

Papers d'Art, proyecto editorial desde la periferia: la eclosión de las revistas de arte contemporáneo en las décadas de los ochenta y los noventa en el Estado español

Carme Ortiz Valeri

<https://orcid.org/0000-0001-9676-6366>

UOC, Universitat Oberta de Catalunya (Barcelona)

cortizv@uoc.edu

David Serra Navarro

<https://orcid.org/0000-0001-7062-647X>

UdG, Universitat de Girona (Girona)

david.serranavarro@udg.edu



Recibido: 16/10/2023

Publicado: 22/12/2023

Cómo citar este artículo:

Ortiz, C. y Serra, D., 2023. *Papers d'Art*, proyecto editorial desde la periferia: la eclosión de las revistas de arte contemporáneo en las décadas de los ochenta y los noventa en el Estado español. *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*, 8 (16), pp. 42-71

DOI 10.46516/inmaterial.v8.119



Resumen

Durante las décadas de los años ochenta y noventa del siglo XX se produjo en España una eclosión de revistas de arte y cultura contemporáneas de formatos, intenciones y misiones muy diferentes. Este artículo se sitúa en el momento sociopolítico que propició una proliferación de proyectos editoriales vinculados al arte contemporáneo en el Estado español.

Siguiendo este contexto nos ubicaremos en la fractura entre los principios de la modernidad en el periodo llamado Transición, teñidos de un sentimiento de euforia y una necesidad de desmemoria, y la crisis de los valores modernos que implicó la entrada de la posmodernidad, momento que asociamos con la insatisfacción de las generaciones jóvenes que habían accedido a la universidad y el resurgimiento de los valores neoconservadores que, en las mismas décadas, se extendían por la sociedad y la cultura occidentales (Europa y Estados Unidos). Mediante un ejercicio de síntesis de corte histórico, en virtud de la importante cantidad de proyectos editoriales de arte y cultura contemporánea que surgieron, nos centraremos en recuperar el planteamiento y evolución del proyecto editorial *Papers d'Art*, revista publicada en Cataluña. Esta propuesta estuvo vinculada a una iniciativa privada, la Fundació Espais de Girona, primero Espais. Centro de Arte Contemporáneo; un ejemplo singular de acuerdo con su compromiso desde un marco periférico y su vinculación sesgada con la globalización, fenómeno ligado al contexto geopolítico de la posmodernidad, con el que *Papers d'Art* evolucionó, creció y finalizó su actividad.

Palabras clave

Papers d'Art, periferia, políticas culturales, revistas de arte, cultura visual ibérica

***Papers d'Art*, an editorial project from the periphery: the emergence of contemporary art magazines in the Spanish State in the eighties and nineties**

Abstract

During the eighties and nineties, there was an explosion in Spain in the number of contemporary art and culture magazines with very different formats, intentions and aims. This paper is positioned in the sociopolitical moment that led to a proliferation of editorial projects linked to contemporary art in the Spanish State. In this context we will situate ourselves in the fracture between the principles of modernity in the period called Transition, tinged with a feeling of euphoria and a need to forget, and the crisis of modern values that led to the emergence of postmodernity, a moment that we associate with the dissatisfaction of the young generations who had started University and the resurgence of neoconservative values which, during the same decades, spread throughout Western society and culture (Europe and the United States). Through an exercise of historical synthesis, given the significant number of editorial projects on contemporary art and culture that emerged, we will focus on the approach and evolution of the editorial project *Papers d'Art*, a magazine published in Catalonia. This editorial proposal was linked to a private initiative, the Fundació Espais de Girona, first Espais Contemporary Art Center; a unique example given its commitment from a peripheral framework and its biased connection with globalization, a phenomenon linked to the geopolitical context of postmodernity, where *Papers d'Art* evolved, grew and ended its activity.

Keywords

Papers d'Art, periphery, cultural policies, art magazines, Iberian visual culture

1. Camino hacia la posmodernidad

Para entender el contexto concreto de este artículo es clave explicar el recorrido histórico que nos sitúa en el cruce entre modernidad y posmodernidad y con el que visualizamos la concatenación de sucesos que darán lugar al modelo de la democracia española.

1.1 Transición y desmemoria en el Estado español

España, en la década de los setenta del siglo XX, entraba, después de cuarenta años de dictadura, en un proceso de democratización de sus instituciones, se iniciaba la llamada «Transición»¹. Un escenario marcado por un proceso de democratización en el plano político (Ysàs, 1999), por cambios en las estructuras productivas con su consecuente tasa de crecimiento extraordinario (Redero, 1997), las elecciones y la aprobación de la Constitución y de los estatutos autonómicos de Cataluña y del País Vasco.

Algunos han querido ver el inicio de la llamada transición pacífica del régimen dictatorial en la muerte del presidente del Gobierno español, el almirante Luis Carrero Blanco². No obstante, la idea de conciliación que acompañó esta operación política de transición no significó una ruptura³ radical, sino una reforma paulatina, objeto de diferentes análisis (Baby, 2012; Gallego, 2008; André-Bazzana, 2006; Gallego, 2008) marcada por la noción del mito de transición, fundamentada en la idea de que este periodo estuvo exento de violencia⁴ política.

Desde la proclamación del rey Juan Carlos I de Borbón (22 de noviembre de 1975) se precipitaron una serie de acontecimientos relevantes que relataron frenéticamente

1 «La transición política ha comenzado en España», titulaba el 17 de noviembre de 1975 el semanario Cambio 16 (206, 17/11/1975, Editorial).

2 El 20 de diciembre de 1973, Carrero Blanco murió en el atentado del grupo terrorista ETA, hecho que llevó a un endurecimiento de las acciones de un régimen caduco, que precipitó las últimas sentencias de muerte, a pesar de las crecientes protestas internacionales.

3 Al respecto es relevante recuperar las reflexiones del profesor Vicenç Navarro en su ensayo *Bienestar insuficiente, democracia incompleta* (2002) en el que argumentó que la democracia española es incompleta, no solamente por su déficit en relación con el bienestar social y las instituciones democráticas, sino por la falta de reconocimiento de las víctimas franquistas.

4 El 2 de marzo de 1974 se ejecutó en Barcelona al libertario Salvador Puig Antich y el 27 de septiembre de 1975 se produjo la ejecución de cinco sentencias de muerte de tres militantes del FRAP y dos de ETA. La última comparecencia pública del dictador fue el primero de octubre, con lo que comenzó una larga agonía. Franco murió la madrugada del 20 de noviembre de 1975, tras una serie de operaciones quirúrgicas.

la secuencia⁵ que dio paso al acceso a la modernidad, protagonizada por el gobierno socialista⁶ a partir de las elecciones de 1982, cuya crítica que recuperamos versa sobre su asentamiento voluntario y consciente en la necesidad de la desmemoria colectiva (Ortiz y Eraso, 2015).

1.2 El arte contemporáneo, una marca de modernidad

Para contextualizar y relacionar los sistemas artísticos, con sus proyectos editoriales en particular, que se dieron en el Estado español a principios de los años ochenta, tenemos que poner en paralelo la realidad de Europa y Estados Unidos (EE. UU.), que convivieron con ritmos y valores diferentes.

En la escena internacional, en la década de los setenta del siglo XX, se produjo la crisis de valores que llevó, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, a la creación de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), que recogía el espíritu de concordia que regiría «el nuevo orden mundial»⁷. Se iniciaba el derrumbe de las grandes ideologías y de los sistemas que habían dado origen a la organización y justificación de la Europa de los Estados y el mapa geopolítico que había construido un mundo dividido en dos esferas de poder que mantenían el equilibrio en los pactos internacionales de la llamada Guerra Fría. En Europa la crisis del humanismo tendría como consecuencia la reafirmación del creciente movimiento llamado

5 El 15 de junio de 1977 la Unión de Centro Democrático (UCD), —partido político gubernamental creado desde el propio gobierno con Adolfo Suárez como líder—, ganó las primeras elecciones democráticas celebradas en España desde la finalización de la Guerra Civil; en julio de 1977 fue nombrado presidente del Gobierno el aperturista Adolfo Suárez; el 24 de octubre de 1977 Josep Tarradellas volvió del exilio en calidad de presidente en funciones de la restablecida Generalitat de Catalunya; el 6 de diciembre de 1978 se aprobó, por referendo, la nueva Constitución española; en 1979 se convocaron nuevas elecciones generales y las primeras municipales, en julio y agosto se dio visto bueno en el Congreso a los estatutos de Cataluña y Euskadi; y finalmente, el 25 de octubre del mismo año se aprobaron por referendo en sus respectivas comunidades. Con este hilo cronológico estamos en el final de una primera línea de tiempo que llevó al Estado español a andar junto a los países democráticos europeos.

6 Tras la crisis gubernamental, que acabó con la vida política de Adolfo Suárez y hundió a su sucesor Leopoldo Calvo-Sotelo, en octubre de 1982 la presidencia del Estado recayó en Felipe González que ganó con una cómoda mayoría al PSOE, quien a lo largo de la campaña había propugnado un cambio de estilo en la gobernabilidad del país. Se configuró entonces el Estado de las autonomías y se consolidó su participación en las instituciones europeas. El primero de enero de 1986 entró en vigor la integración española a la CEE y en el mismo año se convocó a un referendo que confirmó, con un 52,53 % de votos favorables, la voluntad de los españoles de continuar en la Alianza Atlántica, adhesión que se había firmado en 1981.

7 Basado en preservar la paz, la seguridad, el bienestar y la libertad general de toda la humanidad, así lo declararon en la Conferencia de Yalta (febrero de 1945) Roosevelt, Churchill y Stalin, jefes de las tres grandes potencias aliadas.

*neocón*⁸, que respondería a diferentes formas neoconservadoras procedentes de las reflexiones de grupos y teóricos de EE. UU.

También entraron en crisis las grandes narrativas que habían sostenido los valores éticos y sus formulaciones estéticas: el socialismo, el capitalismo, la sociedad de clases, el reconocimiento de los derechos del proletariado y la progresiva construcción de la sociedad del bienestar, y su sistema de producción industrial y económico, basado en la sociedad de consumo y de masas; en definitiva, la puesta en escena de los valores que esgrimió y defendió la Ilustración y que alimentaron la denominada modernidad (Lyotard, 1979). Estas evidencias se produjeron después de la década del sesenta cuando ocurrieron las grandes convulsiones.⁹ De hecho, era la última vez que se utilizaba en la sociedad occidental contemporánea la utopía revolucionaria como motor de cambio social y político.

Los orígenes de esta situación deben buscarse en una sensación global de frustración, tanto en Occidente como en Oriente. Los valores de la democracia, la libertad de los pueblos y las mejoras sociales ligadas al estado del bienestar que habían emergido después de la Segunda Guerra Mundial no se estaban cumpliendo después de veinte años, de ahí la desilusión y la insatisfacción de las nuevas generaciones con formación y capacidad crítica, que iniciaron la contestación y la revuelta (Fontana, 2011).

La sensación de prosperidad general no volvería nunca más, aunque los indicadores mejoraran coyunturalmente y se instauraran los cambios estructurales que llevaron a Paul Krugman a fijar en estos años el inicio de «la gran divergencia», fenómeno que definió las últimas décadas del siglo XX y el siglo XXI, en el que todavía estamos inmersos. Así pues, en 1975 finalizó un periodo de reparto de la riqueza más equitativo que permitió mejorar a la mayoría en los países desarrollados. Simultáneamente se dio el proceso contrario, en el que los más ricos aumentaron la riqueza a expensas de empobrecer la clase media. Así lo describió Josep Fontana:

8 A finales de la década de los ochenta los profesores Agnes Heller y Ferenc Fehér presentaron su ensayo *Políticas de la postmodernidad*. Ensayos de crítica cultural, publicado en el Estado español por Paidós en 1989 dentro de su colección Ideas. En este escrito exhaustivo reflexionaron sobre la condición de la modernidad y la posmodernidad. En las diferentes acepciones y posiciones de muchos de los protagonistas de los debates registrados durante la década de los ochenta surgieron preguntas como: «¿Es la condición posmoderna tan apolítica como sugiere Marshall Berman o tienen los postmodernos una política neoconservadora?», a las que aportaron reflexiones desde distintos puntos de vista.

9 En 1968 confluyó una larga secuencia de eventos: se produjo en Vietnam la ofensiva del Tet, lo que hizo entender a Estados Unidos que no podía ganar la guerra, y que se tradujo en las protestas que protagonizaron los estudiantes en diferentes campus universitarios del país (conocido como movimiento hippy); la Primavera de Praga, intento frustrado de instaurar un «socialismo» con rostro humano; el asesinato de Martin Luther King, que derivó en disturbios raciales en múltiples ciudades americanas; revueltas estudiantiles en Europa, que culminaron con Mayo del 68 francés; la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco en México... Momento calificado por el entonces ministro de cultura francés André Malraux como «una crisis de la civilización» (Gallant, 2008).

La insatisfacción prendió sobre todo en los jóvenes y se manifestó en movimientos de protesta que carecían de proyectos razonables para cambiar las cosas y que acabaron por todas partes en la desesperación de la impotencia (2011, p. 374).

A lo largo de la década de los ochenta del siglo XX se produjeron las manifestaciones en la esfera pública que indicaban la crisis de modelo y de los ideales que habían movido a la modernidad; así se empezó a describir la posmodernidad, caracterizada por una progresiva espectacularización del mundo, mundo que rompía las fronteras entre realidad y ficción (Baudrillard, 1998).

Siguiendo esta cadena, queremos destacar dos eventos significativos que en el marco simbólico fueron exponentes de ese momento. El primero fue en 1980, ligado a las formas y las producciones estéticas, cuando en la Bienal de Venecia se incluyó por primera vez la disciplina de la arquitectura. La primera bienal de arquitectura, dirigida por Paolo Portoghesi, se tituló *La presencia del pasado*¹⁰. Un posicionamiento criticado con dureza por el filósofo y sociólogo alemán Jürgen Habermas, uno de los convencidos de que el proyecto de la modernidad no estaba aún agotado y que era necesario analizar y revisar sus principios. Así quedó reflejado en su texto *La modernidad*, un proyecto inacabado:

La nota que sonó en aquella primera bienal de arquitectura fue de decepción y podríamos describir diciendo que quienes exhibieron sus trabajos en Venecia formaban una vanguardia de frentes invertidos. Quiero decir que sacrificaban la tradición de la modernidad para hacer sitio a un nuevo historicismo (Habermas, 1985, p. 19).

Esta manifestación provocó un importante debate entre los arquitectos partidarios de la modernidad y los defensores de las nuevas tendencias posmodernas. Para algunos, la exhibición era una apología del posmodernismo que, suponían, había por fin destronado al imperio del modernismo arquitectónico: el estilo internacional tan atento a la función como indiferente a la historia y a las tradiciones locales.

El segundo acontecimiento simbólico que queremos remarcar por su trasfondo ético y de comprensión de la nueva distribución geopolítica del mundo tuvo lugar el 9 de noviembre de 1989 con la caída del muro de Berlín, que se produjo como

10 La exhibición central fue en la Strada Novissima, que ocupó, por primera vez, el espacio de la Cordelería del Arsenal veneciano con una escenografía compuesta por veinte fachadas diseñadas por otros tantos arquitectos, algunos emergentes, como Frank Gehry, Arata Isozaki, Aldo Rossi, Robert Venturi y Denise Scott Brown, Christian de Portzamparc, Ricardo Bofill, Léon Krier y Rem Koolhaas.

consecuencia del fin de una era, al término de la Guerra Fría y la cristalización de un nuevo paradigma global, máximo exponente social, político, económico y cultural del nuevo escenario: la globalización.

A lo largo de la década de los ochenta el sistema artístico internacional tuvo una fase de involución que quedó plasmada en la *Documenta 7*¹¹ de Kassel (1982) y que no tuvo en cuenta el camino recorrido por las anteriores ediciones del papel social del trabajo artístico que las dos documentas anteriores, planteadas como exposiciones-concepto, supieron recoger. En esa convocatoria convergieron tendencias¹² y se consagró el retorno triunfal de la pintura y sus valores áureos¹³. Algunos vieron en esto el resurgimiento de la supremacía de los europeos sobre el escenario estadounidense¹⁴. Otra de las líneas de actuación de Rudi Fuchs, director de *Documenta 7*, fue la reinención del museo¹⁵ para redibujar el papel del santuario estético en un nuevo sistema del arte al servicio de determinados intereses comerciales.

Los ejes que acabamos de describir de la *Documenta 7* marcaron los aspectos y la hoja de ruta del sistema artístico occidental, tras los pasos dados en el reconocimiento, como hemos dicho, en las dos ediciones anteriores, del papel social del trabajo artístico; aquí se sitúa el arte contemporáneo en Europa, gracias a los variados atributos que le reconoció la *Documenta 7* y que la crítica aceptó, como un valor de mercado seguro, lo que influyó en la creación del coleccionismo privado sólido en los ámbi-

11 El equipo que diseñó y puso cara a la *Documenta 7*, bajo la dirección de Rudi Fuchs, lo conformaron Germano Celant, uno de los directores de la revista *Art Forum*, la crítica francesa Coosje van Bruggen, el director del museo de Berna, Johannes Gavnang y Gerard Storck.

12 De este modo lo valoró Simón Marchán Fiz: entre los atractivos de la última *Documenta 7* (1982) no era menor comprobar cómo la diseminación del momento articulaba una especie de espacio estético intermedio, imaginario, que provenía de una confrontación de los artistas más vitales de la pasada década con los valores pictóricos emergentes. En esta puesta en escena en común de las diferencias coexistían antiguos minimalistas, accionistas, artistas del «Land art» y conceptualistas o la llanura mayor del «arte povera» con constructivistas marginales, puritanos abstractos o informalistas, junto con los «nuevos salvajes» de la pintura europea (1994, p. 321).

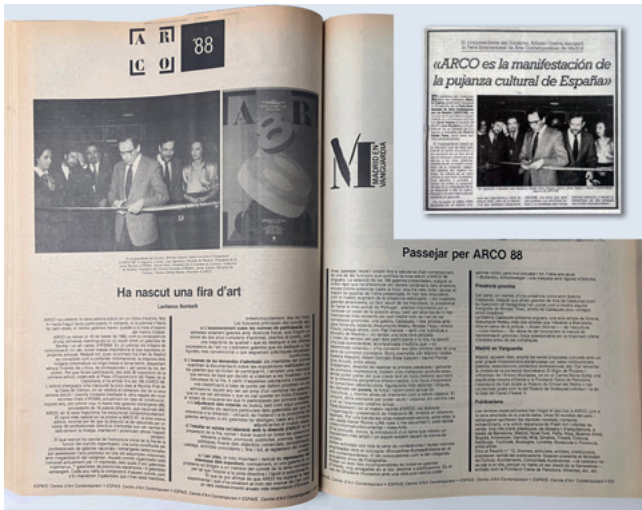
13 Así lo expresó Rudi Fuchs: «La salvación, la pintura preserva la libertad de cuyo pensamiento es la expresión triunfante. El pintor es un ángel guardián como una paleta a través de la cual bendice el mundo; quizás el pintor es el amado de los dioses (...)», citado en Lupe Godoy en *Documenta de Kassel. Medio siglo de Arte Contemporáneo* (2002, p. 143).

14 Pierre Restany afirmó: «[...] el sagrado imperio romano-germánico de la pintura ha encontrado el camino dorado de un neo, posexpressionismo europeo bajo la guía de Rudi Fuchs y Celant, dando medio finalizado el complejo posbélico de la inferioridad artística europea en relación a EE. UU. El actual eje Génova-Eindhoven actúa como el instrumento operativo de un nuevo contrapoder: los 80' parecen haber sido los años en los que los dos dúos de la camorra de la pintura, Fuchs-Celant, Szeeman-Bonito Oliva han saldado sus cuentas» (1982, p. 42), citado en Lupe Godoy. Op. cit. p. 143.

15 Harald Kimpler lo planteó en los siguientes términos: «Se instalará cómodamente la ideología museo burguesa (...) Sentido y meta de la práctica artística y de la mediación será, para la *Documenta 7*, el museo» (1997, p. 351), citado en Lupe Godoy, Op. cit. p.145.

tos anglosajón y centroeuropeo. Estos aspectos contribuyeron positivamente a la creación de discurso y a la mejora del papel de los proyectos editoriales, algunos de trayectoria consolidada (*Flash Art*, *Artforum...*), y otros de nueva creación.

Mientras, en el Estado español, el arte contemporáneo se empezó a utilizar como proyección de la imagen de modernidad del Estado. De esta forma, una de las primeras acciones fue la inauguración de la Feria de Arte Contemporáneo ARCO (1982), una intervención que situó el arte español en el mapa internacional, pero que denotaba la poca legitimidad del arte español, sin un sistema museológico estructurado, un sistema crítico sólido y un sistema de galerías profesionalizadas (Ortiz y Eraso, 2015).



1. Alfonso Guerra, vicepresidente del Gobierno inaugurando la séptima edición de ARCO en 1988.

Fuente: *Papers d'Art*, n.º 9; *El punto de las Artes*, n.º 61, febrero de 1988.

¿Qué influencia tuvieron los ejes marcados por la *Documenta 7* en el Estado español? No se vivió la situación que acabamos de describir como un proceso de transformación en el que se cuestionaron unos valores de la modernidad y otros se recuperaron, tal como se vivió en el resto de Europa y Estados Unidos. El aspecto diferencial con mayor impacto en el contexto del Estado español fue la reinención del museo. En este sentido, basta con enunciar la gran cantidad de infraestructuras dedicadas al arte distribuidas por la geografía española, diseminación que se inició a finales de la década de los ochenta y se desarrolló durante la década de los noventa.

En España el déficit provocado por cuarenta años de gobierno autárquico se manifestó en muchos campos y disciplinas, y evidentemente, uno fue en la creación de discurso, en el sistema de divulgación del arte contemporáneo y más concretamente en el de su sistema de relato y visibilidad: los proyectos editoriales. Como veremos a continuación, estos fueron abundantes y de recorrido efímero, pero casi todos participaron del sistema de ecos positivos que impregnó el arte contemporáneo español durante las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX.

2. Panorama y euforia de los proyectos editoriales

En los últimos años de la década de los ochenta y primeros años de los noventa, marco en el que, como hemos explicado en el apartado anterior, se precipitó la construcción de infraestructuras dedicadas al arte contemporáneo, que coincidió con un momento situacional de euforia general en el mundo de la cultura y en particular en el del arte contemporáneo en el Estado español. En este periodo se dieron las condiciones para que se desarrollara un amplio abanico de proyectos editoriales, algunos públicos, otros privados, de miradas nacional e internacional, desde posturas independientes de carácter *amateur* y voluntarista o promovidas por industrias editoriales o centros de producción de actividades artísticas. Dentro de esta eclosión de manifestaciones plurales que albergaron también posicionamientos contrahegemónicos o periféricos, se ubicó el inicio y el desarrollo de *Papers d'Art*. Este momento fértil nos obsequió con diferentes proyectos editoriales, documentados minuciosamente en el libro *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas*¹⁶ (Marzo y Mayayo, 2015), de los cuales haremos sintéticamente una selección sesgada que nos ayude a situar el contexto paralelo para entender la actitud e idearios de *Papers d'Art*. La reflexión en torno a la publicación de revistas de arte y cultura contemporáneas, relacionando la parte editorial con la formación y el panorama sociopolítico y cultural se inició en el taller Pensar la edición en 2002, en el marco del proyecto UNIA Arte y Pensamiento, proceso de trabajo¹⁷ en el que colaboraron UNIA, *Arteleku* y *Espais*.

De esta manera, empezando por el ámbito de las iniciativas públicas, destacamos el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), que optó por una publicación que divulgara su programación, *RS* (1989-1991); el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), que con la revista *Kalías* (1989-1994), tenía la voluntad de fomentar la investigación. Así lo señala la primera editorial:

¹⁶ Sobre el tema de publicaciones de arte y cultura contemporánea cabe citar el capítulo Publicaciones (Marzo y Mayayo, 2015, pp. 655-659).

¹⁷ Véase monográficos *Papers d'Art* (n.os 82-83) y *Zehar* (n.os 47-48).

[...] como publicación de teoría e historiografía del arte con el propósito de ofrecer un espacio a los trabajos de investigación especializada, españoles y extranjeros e incidir en la polémica metodológica en torno a los supuestos generales de la historia del arte, los modelos de argumentación e interpretación en una perspectiva actual, el examen crítico de la tradición de la modernidad artística a través de las diferentes tentativas históricas de legitimación e institucionalización (Revista Kalías, 1989, citado en Ortiz, C. y Eraso, M, 2015, p. 98).

Coincidiendo con su inauguración, en 1990, el Centro Atlántico de Arte Contemporáneo (CAAM) editó la revista *Atlántica*, destacada por su larga vida —todavía está vigente—, en contraste con el resto de las revistas ligadas a instituciones museísticas que tuvieron una vida efímera. *Atlántica* surgió con la idea de difundir y promocionar los objetivos del Centro y significó ejemplo de capacidad de adaptación. Otra experiencia particular fue la revista *Àrtics* (1986-1990), financiada por el Departamento de Cultura de la Generalidad de Cataluña, y que en su génesis fue planteada por su impulsor, el poeta y escritor Vicenç Altaió, como:

[...] un espacio para creadores, artistas y escritores. Altaió remarca que en *Àrtics* hablen los creativos. No es una plataforma para críticos ni tendencias (...) sino para los artistas, de los que incluye trabajos hechos expresamente o elegidos (2002).¹⁸

O también recordemos la revista-boletín editada por el Ministerio de Cultura de carácter gratuito Información Cultural (1984-1989), cuya finalidad era divulgar y dar el máximo de información puntual.

Complementando esta selección cabe destacar dos proyectos que han llegado hasta nuestros días desde ámbitos territoriales periféricos y ambos desde la iniciativa pública en el País Vasco, e impulsada por la Diputación Foral de Guipúzcoa: la revista *Zehar*, que, a lo largo de su existencia, de 1989 hasta 2011, albergó la voz de *Arteleku*, centro de arte contemporáneo (San Sebastián). *Arteleku* tuvo la capacidad de transformar sus objetivos iniciales y supo adaptarse a los cambios de la sociedad y la cultura contemporáneas. *Zehar* también se transformó: inicialmente desempeñó un importante papel de información y divulgación de las actividades del Centro, pero pasó a ser progresivamente un espacio de opinión, de reflexión y de debate. En el primer número de la revista, en el saludo editorial, se presentaban así las directrices de trabajo de la publicación:

18 Fragmento extraído del artículo «ÀRTICS. Trimestral multilingüe de las artes y de las equis. Barcelona, 1985-1990» de Teresa Grandas, fruto de la conversación que la autora mantuvo con Vicenç Altaió en mayo de 2002. Publicado en el monográfico «Pensar la edición», en la revista Papers d'Art, n.os 82-83, 2002, p. 42.

La aparición de este primer número de *Zehar*, Boletín de Arteleku, nace con el deseo de ser una revista de creación e información artística. *Zehar* se apoya en su clara denominación transitiva —a través de— para definir el propósito de ser ágil intermediario entre el sitio para la creación que es Arteleku y una sociedad cada vez más atenta al desarrollo del arte contemporáneo (1989, p. 2).



2. Portada monográfico de la revista *Zehar* (2002), n.os 47-48. Fuente: Autores.

Otro proyecto lo encontramos en Cataluña con el título de cabecera *Transversal* (1996-2007), impulsado y financiado por el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Lleida. Esta iniciativa editorial reunió una visión transversal de la cultura catalana contemporánea.

Divulgar, difundir, investigar y promocionar fueron los objetivos diferenciados que cada una de las anteriores revistas¹⁹ consideró en su ideario inicial, características genéricas que nos ayudan a entender los parámetros con los que podemos evaluarlas.

También de iniciativa pública en el ámbito universitario encontramos publicaciones orientadas hacia la formación artística, de corte académico, entre las que destacamos:

19 Las vicisitudes que viven la cultura y las publicaciones hacen que estas muchas veces las condicione la politización de la cultura, y más si dependen de forma directa de la financiación pública. Kim Bradley en un extenso artículo publicado en *Art in America* en febrero de 1996 titulado «El experimento socialista» hacía referencia a cómo las instituciones tuvieron problemas para consolidarse debido a los continuos cambios en las decisiones políticas y cómo estas también influyeron especialmente en las revistas de museos.

*Arte, Individuo y Sociedad*²⁰ (Madrid) o *Astrágalo* (Alcalá de Henares). En torno a la Universidad también surgieron otras propuestas singulares como *Sin Título* (1994-1998) que editó cinco números, con trabajos que recopilaron textos y entrevistas; o la revista *Creación* derivada del proyecto del Instituto de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid y que publicó nueve números desde 1990 hasta 1993, fecha de su desaparición. También surgieron otras publicaciones editadas por las Escuelas de Arte, como la revista *Látex* (Lleida).

En relación con las iniciativas privadas, la mayoría de carácter efímero y animadas por el entusiasmo de lo que parecía un buen momento cultural y económico, rescatamos entre la diversidad los tres números de *Cruce* (Madrid, 1994-1996), creada por la asociación que lleva el mismo nombre; *Guía mensual de la cultura visual* (Barcelona, 1990-1994); de *De Calor* (Barcelona, 1993-1994), revista trimestral de crítica cultural que publicaba artículos políticamente comprometidos; o la particular propuesta *Sub Rosa. Revista de arte y estética* fundada en 1990 en Cáceres por el filántropo restaurador Julián Rodríguez.

Cabe mencionar en este apartado —como el proyecto más duradero— a la revista *Lápiz* con sus 246 números (Madrid, 1982-2016), publicación que recogía artículos relacionados con el programa de exposiciones del Estado español de iniciativas privada y pública. En términos generales, las editoriales han ido tratando los temas de más de actualidad sin reparos disidentes, aunque durante los últimos años los textos se han reducido y han pasado a tener un carácter más informativo que de opinión. Esta evolución se hizo visible en *El paseante*, creada por Jacobo F. J. Stuart en 1985 y editada en Madrid, que destacó por su edición lujosa y sus contenidos culturales, pero que a partir de 1991 empezó a desvanecerse en su regularidad.

En medio de este estallido de publicaciones apareció la experiencia de *Papers d'Art* (1987-2008), editada en la ciudad de Girona, y que más adelante será el centro de nuestra atención.

Durante los años noventa surgieron propuestas más sesgadas, que pusieron énfasis en reivindicar determinadas prácticas artísticas o ideologías y se convirtieron en portavoces de distintos sectores del propio colectivo. Tal fue el caso de la revista-fanzine *Ars video* (Rentería, Guipúzcoa) que publicó 17 números de 1989 a 1994, se centró en la difusión del vídeo como soporte creativo y estuvo muy atenta a la programación

²⁰ *Arte, Individuo y Sociedad*, editada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid fue una revista de periodicidad trimestral, fundada en 1988 en la Facultad de Bellas Artes. Actualmente es una de las revistas españolas de humanidades con los mejores índices de calidad.

de festivales, certámenes y becas. O el fanzine feminista *Erreakzioa/Reacción* (Bilbao, 1995). En esta misma línea surge *L'Avioneta*, publicación que nació en Barcelona en junio de 1987, de carácter independiente, con marcado carácter interdisciplinario, producida por voluntad del grupo de artistas que la hizo posible. Tuvo como director al poeta Carles Hac Mor y como editor a Albert Ferrer. En general, todas iniciativas privadas, creadas con pocos recursos, pero con mucho entusiasmo y con una destacada inquietud encaminada a desestabilizar el consenso, con una clara vocación crítica y un serio compromiso con la comunidad artística.

Ampliando estos títulos, pero con una perspectiva más orientada a la internacionalización, destacamos propuestas como: *Figura* (Sevilla, 1983-1986) y *Sur Exprés* (1987-1988) que relacionaron lo nacional con lo internacional, por medio de colaboradores españoles en ese momento en el extranjero; la revista *Arena Internacional del arte* (1989) que intentó acoger el arte español y el internacional desde una visión crítica y contrastada, sin hacer ninguna concesión a las instituciones ni a los poderes establecidos, y supo contextualizar el arte español en el panorama internacional sin dejar de enfrentarse con el «aquí y ahora». Otras revistas pretendieron acoger a un público más amplio para el que fomentaron la creatividad pluridisciplinar, como la revista *Balcón Internacional* dirigida en sus inicios, hacia 1989, por Antonio Zaya y que se publicó hasta 1992 presentando trabajos de artes plásticas y poesía. Este modelo todavía lo encontramos a finales de los noventa en revistas de ámbito internacional como *Zing Magazine* o *Grand Street*.

Finalmente, no podemos dejar de citar *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*²¹ (1995-2022), uno de los proyectos singulares por su peso intelectual. Se trataba de una publicación semestral dirigida por el filósofo y crítico de arte José Luis Brea junto a un amplio consejo editorial, que tomó como modelo la prestigiosa revista americana *October* (MIT Press).

3. Desde la periferia Papers d'Art

La Fundación Espais de Girona publicó desde 1987 hasta 2008 la revista *Papers d'Art. Espais Centre d'Art Contemporani*, iniciativa privada ubicada en la ciudad catalana de Girona que abrió sus puertas el 19 de marzo de 1987. Desde este momento, la dirección, presidencia y la cabeza visible de la sociedad inversora de la Fundación fue

21 La revista se financió con publicidad, suscripciones y ayudas de entidades públicas, lo que le dio independencia intelectual. También acogió a algunas de las personas que habían pasado por diferentes proyectos editoriales y que se habían formado en este camino. Recalamos que fue la única revista que dio paso a una plataforma digital, pionera en ese momento.

Jordi Vidal Boris, vinculado y conocido en el espacio empresarial de la ciudad. Fue un periodo marcado por una euforia general en el Estado español, específicamente económica, en el que las estructuras del poder utilizaron el arte contemporáneo como marca de modernidad en el proceso de democratización del sistema sociopolítico y cultural del país. En este contexto, parecía que iniciativas como las de Espais proliferarían en toda la geografía española y que en consecuencia se dibujaría un nuevo marco legal que propiciaría las funciones de mecenazgo de las actividades culturales del sector privado, hasta entonces propias del sector público. El sector privado, capaz de generar riqueza y de destinar parte de esta a patrocinar y promover actividades, que son, en sí, valores de futuro para cualquier país que le apueste a ello, pero que no son directamente fuentes de riqueza material inmediata.

Desde su apertura, Espais tuvo en su gestión un cuadro técnico profesionalizado que diseñó un esquema que apenas cambió su forma esencial en sus distintas etapas, y que se definía en su primer libro o anuario de actividades de la siguiente forma:

[...] es un centro donde se realizan exposiciones de carácter interdisciplinar (...) se editan catálogos y un magazine, donde se organizan conferencias, coloquios, presentaciones (libros, revistas, videoclips...), espectáculos de danza, de música (...) quiere ser un centro vivo, con presencia en la ciudad... (Bosch, 1988, p. 3).

Además de las secciones indicadas, amplió su perfil con un centro de documentación y un fondo de colección que reprodujo las diversas etapas expositivas del Centro. Apartados que, junto al expositivo, el editorial y la convocatoria anual del «Premio Espais a la crítica de arte»²², creado en 1989, único de este género en el Estado español, marcaron el perfil de trabajo del Centro²³, que desde 1998 pasó a ser Fundación Espais. En sus inicios, el espacio fue diseñado para dar cabida a los proyectos expositivos, habilitar una zona de trabajo y otra de documentación. En 2001 Espais se trasladó al casco antiguo en un proceso de transformación de la ciudad, donde actuó como motor de regeneración del barrio.

22 Entre el capital humano que aglutinó tanto críticos, historiadores o premiados que participaron en las publicaciones del Centro, podemos destacar nombres como: Juan A. Álvarez, Xavier Antich, Manolo Borja Villel, Maria Lluïsa Borràs, José Luis Brea, Manel Clot, Mery Cuesta, Román de la Calle, Gillo Dorfles, Miren Eraso, Santi Eraso, Marcelo Expósito, Daniel Giralt Miracle, Teresa Grandas, Carles Guerra, Carles Hac Mor, Pepe Lebrero, Simón Marchán Fiz, Jorge Luis Marzo, Pilar Parcerisas, Glòria Picazo, Arnau Puig, Antoni Puigvert, Juan Antonio Ramírez, María Ruido, Narcís Selles, Mar Villaspesa, Esther Xargay... entre otros.

23 A lo largo de las diferentes etapas encontramos una valiosa lista de artistas que participaron en alguna actividad del Centro, tales como: Francesc Abad, Ignasi Abellí, Margarita Andreu, Pep Aymerich, Eugènia Balcells, Carmen Calvo, Joan Casellas, Jordi Colomer, Quim Corominas, Montserrat Costa, Pep Dardanyà, Begoña Egurbide, Jaume Faixó, Joan Fontcuberta, Gabriel, Toni Giró, Salvador Juanpere, Francesca Llopis, José Maldonado, Anna Manel·la, Antoni Mercader, Antoni Muntades, Maitte Ninou, Roc Parés, Jaume Plensa, Carles Pujol, Aureli Ruiz, Saralegui, Francesc Torres Monsó, Francesc Torres, Azucena Vieites o Gabriel Villota.

La evolución ideológica del Centro/Fundación, en su trayectoria de 21 años, se vinculó a las directrices de los cuadros técnicos que determinaron las distintas actividades, esto llevó a momentos muy desiguales en su compromiso con la contemporaneidad.



3. Ensanche de la ciudad de Girona, 2023. Emplazamiento original en el que se situó la Fundación Espais en su inicio en 1987. Actualmente es zona comercial del ensanche de Girona. Fotografía: autores.

Recordemos que, hacia la segunda mitad de los ochenta, arrancó el proceso de creación²⁴ de centros y museos de titularidad pública o semipública en España (Rodríguez, 2010, p. 168), años que Alberto López Cuenca describió como un convulso periodo:

[...] en el que se afianzó una concepción del arte como un bien de consumo, ya sea como objeto de coleccionismo o como ocio espectacular. Tanto la iniciativa privada como la participación del Estado y el retrato mediático impulsaron y asentaron esa visión mercantilista del arte. Cabe preguntarse si no había otras propuestas, otros modos de favorecer la práctica artística que el Estado podía o debía haber apoyado en lugar de abogar por su comercialización (2004, p. 36).

Papers d'Art creció y evolucionó en este marco. Desde la periferia estableció un diálogo con su entorno cercano y con el contexto general, como un proyecto abierto. Su función activista de información y divulgación, especialmente en la primera etapa

24 En 1986 se abrió el Centro de Arte Reina Sofía, que utilizó dos plantas del antiguo Hospital Clínico San Carlos de Madrid como salas de exposiciones temporales. Se transformó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), creado por el Real Decreto 535/88 del 27 de mayo de 1988, con la incorporación de los fondos artísticos del Museo Español de Arte Contemporáneo de antaño. Se abrió al público en 1990. De finales de los ochenta, también datan el Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 1988); Instituto Valenciano de Arte Moderno [IVAM] (Valencia, 1989) y el Centro Atlántico de Arte Moderno [CAAM] (Las Palmas de Gran Canaria, 1989).

cuando se dio a conocer, fue una marca de identidad a lo largo de su crecimiento, que dio visibilidad y ofreció un nuevo canal a voces críticas.

Otra característica que marcó su voluntad fue el interés pedagógico y formador, aspecto que se apreció en su elenco de colaboradores entre los que aparecen nombres consolidados, críticos y artistas emergentes.

La libertad editorial de este proyecto, con rasgos diferenciales como el uso del catalán como idioma principal, su capacidad evolutiva, la participación en los eventos y el diálogo con aspectos de interés general en clave crítica, definieron su identidad como proyecto singular desde la periferia, desde el sector privado.

Con un punto de vista conscientemente subalterno, en sus páginas se recogieron dos décadas de actividades artísticas y culturales, un debate abierto en su carácter local, pero también de conexión con espacios centrales nacionales e internacionales. Una amalgama de conocimientos y cuestionamientos corales que forjaron una plataforma de crítica, investigación y opinión sobre la estética y el arte contemporáneos. Este proyecto, en otras circunstancias, posiblemente habría continuado su evolución para estar presente y participar en el entramado digital. Un reto de adaptación a la realidad de las redes, en el que tendríamos que considerar, tal como lo apunta Joaquim Espuny en conversación con Jorge Luis Marzo: «[...] aunque los posibles editores de una revista cultural como *Papers d'Art* deberían gestionar digitalmente la cadena de valor como una de las necesidades imperiosas para generar nuevas narrativas dentro de la esfera artística» (2020, p. 11). Actualmente, gran parte de los contenidos de la revista aún no están digitalizados.

A continuación, explicaremos las principales características formales y de contenido que marcaron la evolución de *Papers d'Art* en sus etapas:

3.1 Primera etapa (1987-1989)

El primer número de la revista-magacín se publicó el 19 de marzo de 1987, día de la inauguración del Centro. En esta primera etapa, con una tirada de 15.000 ejemplares, de carácter gratuito, la publicación salió encartada en un periódico local que se llamaba *Punt Diari*²⁵ aspecto que determinó el formato. Su principal función, coordinada²⁶ desde el Centro y trabajada en composición e impresión en la fotocomposi-

25 El Punt, diario catalán, apareció el 24 de febrero de 1979. En Girona se denominó Punt Diari.

26 Coordinación de Gloria Bosch y Carme Ortiz.

	1.ª etapa (1967-89) N.1-24	2.ª etapa (1989-91) N.25-43	3.ª etapa (1992-97) N.44-73	4.ª etapa (1998-2008) N.74-93
Editorial	Sí	No	Sí	Sí
Exposición	Sí	Sí	No	No
Actividades	No	No	Sí	Sí
Entrevista	No	Sí	Sí	Sí
Monográfico	No	No	Sí	Sí
Investigación y estudios	No	No	No	Sí
Periodicidad		Calendario Expositivo Centro	Trimestral	Semestral
Tirada	15.000	3000	3000	3000
Números publicados	24	18	29	20
Gratuito	Sí	No	No	No
Distribución	Encartado <i>El Punt diari</i>	Suscripción <i>Centro Espais</i>	Suscripción <i>Centro Espais</i>	Suscripción <i>Centro Espais</i>
Formato	Adaptación encartado- rotativa	Adaptación encartado- rotativa	Adaptación encartado- rotativa	Normalizado DIN-A4
Portada			Serigrafía encargada a artista. 75 ejemplares	Serigrafía encargada a artista. 75 ejemplares
Publicidad	Sí	Sí	Sí	Sí
Coord. monográfico invitado	No	No	No	Sí

Tabla 1. Ampliación del estudio previo de Joaquim Espuny (2020, p. 10).

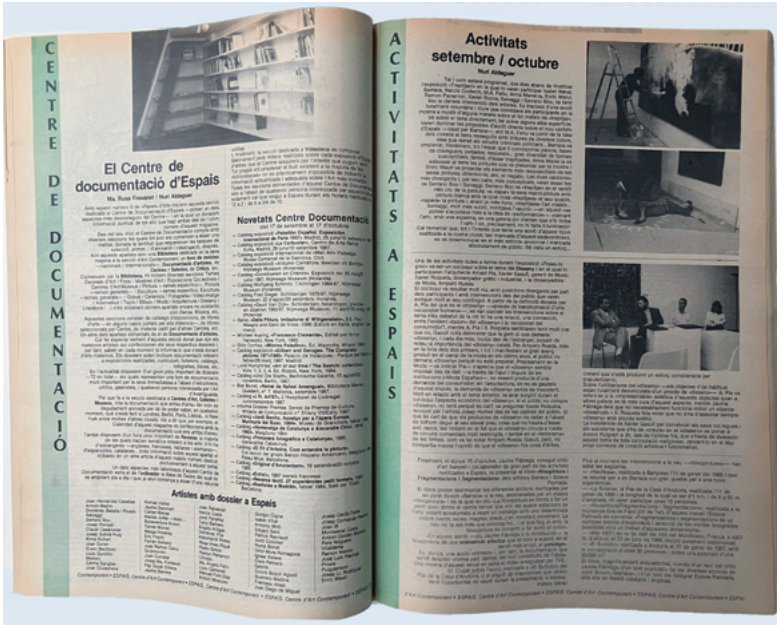
ción del periódico y su rotativa, respectivamente, era crear un foco de atención de la actividad artística en la ciudad e informar y divulgar prioritariamente las actividades del Centro (temas a los que se dedicaba entre el 70 y el 80 % del contenido de la publicación). Además, había breves secciones de actualidad y de agenda general y escuetas entrevistas de jóvenes creadores. En esta primera etapa se publicaron 24 números marcados por pocas pautas, las mínimas, de retícula, el uso del color en la portada y una importante presencia de la imagen. Voluntades que se resumieron, con estas palabras, en una de las primeras editoriales:

[...] estos *Papers d'Art* intentan aglutinar, en la medida de lo posible, un marco de opciones culturales contemporáneas (música, danza, teatro, diseño, imagen, pintura, escultura...) y de opiniones diversas (Editorial, 1987, p.2).

3.2 Segunda etapa (1989-1991)

A finales del tercer año de existencia, coincidiendo con el número 25, que salió el 21 de diciembre de 1989, se hicieron cambios de carácter cualitativo y cuantitativo. Y entonces el magacín dejó de ser gratuito, se dejó de encartar y se distribuyó por suscripción desde el Centro Espais con una tirada de 3000 ejemplares. También se retocó sutilmente el diseño de la publicación que, en general, se ordenó y dio paso a una retícula más definida con una nueva cabecera. El formato se conservó y se continuaron utilizando el color y el tipo de tacto austero del papel para impre-

mir. Los contenidos no tuvieron muchas variaciones: con una estructura básica de coordinación²⁷ y colaboradores de número se mantuvo una importante divulgación de las actividades propias, aunque empezaron a tener más presencia la actualidad y las secciones externas al Centro. Esta estructura duró 18 números que salían con la periodicidad que marcaba el calendario expositivo del Centro.



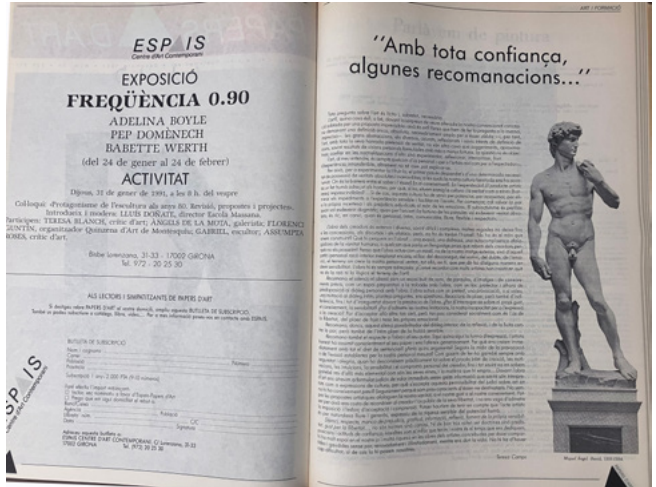
4. Muestra de la promoción del Centro de documentación y Actividades. Papers d'Art, n.º 6.

3.3 Tercera etapa (1992-1997)

Se inicia con el número 44, que salió en enero-febrero y constituyó un primer momento de inflexión importante en la historia de la publicación, ya que afectó en primer lugar la estructura de organización de la revista y también sus contenidos y periodicidad. Se habló por primera vez de la responsabilidad de una dirección²⁸ y de una mínima redacción siguiendo con el esquema de colaboradores de cada número. La portada se encargó a un artista que tenía relación con el programa expositivo del

27 Coordinación del n.º 25 al n.º 31: Gloria Bosch y Carme Ortiz; Coordinación del n.º 32 al n.º 40: Carme Ortiz y Pilar Sanz; Coordinación del n.º 41: Carme Ortiz y Assumpta Bases; Coordinación del n.º 42 y n.º 43: Carme Ortiz y Anna Capella.

5. Muestra de actividades propias, sistema de suscripción y recomendaciones. *Papers d'Art*, n.º 36.



Centro. Del original se produjo un tiraje de serigrafía industrial de 75 ejemplares, de los cuales se obsequió uno a los diferentes participantes debido a que la colaboración en *Papers d'Art* no era remunerada.

El sumario empezó a cambiar, cada vez surgieron más secciones: incipiente monográfico; entrevistas; actualidad; un autor, un lector; noticias del mundo del arte y la cultura... y progresivamente creció el apartado de divulgación y ensayo activo de ideas. Asimismo, se redujo el inicial de información y divulgación de las actividades propias del Centro. Alejada del tráfico mercantil y cada vez más receptiva a una cierta idea de servicio público, su transformación se orientó a complementar la oferta de la universidad y de otras instituciones públicas (Selles, 2007).

Se mantuvieron el formato, el tacto y las retículas ensayadas en la anterior etapa y el número de hojas que desde el inicio había oscilado entre 16, 20 y 25, grapadas. En esta etapa empezaron a crecer los monográficos: en un primer momento, con el epígrafe de «Ensayando ensayos» se publicaron trabajos de colaboración entre artistas y críticos; posteriormente se trataron temas monográficos como la Bauhaus, la *performance*, sobre el vídeo y la crítica de arte, cuando el monográfico ya era la parte más importante de la revista y salía trimestralmente. La etapa evolutiva consolidó el

valor de transformación de la revista/magacín del Centro con vocación informativa a un segundo paso de contenidos de divulgación y de opinión para evolucionar a la revista de reflexión y de opinión crítica que llegaría en la cuarta etapa. Durante este periodo se publicaron 29 números de forma trimestral y se conservó el tiraje. Esta etapa finalizó en diciembre de 1997 con el número doble (72-73) dedicado al estado del mundo de la crítica artística.



6. Muestra del sumario. *Papers d'Art*, n.º 44.



7. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: selección de portadas correspondientes a los números: 1, 5 y 22 (1.ª etapa); 25, 30, 32 y 42 (2.ª etapa); 44, 48, 58, 63 y 71 (3.ª etapa). Fuente: autores.

3.4 Cuarta etapa (1998-2008)

Dirección y redacción plantearon a la Fundación una nueva revisión, con la voluntad de repensar el proyecto y hacerlo crecer para adecuarlo a las necesidades del contexto cultural y específicamente artístico. Después de un largo debate se inició una nueva etapa marcada por la necesidad de llenar un espacio: la reflexión y la opinión crítica, con la intención de dar visibilidad al/los relato/s que interpelaron y entendieron el papel social de la práctica artística. De forma relevante, esta etapa incorporó estudios de investigación, vinculados a la universidad o de carácter independiente. Así quedó claro en la editorial del primer número (74) de esta nueva etapa:

Este primer monográfico sobre Arte y Política que presentamos en *Papers d'Art* esperamos que constituya una buena oportunidad para que el lector se aproxime a un tema controvertido y, por lo tanto, fascinante, como hemos querido plasmar a través de las aportaciones de nuestros colaboradores. También aprovechamos la ocasión para presentarnos con un nuevo formato y una nueva periodicidad (semestral) que esperamos que ayudarán a la mejora de la publicación. Obviamente, también queremos expresar nuestro agradecimiento a todos aquellos que nos han demostrado su fidelidad a lo largo de los once años de vida de *Papers d'Art* (Editorial, 1998, p. 3).

Se formalizó, como hemos dicho, con cambios en la periodicidad porque la revista pasó a ser semestral, es decir, se publicaron dos números al año; cambió de formato: utilizó uno más pequeño y normalizado (DinA4); modificó el tipo de encuadernado: primero fue el grapado y luego el lomo cosido. En definitiva, la revista se tornó más funcional. Además, se trabajó una nueva composición y retícula, más ágil, para lo cual se sirvieron de un recurso ya utilizado, las imágenes y uno nuevo, los destacados. Mantuvieron el tipo de portada, y los encargos a artistas proporcionaron la cabecera al nuevo formato y también mantuvieron la austeridad en el uso del papel para imprimir.

En cuanto a contenidos, el sumario se definió de la siguiente forma: exposiciones y actividades Espais, dossier (monográfico), entrevistas, noticias del mundo del arte y la cultura, un autor y un lector y calendario; estas pretendían ser las secciones fijas y cada número incluía alguna sección variable. En cuanto al equipo de trabajo, continuó la figura de dirección junto a una pequeña estructura de redacción²⁹ y una importante ampliación de la participación de los colaboradores de cada número, que mantuvo una característica que dio identidad a *Papers d'Art*, es decir, trabajar simultáneamente con autores conocidos, con discursos bien elaborados y con colaboradores

29 Directora: Carme Ortiz; coordinación de redacción: Jordi Font y Magdala Perpinyà.

que en algunos casos consolidaron su experiencia profesional en *Papers d'Art*. De esta manera, por un lado, se desplegó «el paradigma interpretativo y, por otro, los hechos cualitativos, contextuales y fenomenológicos» (Espuny, 2007, p. 200).

En este periodo se publicaron 20 números, en los monográficos se trataron temas para el debate y el estado de la cuestión del artista contemporáneo en el Estado español: «Arte y política», «Enseñanzas artísticas/estudios visuales», «La historia del arte contemporáneo: situación y perspectivas», «Itinerarios de la memoria artística. Treinta años de arte contemporáneo en el Estado español 1970-2000». Si bien se consiguió captar las líneas de tensión que lo caracterizaban, articulando la reflexión crítica desde el rigor y el disenso necesarios para trazar un horizonte historiográfico que llevara a establecer relatos más amplios sobre el denominado hecho creativo y su solapamiento con la realidad (Espuny, 2020), el idioma limitó, en cierto modo, su consumo al entorno de los territorios de habla catalana, así como las dificultades propias de distribución de las revistas de esta temática en el Estado español.



8. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: selección de portadas de la 4.^a etapa correspondientes a los números 74, 80, 82-83, 86, 88 y 93. Fuente: autores.



9. Izquierda: Portada del número 1 de *Papers d'Art*. Composición visual a partir de la obra de Issey Miyake (1987). Derecha: portada del último número de *Papers d'Art*. Serigrafía (75 ejemplares), obra alegórica de Kenneth Russo, acción documentada realizada durante el festival FIBArt de Benicassim (2008). Fuente: autores.

Conclusión

El panorama que acabamos de describir nos descubrió las dificultades que tuvieron los proyectos editoriales españoles, que trabajaron con entusiasmo en un contexto desestructurado, con una importante fractura entre sus diferentes agentes y que, como lo comprobamos, casi todos han desaparecido, tal como apuntó Mar Villaespesa al reflexionar sobre este tema en el seminario «Pensar la edición».³⁰

[...] uno de los lugares comunes de las publicaciones de arte y cultura en nuestro país ha sido, precisamente, la precariedad que, si ha dado lugar a proyectos de interés, no ha posibilitado, en la mayoría de los casos, que perduraran (2002).

Al mismo tiempo, somos conscientes del interés que estas publicaciones representaron, porque contribuyeron con su capacidad para crear estructura, interrelaciones y opinión, idea que también expresó Lisa Le Feuvre:

Las revistas de arte juegan un papel crucial en la distribución del arte: ellas son el lugar donde encontramos información sobre él, vemos su representación, encontramos opiniones, somos informados de lo que podemos visitar o de lo que podemos prescindir y, lo que es más importante, desarrollan un sentido de contemporaneidad (Le Feuvre, 2004, p. 7).

30 Fragmento extraído de la entrevista realizada por Carme Ortiz a Mar Villaespesa, «Apuntes sobre dos proyectos editoriales: las revistas *Figura* y *Arena Internacional*», publicada dentro del monográfico «Pensar la edición», Op. Cit. p. 49.

De forma concisa, Le Feuvre resumió la función de las revistas de arte y destacó su principal característica: desarrollar una labor en el presente, en esto radica el potencial de la edición de revistas, pero esta es también su complejidad.

Papers d'Art ha sido objeto de varios estudios, pero concretamente en este artículo, dada la vinculación experiencial de sus autores, ya sea desde la gestión y evolución, en definitiva, con su dirección, y desde la participación en primera persona, tejió un marco de relaciones histórico y cultural para acercarnos a un entendimiento más nítido de la razón de ser del proyecto y su legado de opiniones plurales, tanto como su importancia contextual como aparato crítico de una escena artística. Recordemos que actualmente no hay ningún repositorio digitalizado de esta revista, a diferencia de otras publicaciones de la época como *Zehar*. Recuperar el corpus de sus veinte años de actividad editorial, que en esencia representó un espacio dentro y fuera de la periferia, contrastando la cambiante realidad que rodeó su evolución, nos revela la capacidad que tuvo para crear estructura. *Papers d'Art*, como se ha descrito, fue capaz de realizar autocrítica a lo largo de sus etapas, con la voluntad de mantenerse como un ágora de referencia desde la arena. No obstante, también vimos cómo en su tramo final, ya con el inicio de nuevos formatos de distribución y edición de contenidos digitales, no acabó de consolidar su adaptación. En este sentido, simbolizó en el territorio una propuesta no ensimismada y abierta a la comunidad artística en un tono dialogante y participativo.

El discurso y la actitud consciente subalterna reflejados en sus números, que dio oportunidades a las voces disidentes, nos descubrieron el compromiso de esta publicación que combinó libertad con rigor u opinión; hecho que más allá de una estrategia era un objetivo, y que facilitó cuajar un sustrato cultural dentro y fuera del propio proyecto. Por tanto, *Papers d'Art*, sin desmerecer otras iniciativas de ese periodo efervescente, más allá de su tarea editorial, generó un relato sobre el contexto.

Desde este punto de vista creemos que los testimonios que hemos presentado han dejado un terreno abonado para que —y desde las posibilidades y oportunidades que nos dan las tecnologías de la información— podamos recuperar el trabajo de alguna de las cabeceras y evolucionar, desde marcos académicos, en la creación de discurso y contexto. En definitiva, incentivar aquellos proyectos que más allá de las individualidades promuevan un marco de trabajo, de comunidad, en una adaptación dentro de la salvaje globalización y la tiranía de las normas inherentes a las redes digitales en línea, para producir sentido crítico y promover la producción y el conocimiento artístico en todas sus manifestaciones.

Bibliografía

André-Bazzana, B., 2006. *Mitos y mentiras de la transición*. Barcelona: Editorial El Viejo Topo.

Baby, S., 2012. *Le mythe de la transition pacifique: violence et politique en Espagne, 1975-1982* (Vol. 59). Madrid: Casa de Velázquez.

Baudrillard, J., 1998. *Cultura y simulacro*. (5.ª ed.). Barcelona: Kairós.

Baudrillard, J., 1991. *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.

Bosch, G., 1988. *Ara farà un any... Activitats 1987*. Girona: Espais. Centre d'Art Contemporani.

Bradley, K., 2002. The Great Socialist Experiment. Spain's Cultural Policy Towards the Arts. En: *Art in America*, febrero de 1996. Versión castellana: El experimento socialista, *Brumaria*, 2, pp.249-267.

Editorial. 1998. ¿De qué hablamos cuando hablamos de Arte Político (o contemporáneo)? *Papers d'Art*, 74, p.3. Girona: Fundació Espais.

Editorial. 1987. *Papers d'Art*, 4, p.2. Girona: Espais. Centre d'Art Contemporani.

Espuny, J., 2023. *Papers d'Art*. Contenidos de la sección Estudios e Investigación. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, (23), pp.192-201.

Espuny, J., 2020 Arte contemporáneo en Cataluña a través de *Papers d'Art* (1987-2008). *Journal of Cultural and Creative Industries*, 1(1).

Ferenc, F. y Héller, A., 1989. *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Barcelona: Paidós.

Fontana, J., 2011. *Miedo al bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*. Barcelona: Pasado & Presente.

Foster, H., Bois, Y. A., Buchloh, B. H. y Krauss, R. E., 2006. *Arte desde 1900*. Madrid: Ediciones Akal.

Gallant, M., 2008. *Los sucesos de mayo*: París, 1968. Barcelona: Alba.

Godoy, L., 2002. *Documenta de Kassel: medio siglo de arte contemporáneo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València.

Grandas, T., 2002. Entrevista a Vicenç Altaió, Àrtics. Trimestral multilingüe de las artes y de las equis. Barcelona, 1985-1990. Publicado en el monográfico Pensar la edición, *Papers d'Art*, 82-83, p.42.

Habermas, J., 1985. La modernidad, un proyecto incompleto. *La posmodernidad*, 7, pp.19-36.

Hernández, A., 2014. La última bienal. *Arquine*, 68. [En línea]. Disponible en: <http://www.arquine.com/la-ultima-bienal/> (Consultado: 20 mayo 2022).

Le Feuvre, L., 2004. Features 01: Avalanche. *Art Monthly* (Archive: 1976-2005), 278, p.7.

Liotard, J. F., 1987. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

Marchán Fiz, S., 1994. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «Postmoderna»*. Madrid: Akal. Arte y Estética.

Marzo, J. L. y Mayayo, P., 2015. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra.

Navarro, V., 2015. *Bienestar insuficiente, democracia incompleta*. Barcelona: Anagrama.

Ortiz, C., 2002. Entrevista a Mar Villaespesa, Apuntes sobre dos proyectos editoriales: las revistas *Figura* y *Arena Internacional*. Publicado en el monográfico Pensar la edición, *Papers d'Art*, 82-83, p.49.

Ortiz, C. y Eraso, M., 2015. Editar en un sistema de ecos positivos. La edición de revistas de crítica artística contemporánea en la década de los ochenta del siglo XX en el Estado español, a través de los proyectos emblemáticos. *SOBRE. Prácticas Editoriales en Arte y Arquitectura*, 1, pp.90-116.

Redero San Román, M., 1997. Análisis de los condicionamientos de la transición política española. Ponencia presentada en el seminario *La transición en Cataluña y España*. Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la UAB. Barcelona: Fundación Dr. Lluís Vila d'Abadal.

Selles, N., 2007. El centro de arte Espais, una trayectoria de veinte años. *Diari de Girona* 20 dic, p.48.

Ysàs, P., 1999. Política y arte en la derogación del franquismo. Prólogo a Narcís Selles. En: *Arte, política y sociedad en la derogación del franquismo. La Asamblea democrática de artistas de Girona*. Gaüses: Llibres del segle.

Carme Ortiz Valeri

Investigadora, crítica e historiadora del arte y docente. Doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Barcelona. Máster en Arte, licenciada en Historia del Arte e Historia por la Universidad Autónoma de Barcelona y graduada en Diseño, estudios realizados en la Escuela Massana de Barcelona. Es miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) y de la Asociación Catalana de Críticos de Arte (ACCA), de la que fue vocal de la Junta de 2005 a 2016. Su trabajo de crítica de arte se ha desarrollado en diferentes tareas, directora de la revista *Papers d'Art* (1987-2007), fue editora y administradora de la plataforma "Murcritic" de ACCA (2010-2016). Ha colaborado en varias publicaciones especializadas: *El Guía, Arte Omega, Marte, Transversal, ARTI, Zehar...* y en la prensa diaria *El Punt i Avui*. Ha publicado textos de ensayo en catálogos de artista y de exposiciones de tesis. Desde 1984 ha trabajado como comisaria en la programación y en el diseño de exposiciones en los ámbitos privado e institucional. Participa en proyectos de investigación e innovación de educación superior, en el marco de las enseñanzas artísticas superiores y en proyectos de edición y publicación de contenidos.

*Researcher, critic and art historian and teacher. PhD in Art History from the Autonomous University of Barcelona. Master in Art, graduate in Art History and History from the Autonomous University of Barcelona and graduate in Design, studies carried out at the Massana School in Barcelona. He is a member of the International Association of Art Critics (AICA) and the Catalan Association of Art Critics (ACCA), of which he was a member of the Board from 2005 to 2016. His art criticism work has been developed in different tasks, director of the magazine *Papers d'Art* (1987-2007), was editor and administrator of ACCA's "Murcritic" platform (2010-2016). He has collaborated in several specialized publications: **El Guía, Arte Omega, Marte, Transversal, ARTI, Zehar...** and in the daily press **El Punt and Avui**. He has published essay texts in artist catalogs and thesis exhibitions. Since 1984 she has worked as a curator in the programming and design of exhibitions in the private and institutional spheres. Participates in higher education research and innovation projects, within the framework of higher artistic education and in content editing and publication projects.*

David Serra Navarro

Investigador, artista visual y docente. Actualmente es profesor asociado del Departamento de Comunicación de la Universidad de Girona (UdG). Su interés por la comunicación interactiva, la innovación social, los mundos virtuales y la IA le ha llevado a publicar diferentes artículos en revistas nacionales e internacionales, realizar talleres colaborativos en instituciones y diferentes comunicaciones académicas en congresos. Paralelamente, a través de su alter ego Kenneth Russo (<https://kennethrusso.net>) y el colectivo WAAI, su producción artística roza la ironía, y busca una interacción crítica del espectador a través de formatos como la pintura, el vídeo, las instalaciones, las aplicaciones móviles o las acciones colaborativas. Su obra ha sido expuesta en Arts Santa Mònica, Fundació Godia, Loop Festival, CCCB (Barcelona), Bòlit Centre d'Art Contemporani (Girona), FIB Art (Benicàssim), Off-Arco (Madrid), Espacio Enter (Canarias/Berlín), DAHJ Gallery (CA), o en el Digital Graffiti Festival (Florida).

Researcher, visual artist and teacher. He is currently an associate professor at the Department of Communication at the University of Girona (UdG). His interest in interactive communication, social innovation, virtual worlds and AI has led him to publish different articles in national and international magazines, carry out collaborative workshops in institutions and different academic communications at conferences. At the same time, through his alter ego Kenneth Russo (<https://kennethrusso.net>) and the WAAI collective, his artistic production borders on irony, and seeks a critical interaction of the viewer through formats such as painting, video, installations, mobile applications or collaborative actions. His work has been exhibited at Arts Santa Mònica, Fundació Godia, Loop Festival, CCCB (Barcelona), Bòlit Center d'Art Contemporani (Girona), FIB Art (Benicàssim), Off-Arco (Madrid), Espacio Enter (Canary Islands/Berlin), DAHJ Gallery (CA), or at the Digital Graffiti Festival (Florida).