista el equivalente a las páginas, con lo que la función del responsable de la revista ensamblada se limitaba al montaje (el *assemblage* propiamente dicho) de las diferentes «páginas» en cada número (2001: s/p).

En otros términos, si el editor desea hacer una tirada de mil ejemplares de su publicación en formato A4, le basta con solicitar a cada artista mil copias A4 de su proyecto.

La idea del *assembling* es muy simple y se impuso como la solución económica por excelencia que garantizaba a los artistas —incluso a aquellos con menos recursos— cierta autonomía sobre el plano material. Este procedimiento, que se encuentra en el cruce de diversas iniciativas, responde a preocupaciones prácticas. Pero el *assembling*, profundamente anclado en el espíritu del arte correo y de su *network*, se transformó rápidamente en una categoría editorial con derecho propio, apoyada por desafíos que sobrepasaban en mucho el problema del financiamiento. Esto es lo que propongo observar en este artículo sobre la base de numerosos ejemplos de revistas.

El hecho de que se haya dado un nombre particular a esta práctica editorial demuestra la importancia acordada al principio del *assembling* y la atención de la que éste fue objeto.<sup>2</sup> La denominación conservada para calificar este procedimiento corresponde a la de una revista iniciada y coordinada entre 1970 y 1987 por Richard Kostelanetz.<sup>3</sup> La revista estadounidense *Assembling*, inicialmente de dominante literaria por sus contribuciones y por su trayectoria, no estaba ligada a ninguna disciplina artística en particular [Figura 1]. Los editores se contentaban con definirla, como lo indica el subtítulo, como una *Collection of Otherwise Unpublishable Manuscripts* (*Colección de manuscritos impublicables de otro modo*). Esta mención pone en primer plano el único punto en común de las colaboraciones, que es el de no haber sido publicadas jamás en otro lado, a veces por ser inéditas y otras por haber sido rechazadas por otras publicaciones, justamente a causa de su carácter *impublishable* (las razones pueden ser diversas: censura, rechazo del editor, dificultad práctica para la puesta en obra de la propuesta, etcétera). Kostelanetz, al bautizar su periódico como *Assembling*, supo poner el acento sobre la operación transformada en la principal intervención del editor: la acción de reunir los envíos que le han sido enviados.

Si bien podemos considerar el *assembling* como una subcategoría de la revista de artistas, es necesario precisar que éste no es un procedimiento propio de la revista. La aplicación de este principio —reunir un conjunto de páginas ya impresas y unir las para constituir un volumen— puede prestarse también a la realización de un libro, incluso, encontramos cierto número de ellos elaborados bajo esta modalidad.<sup>4</sup> Sin embargo, más allá de la dimensión colectiva que es la más habitual para la revista (e indispensable a la puesta en obra del procedimiento *assembling*) numerosas razones contribuyen al hecho de que principalmente los artistas hayan adoptado este método para realizar sus publicaciones periódicas.<sup>5</sup> Por un lado, el editor de una revista es a menudo conducido, por la naturaleza misma de su proyecto, a preocuparse por su financiamiento en el largo plazo y, en consecuencia, a integrar este dato práctico a la publicación misma. Por otro lado, cuando el proyecto quiere ser un espacio abierto a formas variadas de colaboración es útil publicar con anterioridad llamados a participación: la periodicidad de la revista permite hacer de cada número el soporte de las invitaciones para las futuras apariciones. También posibilita, cuando el número de participantes es muy importante, dejar para una entrega futura un cierto número de contribuciones. La fidelización de un lectorado y de colaboradores en el largo plazo es, por la misma razón, susceptible de facilitar la difusión de las publicaciones.

El entusiasmo que conoció este procedimiento lo impuso como un verdadero fenómeno de los años setenta, década en la que el número de experiencias y de publicaciones realizadas bajo este modo fue más importante. Pero hay que recordar que la revista estadounidense *Assembling*, igual que las experiencias editoriales desarrolladas a partir de 1969 —año que marca realmente según Stephen Perkins el comienzo de la era del *assembling*— no eran los primeros, ni mucho menos, en recurrir a éste método cooperativo.

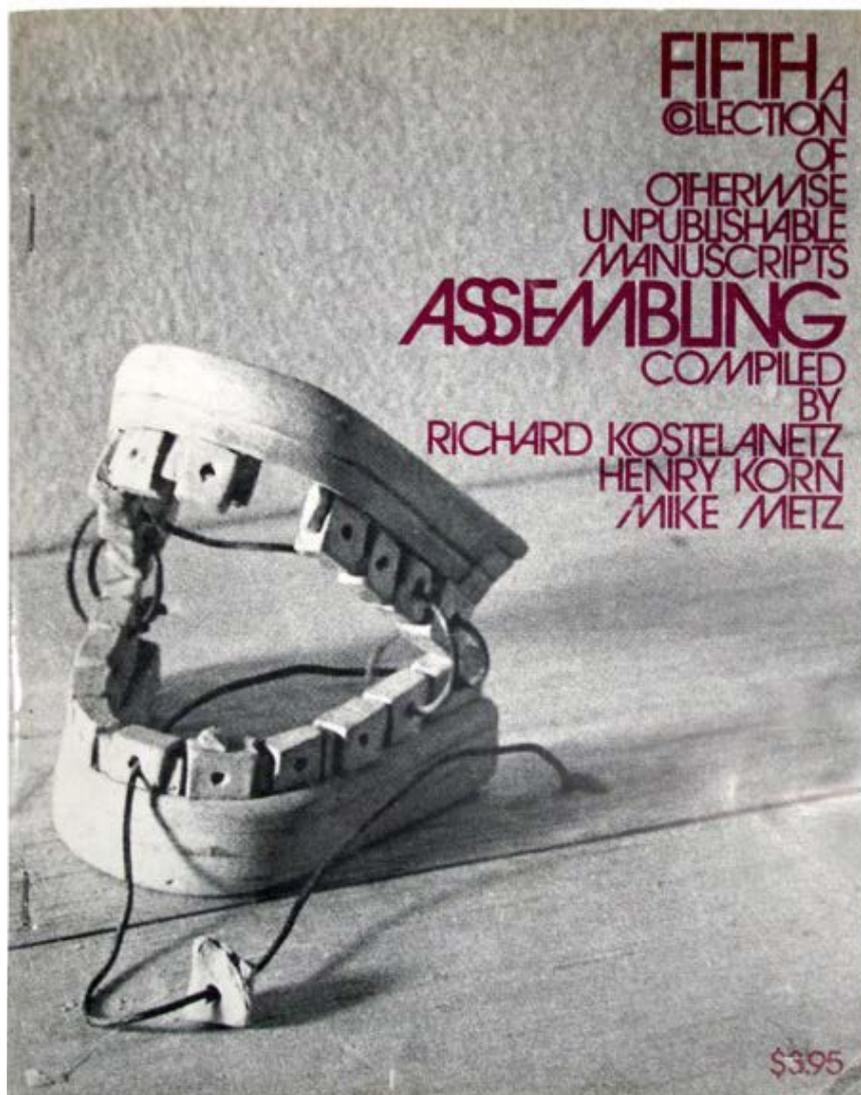


Figura 1. *Assembling*, N.º 5 (1974)

### PRECURSORES

Desde los años sesenta se pueden citar varias revistas en las que los editores hicieron colaborar a los artistas mediante la reproducción de sus proyectos. Henri Chopin, editor de la revista de poesía sonora franco-inglesa *OU* (1964-1974), pedía a los artistas que se ocuparan de la reproducción de sus colaboraciones. Con relación a la revista *Integration*, publicada en Holanda de 1965 a 1972, Herman de Vries cuenta: «Muchos artistas me enviaban proyectos originales para que yo los integre entre las páginas del texto, en una cantidad que correspondía a la de la edición, que era de trecientos o trecientos veinte ejemplares» (De Vries en Boivent, 2008: 53-54). Lo mismo puede decirse de muchas revistas de artistas y, en particular, de aquellas no encuadernadas. Éste es el caso, por ejemplo, del número 1 de la revista *WC* (1958) —que Edgardo Antonio Vigo coordina junto con Miguel Ángel Guereña—, en la que encontramos obras, en particular dibujos originales, que solo pudieron ser suministrados a los editores una vez impresos o *preparados* en cantidad idéntica a la tirada de la revista, en esta oportunidad, ciento cincuenta ejemplares.

La revista *Eter*, publicada entre 1967 y 1976, fue una de las primeras en haber sido realizadas sistemáticamente según ésta lógica económica. Su editor, el artista francés Paul-Armand Gette, que disponía en la época de pocos medios para realizar su proyecto editorial, reconoce que los artistas

tomaban a su cargo la duplicación de su realización para la revista porque tenían acceso a alguna máquina que les permitía hacerlo a menor costo o, incluso, de manera gratuita. Como lo resume el artista, «los números no estaban financiados por nadie más que por nosotros y por las personas que colaboraron donando cien ejemplares de una obra». Pero Gette precisa: «La economía de *Eter* no era un principio, sino que era de esta manera» (Gette en Boivent, 2008: 56).

Allí reside la principal diferencia con las publicaciones que fueron lanzadas alrededor de los años sesenta y setenta: ya no se trata de un arreglo amistoso como en el caso de *OU*, *Integration*, *Eter* y muchas otras, sino de un principio con llamados a participación ampliamente difundidos. La mayor parte de los nuevos editores utiliza este principio con el objetivo de lograr una difusión a escala internacional, sacando el mayor provecho posible de las redes que comenzaban en ésta época a tomar más amplitud, en particular con el arte correo. Así, muchas de las revistas *assembling* se transformaron en una demostración de fuerza; su principio permitía la síntesis de todas las ideas, las convicciones y las tentativas de repensar un funcionamiento del arte percibido como anticuado y cerrado. Esta práctica era ejemplar incluso por su posición «entre categorías», por su capacidad de integrar contribuciones de disciplinas diferentes o, incluso, indeterminables. Es por esto que el procedimiento fue adoptado por la red, casi hasta transformarse en una marca registrada, con sus reglas de funcionamiento tácitas.

#### EXPERIENCIA *OMNIBUS NEWS*

*Omnibus News*, cuya iniciativa recae sobre tres jóvenes de Munich (Thomas Niggel, Christian d'Orville y Heimrad Prem), puede ser citada entre las primeras revistas del género. En 1969 estos últimos hicieron circular un llamado a contribución invitando a quien lo deseara a participar de su publicación: en el anuncio que difundieron ampliamente, se comprometían, en conformidad con el espíritu que pronto definirá el *network*, a no hacer ninguna selección; todas las proposiciones serían en efecto publicadas, bajo reserva de que los autores hicieran llegar a los editores mil quinientas copias de su contribución. Los gastos de reproducción y de envío quedaban entonces a cargo de los artistas que desearan colaborar en el proyecto quienes, del mismo modo, eran invitados a enviar quince marcos alemanes destinados a financiar el encuadernado y los gastos de envío en retorno: en contrapartida, una vez los volúmenes reunidos, cada participante recibiría diez ejemplares de la publicación obtenida.

La aventura de *Omnibus News* —que juega con el doble sentido del término *omnibus* en inglés: vehículo colectivo y libro o compilación— se transformó en un grueso volumen de cerca de cuatrocientas páginas (doscientas hojas) que agrupaba a ciento diecisiete artistas de ocho países diferentes (Alemania permanecía, sin embargo, a la cabeza). El hecho de que ninguna disciplina fuera precisada, de que ningún principio fuera preconizado, explica que encontremos tanto reproducciones de obras que pertenecen a las categorías tradicionales de las bellas artes (escultura en piedra, pintura) —presentadas con un texto descriptivo y con leyendas como en un catálogo— como propuestas más conceptuales, apropiaciones, creaciones inéditas, protocolos a activar, imágenes o textos artísticos o literarios. Como se señala al comienzo del volumen, *Omnibus News* respeta lo que había anunciado porque está «impresa por los colaboradores» y «si bien no hubo censura ni selección [...] cada uno es responsable de su propia publicación». En *Omnibus News*, y esto seguirá siendo frecuente en las revistas *assembling*, el orden alfabético es por principio implementado para evitar toda tentación de clasificación jerárquica (lo que por ejemplo llevaría a poner en primer plano a los colaboradores más reconocidos).

Como lo señala Christian d'Orville en su texto de introducción a la revista, el rol de editor es *devuelto* a los artistas, que pueden asumir esta tarea solos. Por otro lado, un verdadero intercambio se pone en marcha porque contra su envío los artistas reciben el conjunto de las colaboraciones y cada uno puede a su vez hacer circular los ejemplares, revistiendo también el rol de distribuidores de la publicación. «Una cosa es segura —nos dice d'Orville— es el aspecto experimental de *Omnibus News* debería, a través de la eliminación consciente de los valores convencionales y de la eliminación de orientaciones temáticas, encontrar su lugar en la oposición al mundo oficial del arte» (d'Orville, 1969: s/p). Y, en efecto, si los editores no desearon prolongar la experiencia en otra entrega, *Omnibus News* impulsó un gran número de iniciativas que retomaron este principio en numerosos países. Richard Kostelanetz, que bautizará el fenómeno, reconoce la deuda que tiene hacia *Omnibus*

*News* que lo incitó a lanzar su propia publicación periódica apenas unos meses después de haberla descubierto (Perkins, 2016).

### PRINCIPALES DESAFÍOS DEL ASSEMBLING

En un proyecto como *Omnibus News* vemos manifestarse todas las ambiciones del arte correo y de las revistas del *network*: abolición de la diferencia creador/lector, puesta en evidencia de la eficacia de la red, rechazo del sistema mercantil del arte u otro principio de difusión. Los *editores* que no cumplen ya el rol de selección, de organización o de tomar decisiones que les estaban habitualmente reservadas, se desprenden de toda responsabilidad y se transforman en simples *compiladores*: su función se reduce a agregar una tapa, la lista de direcciones de los participantes al final del volumen y, eventualmente, un editorial.

Al recurrir al procedimiento del *assembling*, los editores dan un marco de trabajo y orientan el tipo de realización definiendo la tirada y el formato (si enviar un dibujo original es posible en veinte o cincuenta ejemplares, en mil quinientos se hace más difícil y los colaboradores son incitados a reflexionar sobre el modo de reproducción utilizada). Sin embargo, ya que aceptan perder todo el control sobre la naturaleza de las colaboraciones —además de que eligen no indicar ninguna temática, como es el caso de *Omnibus News*, de *Assembling* y de un gran número de revistas que utilizaron este principio— su función cambia profundamente de naturaleza.

Accesibles a todos desde el punto de vista práctico, por medio de la vía postal, pero también desde el punto de vista económico —en la medida en que incluso con un presupuesto muy restringido cualquiera puede, en teoría, estar en el origen de una obra semejante—, las publicaciones de este tipo se transformaron en verdaderas plataformas de intercambio. Por un lado, su funcionamiento fue considerablemente facilitado por una ampliación de los contactos sobre el plano internacional (plano que, a su vez, estas revistas contribuyeron a alimentar). No solamente cualquiera puede lanzar una publicación, sino que cualquiera, bajo reserva de que tenga acceso a la información y a la red, puede también participar: si los artistas deben tomar a cargo la reproducción de su trabajo, pueden adoptar su proyecto a su presupuesto. Por otro lado, la variedad de los papeles como los tipos y las calidades de impresión que podemos encontrar al ojear una revista *assembling* es una característica notable: estas publicaciones se demarcan por su aspecto compuesto, por los estratos que dejan aparecer de los diferentes papeles y las irregularidades de formato sobre el canto de la obra.

Hay que señalar que si el no encuadernado facilita la realización o la *puesta en conjunto* de una reproducción individualizada, hay que evitar ver en todas las revistas no encuadernadas un principio de *assembling*: las revistas estadounidenses *Aspen* (1968-1969) y *S.M.S.* (1968), por ejemplo, constituidas por piezas disociadas reunidas en una caja, no habrían existido bajo la forma que les conocemos, a veces muy lujosas, en particular *S.M.S.*, si su economía hubiese reposado sobre este principio. Es importante subrayar esta diferencia porque si se asocian rápido o sistemáticamente dos ideas —no encuadernada y economía alternativa participativa— se puede, retrospectivamente, modificar la comprensión de un dispositivo. Ciertos editores de revistas no encuadernadas se defienden con vigor de explotar este principio, argumentando que es importante para ellos no pedir a los artistas otra inversión que su propia propuesta artística: es el caso, por ejemplo, del editor belga Guy Schraenen que insistió en que su revista *Axe* (1975-1976) —constituida por un conjunto de hojas dobles libres, impresas con ayuda de diferentes técnicas y simplemente deslizadas en una carpeta— no era un *assembling*.

La cuestión de la participación material del artista es importante por otra razón: una revista cuyas colaboraciones fueron reproducidas bajo el cuidado de los participantes da lugar, necesariamente, a una tirada limitada y casi imposible de reeditar. Además, a menudo sucede que muchos ejemplares de un mismo número son diferentes: porque los artistas hicieron a mano la cantidad de números solicitados en lugar de utilizar un modo de reproducción mecánica o porque las colaboraciones están compuestas de imágenes encontradas de las que no existió una cantidad suficiente. A veces, también, porque al momento de reunir los números el editor no organizó las páginas en el mismo orden.

Hay, entonces, dos maneras de considerar el procedimiento del *assembling*. Por un lado, como un *principio* económico, democrático, crítico y regido por un conjunto de reglas (las de la red del arte correo), más tendiente a transformarse en un lugar de publicación donde hacer visible un fenómeno

—la dinámica del *Network*— importa más que considerar las posibilidades inducidas por el medio impreso y su funcionamiento periódico. El procedimiento *assembling* —tal como ha sido instaurado a partir de 1969 en un cierto número de publicaciones— pertenece a esta categoría, que reposa sobre la reunión de dos condiciones: una economía participativa y una ausencia de selección (y, por lo tanto, de jerarquía entre los colaboradores), apoyándose en llamados a la contribución abierta tan amplios como sea posible.

Por otro lado, se puede ver al *assembling* como una lógica práctica y/o económica a la que recurrieron numerosos editores, incluso antes de que el fenómeno fuese identificado y nombrado. En este segundo caso, la puesta en evidencia de la participación en una red no es el desafío principal y la apertura a un gran número de participantes no es esencial: en lugar de apostar a la circulación de los llamados a colaboración, la calidad de la publicación y su coherencia revisten mayor importancia llevando incluso a los editores a seleccionar cuidadosamente a los invitados.

La frontera no siempre es neta entre estas dos tomas de partido, la lógica de la red atrapa, a veces, a los que intentan la segunda postura. En este sentido podemos dar el ejemplo de la revista *Hexágono 71*, de Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1971-1975). Su naturaleza *assembling* se afirma a partir del N.º bd [N.º 5], en el que vemos diversificarse netamente los soportes y técnicas de reproducción. El número reducido de contribuciones que se mantiene en la revista y la coherencia del conjunto dejan suponer, sin embargo, que el artista platense prefería las invitaciones concretas a los llamados difundidos ampliamente. Pero con la red una modalidad puede fácilmente transformarse en la otra y es así que la carta que Vigo envía a Bill Gaglione, editor de *VILE Magazine* (1974-1983) y activista del arte correo, se encuentra publicada como contribución en el N.º 2/3<sup>6</sup> haciendo, de lo que era una invitación personal, un llamado abierto a participación.

En todos los casos, es importante precisar que el desafío económico/práctico es raramente la única motivación de los artistas. El principio *assembling* logró ser también un medio de escapar a la censura y de sortear las prohibiciones de publicación, como sucedió en los países sometidos a regímenes autoritarios, en particular en América Latina y en Europa del Este. Estas revistas se encuentran entre las dos categorías porque son *cooperativas* y porque explotan, a la vez, la red ligada al arte correo y sus principios democráticos, pero otorgándoles otro alcance.

### LOS DOS *OVUM* DE CLEMENTE PADÍN

Las revistas del poeta uruguayo Clemente Padín ejemplifican de manera notable la forma de comunicación artístico-poética que permitieron las revistas *assembling*. La dimensión política se manifiesta en su segunda revista, *Ovum 10*, publicada desde 1969. El editorial del N.º 6, fechado en marzo de 1971, denuncia, por ejemplo, el endurecimiento de los controles del Estado y profetiza los cuestionamientos de la libertad de comunicación y el giro revolucionario que la poesía sería llevada a abordar: «La línea de demarcación entre manifestación política y poema revolucionario se vuelve ligera y borrosa. El campo eléctrico del verbo se cierne sobre el lenguaje público» (Arias-Misson, 1971: s/p). Esta denuncia que plantea de entrada la difícil cuestión del límite entre el arte y la política toma en la revista esta forma discursiva para preferir intervenciones poéticas y/o plásticas. En este sentido, podemos mencionar el editorial gráfico del N.º 8 (septiembre de 1971), titulado «América Latina. Poema cerrado»: en el corazón del continente sudamericano es estampada una cinta aisladora roja que esconde una pequeña excrescencia que tiene el aspecto de un tumor. Este montaje, impreso también sobre papel rojo, está acompañado por la leyenda: «Renueve el curativo y descubra la infección».

La revista, que deja de salir en 1972 luego de la aparición del N.º 10, reaparece al año siguiente en una nueva fórmula: *Ovum (2a época)* [Figura 2]. Según un comentario retrospectivo del artista, ésta es publicada «en respuesta a las necesidades de comunicación provocadas por la censura y a las atrocidades que la dictadura hace vivir a nuestro país desde junio de 1973» (Padín, 1996: 29). El golpe de Estado en Uruguay del 27 de junio de 1973, el establecimiento de un régimen dictatorial bajo alta vigilancia del ejército y la ola de arrestos masivos estuvieron acompañadas por supuesto por la puesta en marcha de una censura preventiva y represiva generalizada. Contrariamente a muchos artistas que eligieron el exilio, Padín desea continuar su acción desde el interior. Pero por prudencia, renuncia a imprimir su revista y opta por una edición cooperativa, funcionando bajo la modalidad del *assembling*. Podemos afirmar que para entonces conoce la revista *Assembling* de

Kostelanetz porque éste último, que había participado en la primera vida de *Ovum*, figura también entre los colaboradores del N.º 1 de la nueva serie.

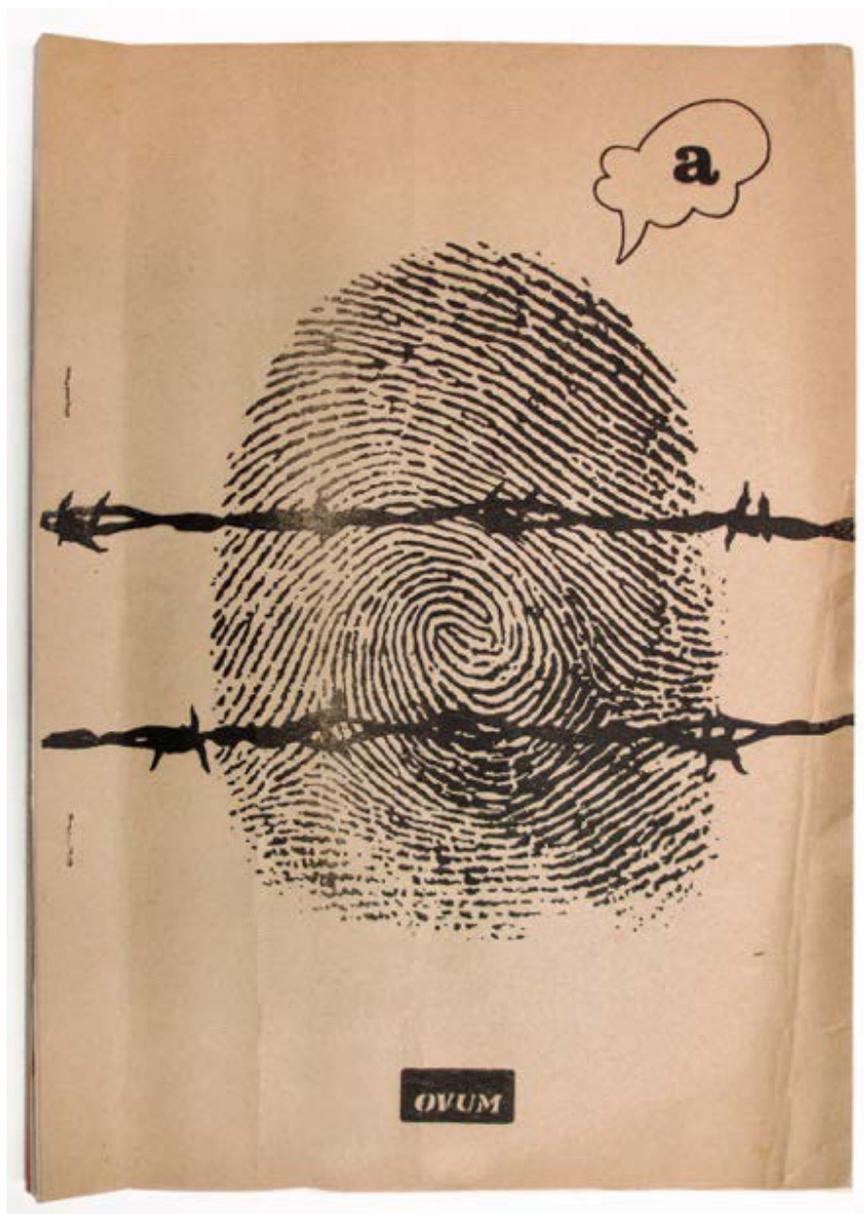


Figura 2. Portada de la revista *Ovum* (2ª época), N.º 1 (1973)

El principio del *assembling* le permite a Padín no tener que imprimir él, sino reunir las colaboraciones ya impresas y enviadas desde el mundo entero: «De un lado, había una necesidad urgente de hacer públicas las bajas violaciones de los derechos del hombre que sufría nuestro pueblo y, del otro, estas últimas me impedían publicar fuera lo que fuera (con excepción de la tapa de *Ovum*)» (Padín, 1996: 29). A diferencia de la versión precedente, la publicación no se presenta ya como una revista de poesía, sino conforme al espíritu de las revistas *assembling*, se abre a toda disciplina artística. El editorial de N.º 1 (octubre de 1973) redefine su objeto y las modalidades de participación:

OVUM inicia una segunda época. Es obvia la necesidad de una revista que difunda los resultados de nuestras experiencias y que impida el bloqueo comunicacional. En OVUM tendrán cabida todas aquellas experiencias cualquiera sea el medio artístico empleado [...] en todas sus corrientes y derivaciones que

coincidan con los postulados intrínsecos de toda actividad artística de vanguardia. Esos postulados son los de toda obra o propuesta que en cualquier sentido modifique o trastorne las forma de expresión arcaica y/o estereotipada. SOLICITUD: Envié 500 copias (DIN A4 – 30 x 21 cm) tan pronto como sea posible, y será incluido en nuestro próximo número (Padín, 1973: s/p).

Esta presentación bilingüe (español/inglés) no es tan abiertamente contestataria como la que hará retrospectivamente el artista. El tono oprimido, que habla de «necesidad» y que apela a experiencias de todo tipo, susceptibles de provocar la transformación de los antiguos modos de expresión artística, deja filtrar ciertos desafíos de la publicación. La versión inglesa muestra un *error de tipeo* significativo al sustituir la palabra *creación* por la palabra *creactions*,<sup>7</sup> dejando abierta la posibilidad de una lectura en múltiples niveles.

La presentación de las entregas siguientes permanecerá relativamente igual. Las tapas, la única contribución directa del artista, no ocultan el estado de enclaustramiento de Uruguay y, en múltiples ocasiones, la publicación aparece como una representación metafórica del país y de su situación política. Es así como podemos interpretar la monumental impresión digital recubierta por dos líneas de alambre de púas en la cobertura del número uno o, incluso, el título manuscrito del N.º 4 *OVUM IS A JAIL* (anuncio que contrasta con el contenido de la entrega que, una vez más, muestra la fuerza de la red reuniendo artistas de diez nacionalidades diferentes). El carácter despojado de estas tapas puede ser interpretado como un índice suplementario de las condiciones difíciles a las que los artistas debían hacer frente.

La difusión de la revista *Ovum*, importante por su cantidad (gracias al procedimiento del *assembling*) como por su envergadura (la casi totalidad de los quinientos ejemplares, una vez reunidos, era enviado al extranjero, debido al control estricto ejercido por las fuerzas armadas), y los numerosos contactos que supo establecer el artista (por su actividad prolífica y su participación en numerosas revistas) contribuyeron a hacer de esta experiencia editorial un ejemplo emblemático de una práctica confrontada a un régimen totalitario. Muchos artistas encontraron por medio de la publicación *assembling* una manera de continuar con una producción plástica y de hacer escuchar su voz. Aunque desprovista de texto (editorial), la revista *Cisoria Arte*, de Dámaso Ogaz (artista nacido en Chile pero venezolano de adopción), recuerda en muchos aspectos la revista *Ovum*, con la que comparte numerosos colaboradores: un formato idéntico, *Cisoria Arte* pone en obra el mismo procedimiento de ensamblado, conserva el mismo aspecto artesanal y se atreve a denunciar la hegemonía estadounidense y el retroceso de la democracia en América Latina y en particular en Chile, a través de las colaboraciones de Ogaz.

#### **ARTFORUM INTERNATIONAL «VERSIÓN POLACA»**

Podemos presentar un último proyecto que, sin ser exactamente una revista *assembling*, fue lanzado según un principio similar: *Artforum International. Bimonthly Magazine of Mail and Ephemeral Art* [Figura 3]. Para comenzar hay que precisar que la publicación no tiene ningún vínculo con la revista de arte fundada en 1962 en Estados Unidos por John Irving, sino que se trata de una revista publicada en Polonia por Pawel Petasz a comienzos de los ochenta, pero distribuida recién a partir de 1983 debido a las restricciones que acompañaron la instauración en Polonia de la ley marcial (diciembre de 1981 - julio de 1983).

Aunque dependiente de los envíos de sus múltiples correspondientes como cualquier otra publicación colectiva, *Artforum International «versión polaca»* resulta de un proceso muy particular. Su principal diferencia reside en el hecho de que sus colaboradores parecen haber sido «hechos puré» (Perkins, 2005: 403). En efecto, Petasz no conserva de cada propuesta más que su mención en la tabla de contenidos y la revista se resume finalmente a una o dos hojas sobre las que son anotados los nombres, precedidos de un número y seguidos de un título, y de una breve descripción material. De la naturaleza del proyecto de cada uno nada es develado. Stephen Perkins remarca que esta reducción de la revista a su único sumario no impide que el proyecto del *network* funcione y respete «la importante misión de los periódicos *assembling*: asegurar el intercambio en el seno de la comunidad y perpetuar la red alternativa de artistas» (Perkins, 2005: 403). Podemos ver en este proyecto un derivado del principio del *assembling*: como en una publicación de este tipo, Petasz no opera ninguna selección e integra en su revista todas las proposiciones recibidas. Del mismo modo, la tirada y, finalmente, la cantidad de páginas (una o dos) se adapta al número de participantes.

Pero *Artforum International* se carga de una dimensión conceptual en el sentido de que el trabajo ya no existe para los lectores más que en su sola mención escrita. Juntos, estos sumarios forman una suerte de serie de lo invisible. «Basta que un libro sea posible para que exista», señalaba Jorge Luis Borges (1956: 83). La revista que nos da a leer el artista existe en dos estados: ese que no veremos jamás, que solo conoce Petasz, y ese que es distribuido, que resulta ser en definitiva la verdadera revista. Es a partir de ella que podemos considerar una tercera forma, a la vez única y múltiple, que la hace pertenecer al dominio de lo que es únicamente *concebible* y donde el lector aparece como un colaborador clave del proyecto que no tiene más que imaginar.

Siendo un proyecto colectivo, la revista se transforma por el tratamiento reservado a los colaboradores en una proposición personal de Petasz. Por su hoja única en papel artesanal refleja la situación política sensible a la que son confrontados los artistas y toda persona que aspira a hacer edición independiente en Polonia. Aligerar hasta el absurdo el proceso de puesta en obra se transforma en una iniciativa profundamente ligada a otra historia individual y colectiva.

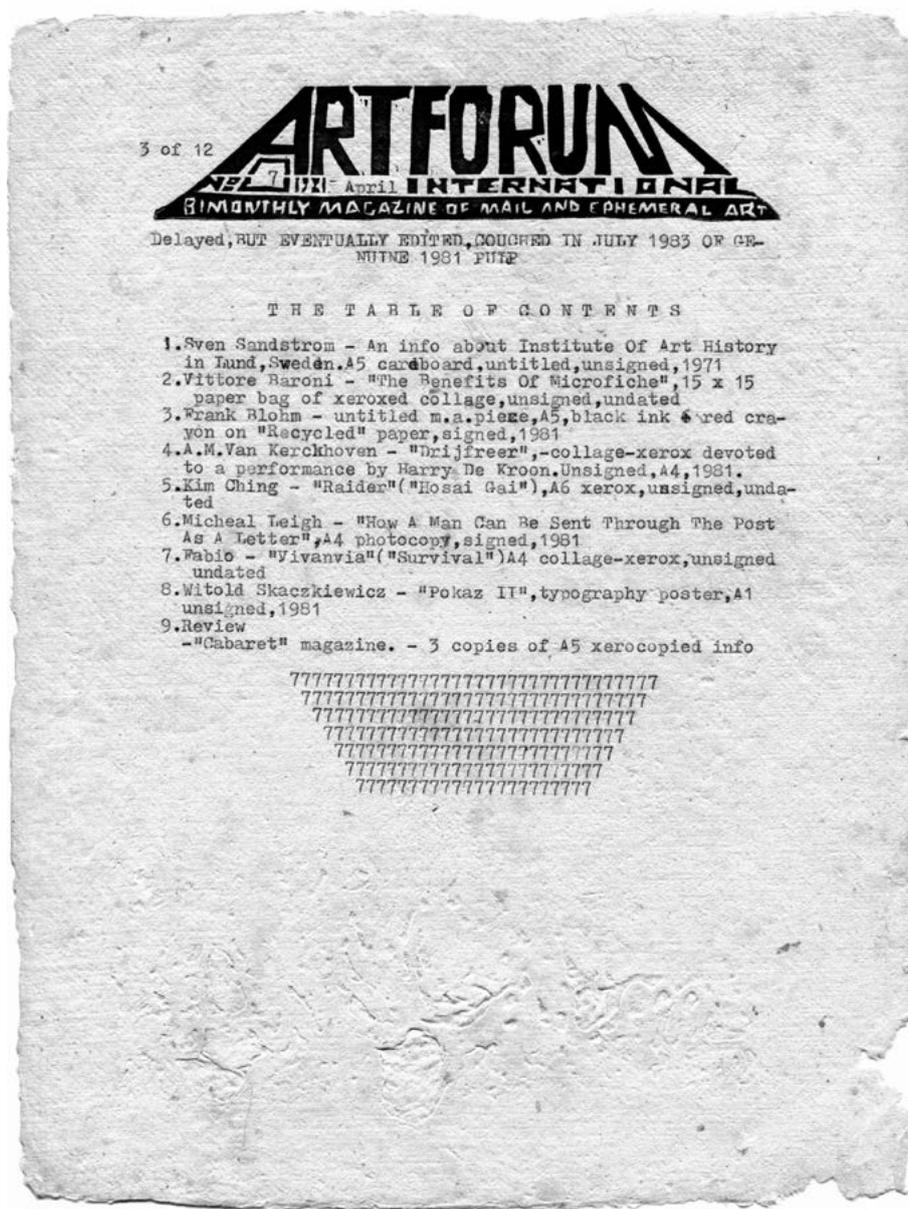


Figura 3. *Artforum international*, N.º 7, (abril 1981-julio 1983). Editor: Pawel Petasz

\*\*\*

Entre las revistas que aplicaron estrictamente el principio del *assembling* son raras aquellas que calcularon en el momento los efectos de esta modificación orientada a suprimir toda etapa de selección: desaparecían con este principio ciertas problemáticas esenciales en tanto que medio, hasta entonces ocultadas por otras preocupaciones juzgadas más importantes —a riesgo de hacer perder a estas publicaciones toda singularidad—. Y de hecho, muchas revistas *assembling* se revelaron idénticas en sus diferencias, ya que la ausencia de línea editorial las condujo paradójicamente hacia cierta uniformidad.<sup>8</sup> Perkins, refiriéndose a *Artforum International* de Petasz, subraya la nota humorística o irónica que se desprende de la elección del título, y establece una comparación entre el carácter modesto de su revista y la influencia considerable adquirida por su prestigiosa homóloga en el mundo del arte.

En eco con esta observación, podemos preguntarnos si la carga irónica no se dirige en parte al desarrollo de las prácticas *assembling* que, luego de una prodigiosa proliferación en los setenta, tendió a uniformarse y a degradarse, suscitando algunas reacciones críticas de parte de los heraldos del género. Según una lectura como esta, la iniciativa de Petasz podría resumirse de este modo: finalmente, ya que todo se parece, la mención de los títulos y de los participantes es suficiente, sin que haya necesidad de mostrar su trabajo.

Así, y para prolongar lo que sugiere Christian d'Orville en su revista *Omnibus News*, podríamos arriesgar que con el procedimiento del *assembling* el trabajo del editor no es solo devuelto a los artistas sino también a los lectores, invitados a operar su selección entre las contribuciones numerosas pero a veces desiguales. Este aspecto forma parte de los límites que condujeron a algunos adeptos de este procedimiento a abandonarlo desde fines de los setenta. Las revistas *assembling*, sin embargo, continuaron desarrollándose y muchas de ellas, que supieron sortear estos escollos o que eligieron continuar a pesar de los riesgos inherentes a la modalidad, están todavía en funcionamiento. Para algunas los desafíos se desplazaron con el tiempo: varias se transformaron en revistas objetos —cajas, bolsas, sobres en los que se deslizan obras múltiples, que ya no son necesariamente obras impresas— y llevaron la reflexión hacia otros cuestionamientos ligados a los límites materiales y físicos de la revista, a la exploración de un campo de los posibles, a menudo en detrimento de una reflexión sobre el poder crítico de lo impreso inherente a su ligereza de puesta en obra.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arias-Misson, Alain (marzo de 1971). «Editorial». En *Ovum 10*, (6). Montevideo: Edición del autor.
- Boivent, Marie (ed.) (2008). *Revue d'artistes, une sélection*. Rennes: Lendroit.
- Borges, Jorge Luis (1956). «La biblioteca de Babel». *Ficciones* (pp. 75-85). Buenos Aires: Emecé.
- Richard Kostelanetz, Henry Korn y Mike Metz (eds.), (1974). *Assembling*, N.º 5. New York: Assembling Press.
- Murciego, Pepe (2008). «NSMBLDS. Revistas ensambladas en el estado español / NSMBLDS. Assembling Magazines in Spain». En Rodríguez Núñez, José Arturo (dir.). *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España* (pp. 241-252). Madrid: Seacex.
- d'Orville, Christian (1969). «Randbemerkungen». En *Omnibus News* (p. 1). Köln: Edición del autor.
- Padín, Clemente (1973). «Editorial». En *Ovum (2a época)*, (1). Montevideo: Edición del autor.
- Padín, Clemente (1996). «Assembling Magazines: Ovum's saga». En Perkins, Stephen (ed.). *Assembling Magazines: International Networking Collaborations* (pp. 29-30). Iowa City: Plagiarist Press.
- Perkins, Stephen (2005). «Assembling Magazines and Alternative Artists' Networks». En Chandler, Annmarie y Neumark, Norie (eds.). *At a distance. Precursors to Art and Activism on the Internet* (pp. 392-406). Cambridge/London: MIT Press.
- Pernecky, Géza (1993). *The Magazine Network: The Trends of Alternative Art in the Light of Their Periodicals 1968-1988*. New York/Budapest: Soros Foundation/Hetterony Kiado.
- Pernecky, Géza (2007). *Assembling Magazines 1969-2000*. Budapest: Arnyekkotok Foundation.
- Vigo, Edgardo Antonio (1976). «DEAR BILL». En *Vile Magazine*, (2/3), (p. 32) [carta]. San Francisco: edición de Bill Gaglione/Anna Banana.

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Campal, José Luis (2001). «Una ojeada a las revistas ensambladas». *VIII Encuentro Internacional de Editores Independientes y Ediciones Alternativas* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2017 en <<http://www.merzmail.net/campalrevista.htm>>.

Gómez, Antonio (2007). «Libros objeto y revistas ensambladas» [en línea]. Consultado el 20 de mayo de 2017 en <<http://centrodepoesiavisual.blogspot.fr/2009/03/libros-objeto-y-revistas-ensambladas.html>>.

Perkins, Stephen (2016). «An Assembly of Conspirators: Omnibus News and Smile» [en línea]. Consultado el 10 de junio de 2017 en <<http://artistsperiodicals.blogspot.fr/2016/05/stephen-perkins-assembly-of.html>>.

## NOTAS

1 Este trabajo fue presentado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la FBA-UNLP el 24 de mayo de 2017. Forma parte de las investigaciones de la autora en el proyecto «Écritures et paroles d'artistes: contributions aux scènes artistiques contemporaines d'Amérique latine» de la Maison des Sciences del Homme de Bretagne (MSHB) dirigido por la profesora Laurence Corbel de la Université Rennes 2-UEB.

2 Mientras que en francés no hubo traducción del término y se conserva el anglicismo, el español creó su propio término: esto se explica sin dudas por el hecho de que las revistas «ensambladas» fueron ampliamente comentadas por los artistas, los críticos y los coleccionistas españoles, en ocasiones en una concepción ampliada. Ver, por ejemplo, los trabajos de Pepe Murciego (2008) y de Antonio Gómez (2007).

3 La revista *Assembling* apareció entre 1970 y 1987. Los once primeros números estuvieron coordinados por Richard Kostelanetz con la asistencia de Henry Korn y Mike Metz, mientras que Charles Doria coordinó los dos últimos.

4 Podemos pensar en el *Libro Internacional de Vigo* publicado en 1976. No obstante, hay que señalar un hecho significativo: si bien el proyecto fue pensado como un libro —de lo que da cuenta el título—, se transformó finalmente en una serie con la publicación de otras dos entregas (1977 y 1978-1980), lo que lo acerca en definitiva a una revista.

5 Los dos libros de referencia consagrados al *assembling* se focalizan sobre las publicaciones periódicas: el de Stephen Perkins, *Assembling Magazines: International Networking Collaborations* (1996) y el de Géza Pernecky, *Assembling Magazines 1969-2000* (2007).

6 «La Plata, 3.6.75. Estimado Bill, gracias por la muestra de "THE EMIT OF YOUR FILE". Es muy interesante. Si quisieras participar en mi revista "HEXAGONO" deberías enviarme 510 copias de esta obra o algo así [...]». «La Plata, 3.6.75. Dear Bill, thank you for the sample of "THE EMIT OF YOUR FILE". It is very interesting. If you like to participate in my publication "HEXAGONO" you would send me 510 copies of this work or something like that [...]» (Vigo, 1976: 32).

7 «These postulates belong to every creations [sic] or propositions that modifies or upset the ancient and stereotype ways of expression of any sense» (Padín, 1973: s/p.).

8 Géza Pernecky comentó esta paradoja. Refiriéndose a *Omnibus News* señalaba: «En efecto, la publicación se parece mucho a uno de esos voluminosos catálogos de venta a la antigua que presentaban toda una variedad de cosas en fotos, dibujos y aguafuertes, pero en los que el desborde de colores conducía siempre a un efecto de uniformidad más que a una heterogeneidad. Esto apareció como una mala sorpresa para quienes esperaban la heterogeneidad y efectos azarosos interesantes» (1993: 41). «In fact, the paper resembled more those old-style and bulky department store catalogues which depicted a variety of thingamajigs in photos and drawings and etchings, but whose colourfulness still looked uniform rather than heterogeneous. This came as an unpleasant surprise for all those who expected heterogeneity and the interesting effects of chance».