

jenny marketou



praxis

urria - abendua 2011

octubre - diciembre 2011

october - december 2011

euskera	or. 1
castellano	p. 29
english	p. 55

# praxis

komisarioa: Blanca de la Torre

Praxis DIY (*do-it-yourself*) delakoaren kulturarekin loturik sortu da eta egungo krisialdi ekonomikoaren ondorio gisa. Aldi berean, laborategi edo lantegi esperimentalak izan nahi du, dinamikoa eta osagarria, eta urteko programaren aldamenean, hautazko modulu bat sortuko du modu beregainean.

Inprobisazioa da bere izaera eta birziklapena, prozesua, harremana eta, batez ere, ekintza zuzena eta «zerorrek egizu» delakoa dira oinarrian dituen balioak. Azken puntu horren helburua artistari askoz rol aktiboagoa ematea da, eta gaur egun artelanak subjektu-artistaren aldean duen nagusitasuna ezabatzea. Protagonismo hori era bateko eta besteko esparruetan nabaritutako da, esate baterako, erakusketak antolatzen hasi eta bertatik egongo dira jendaurrerako zabalik, horrela bisitariek erakusketa bat nola eraikitzen den pausoz pauso ezagutu ahal izango dute.

Proiektu heterogeno sorta batek osatuko du Praxis, hirurogeita hamarretako *punk* mugimenduaren azpikulturaren sortu zen jarrera eta ekimena jasoko duena. Garai hartan artistek berek kudeatzen zituzten beren musika-taldeak, ekoizten zituzten beren diskoak, sortzen zituzten beren enpresak eta baita beren *merchandising* delakoa, elastikoak, txanoak..., eta autosustapenerako materiala ere.

Bestalde, DIY delakoaren kultura era esponentzian hazi da multinazionalen korporatibismoa sortzearekin batera, eta ideologia politiko eta soziala bihurtu da ia, «kontsumismorik ez» doktrina arteari ezarria. Praxis-en helburua, beraz, *underground*-ekoa eta erakundeetako elkarrekin adiskidetzeta da da, bere *statu quo* berekiaren aurka borroka egitea, globaltasuna eta tokitotasuna elkartzea, eta horretarako DIY delako kulturaren ohiko esapide bat bereganatu du: «globalki pentsatu eta tokian aritu».



# paperophanies

Jenny Marketouk diseinu-tailer bihurtzen du espazioa, «paperezko moda» kontzeptua ardatz hartuta, hau da, munduaren eta testuinguru soziopolitikoaren egoera hauskorra islatzen duen moda txit politikoaren metafora gisara.

PRAXISeko proiektuetan ohikoa denez, erakusketa-aretoa espazio aldakorra izango da, instalazioei dagokienez; aldi berean, lankidetzaz performatiboko eremu bihurtuko da, eta han egingo dute bat ikusleak, sortzaileak, laguntzaileak eta *performerrak*. Horrenbestez, talka egiten dute elkarrekin kontzeptu hauek: sormenak, erakusketak, produkzioak eta produktuak. Kontzeptu horiek abiapuntu hartuta garatzen du Marketouk bere proiektua, non elkarren ondoan izango diren dibertsioa, frustrazioa eta harridura piezak egiteko prozesuan.

Asmoa da tailer bakoitzak trukerako, ikerketarako, ekoizpenerako eta harremanetarako marko bat eskaintzea era guztietako taldeei. Paperezko soineko unisex bat, koloretsua eta originala, egin behar dute taldeek, eta honela apaindu behar dute: ebakigarrien teknikekin, eta «hauskorra» hitzaren mamia adierazteko partaide bakoitzak hautatzen dituen hitz, esaldi eta mezuen patroiekin.

Soineko bakoitzak egilearen izena eramango du; argazkiak egingo zaizkio eta katalogatu egingo da, eta ondoren, eskegi, kako-altzari batean edo areto osoan dauden manikietakoren batean. Proiektuak iraun bitartean egongo dira tailer-museoan diseinu horiek, azken ekitaldira arte: manifestazio-performance publikoa, non partaide guztiek tailerretan eurek egindako paperezko jantziak eramango dituzten soinean.

Parte hartu nahi duten guztientzat daude zabalik tailerrak, eta artistak zuzenduko ditu. Horrez gain, beste artista, diseinatzaile, kritikari edo irakasle batzuk gonbida ditzake artistak, beren tailer propioak antola ditzaten.

Berriazko talde batzuk osatu dira, baina parte hartu nahi duten era guztietako taldeek eta pertsonak ere zabalik dituzte ateak (kontaktua: 945 20 90 20 edo [educacion@artium.org](mailto:educacion@artium.org)). Bat-bateko tailer batzuk ere antolatuko dira aretoan. Museoa zabalik izaten den orduetan egongo da zabalik eta jardunean aretoa.



*fragile venezian, jendaurreko performancea, jenny marketou, 2010  
argazkiaren egilea: giacomo cosua @ fondazione audio luvio, venice*



# manifestua

*Paperophanies* hitzak “paperezko gainazala” esan nahi du, betiere norberaren ekintzarako eta adierazpenerako lekutzat/espaziotzat/denboratzat hartuta gainazala. Grekotik dator *epiphania* hitza (Grezian jaioa da artista), eta esanahi bikoitza du:

- A- Esanahiaren mamiaren bat-bateko adierazpena.
- B- Intuiziozko bat-bateko ekintza baten bidez ulertzea edo atzematea errealitatea.

*Paperophanies*en xedea paperezko jantziak diseinatzeaz gainera, eta batez ere, «soziala» delakoaren nolakotasunak eta modaren esentzia iheskorretik abiatuz erakitako herri mobilizazioa erkidegoaren interesaren aldeko lanaren parte nola izan daitezkeen aztertzea da.

*paperophanies* topaketa-proiektu bat da: artistaren, tokian tokiko komunitatearen, ikasleen, teorialarien, artisten eta arte-kritikarien arteko topalekua.

*paperophanies*-en abiapuntua hau da: kontzeptu artistikoen prozesua eta emaitzak adierazteko formatu berriak bilatzea.

*paperophanies*-en xedea hau da: ikuspegi kritiko batetik, zalantzan jartzea estrategia performatiboetan kontzentratzean arteak ekintza sortzeko duen modua.

*paperophanies*-ek museoa du abiapuntu, zeina laneko estudioa/tailerria bihurtzen baita.

*paperophanies*-ek aintzat hartzen du norberaren nortasunean eta adierazpidean modak duen garrantzi nabarmena.

*paperophanies* saiatzen da tokian tokiko komunitateen, ikasleen, teorialarien, artisten eta arte-kritikarien sare bat osatzen, gure egungo testuinguru soziopolitikoan beren denbora-espazio diskurtsoak eta lan artistikoaren prozesuak gara ditzaten. Hartara, artelana diskurtsoak eta prozesuak trukatzeko topagune bihurtzen da.

*paperophanies*-ek adarretatik heltzen dio gai honi: ba ote dute artistek beren lanaren balioa —soziopolitiko, estetiko...— birsortzerik lankidetzaz eta trukeaz baliaturik?

*paperophanies*-ek DIY (*do-it-yourself*, «zeuk egin») gisara jardun nahi du, eta *open source* proiektua izan nahi du, antzeko espazioan eta denboran: ideientzat eta topaketarako kontzeptuentzat zabalik dagoen proiektu irekia.

Blog honek (<http://paperophanies.wordpress.com/>) egingo du proiektuaren garapeneren segimendua.

# arteak, homo fashionen eta homo politikoen arteko kurbia

Blanca de la Torre

Erabateko modaren garaian gaude, eta bizitza kolektiboaren gero eta eremu gehiagotara ari da hedatzen haren prozesua. Berariazko sektore periferiko bat baino gehiago, modu orokor bat da, eta gizarte osoari eragiten dio.

Lipovsky ([1987] 2004: 175)

Artea-modak dialektikaren jatorria zalantzan jartzen duten ohiko eztabaida epistemologikoak eta bien arteko aldeak (begien bistakoak) alde batera utzita, etengabe ageri zaizkigu bi eremu horien arteko elkarrekintzaren adibideak. Parisen, esate baterako, ezagunak dira Paul Poiret jostun ospetsuak Picabia, Duffy, Roualt eta Picassoren ingurune artistikoekin zituen harremanak. Artista horien zenbait obra bazituen, Société des Artistes Décorateurs elkartearen kide ere izan zen. Frantziako arte modernoa sustatzeko sortu zuten elkarteak, 1901ean. Austrian ere izan zen antzekorik: «Vienako tailerrak» zeritzenak antolatatu zituen Vienako Sezesioak (Joseph Hoffmannek sortua, 1903an). Tailer artistiko haietan jardun zen, besteak beste, Gustav Klimt, eta mundu osoan ospetsu bihurtu ziren soinekoak ere egiten zituzten.

Artisten eta moda-diseinatzaileen arteko elkarlanaren adibide ugari eman dituzte abangoardiek: hor ditugu, adibidez, Giacomo Ballaren traje futurista xeble haiek, zeinei «elkar barneratze irisatuen» teoria aplikatzen zien, mugimenduaren indarra eta tentsioa birsortzearen; Picassok Parade balleterako (1917) diseinatu zituen traje kubistak (Jean Cocteau eta Erik Satie ere izan zuten esku-hartzerik ballet hartan); Hugo Ballek Voltaire kabaretean bere soinu-poema irakurtzeko egin zuen kartoizko trajea; Oskar Schlemmerrek ballet hirukoitz baterako Bauhausen egin zituen lanak, edo Sonia Delaunayren lanak, Tristán Tzarenaren *Le coeur à gaz* (1922) obrarako, besteak beste, diseinatu zituenak ez ezik, kalean erabiltzeko jantziak ere bai; 1913ko bere soineko simultaneista, adibidez. Soineko haren bertsio gehiago egin zituen gerora, senarrarekin batera, bere mihiseak egiteko erabiltzen zuen teknika berarekin.

Bestalde, Elsa Schiaparelliren diseinuen zuzeneko lotura zuten subkontzientarekin eta surrealisten mundu onirikoarekin, eta mugimendu haren ordezkari nagusiak, Salvador Dalí, lagundu zuen zenbait lan egiten: malkozko soinekoa (*Tear Dress*) eta bere jantziaren tiradera-poltsiko famatu haiek, *Armario antropomórfico con cajones* (1936) pintore katalanaren obran ikusten denez. Beste pintore espainiar batek (Mariano Fortuny) *Delphos* soineko famatuak egin zituen, zutabe klasikoetako ildaskak inspirazio-iturri hartuta. Artista batzuek moda-aldizkarietat zuzenean lan egin izan dute: Richard Avedon, Diane Arbus, Man Ray eta Warhol *Harper's Bazaar*-en kolaboratzaile izan ziren. Azkena aipatutako biak *Vogue*-ren kolaboratzaile ere izan ziren, beste zenbait bezala (Dalí, Giorgio de Chirico, Lee Miller...).



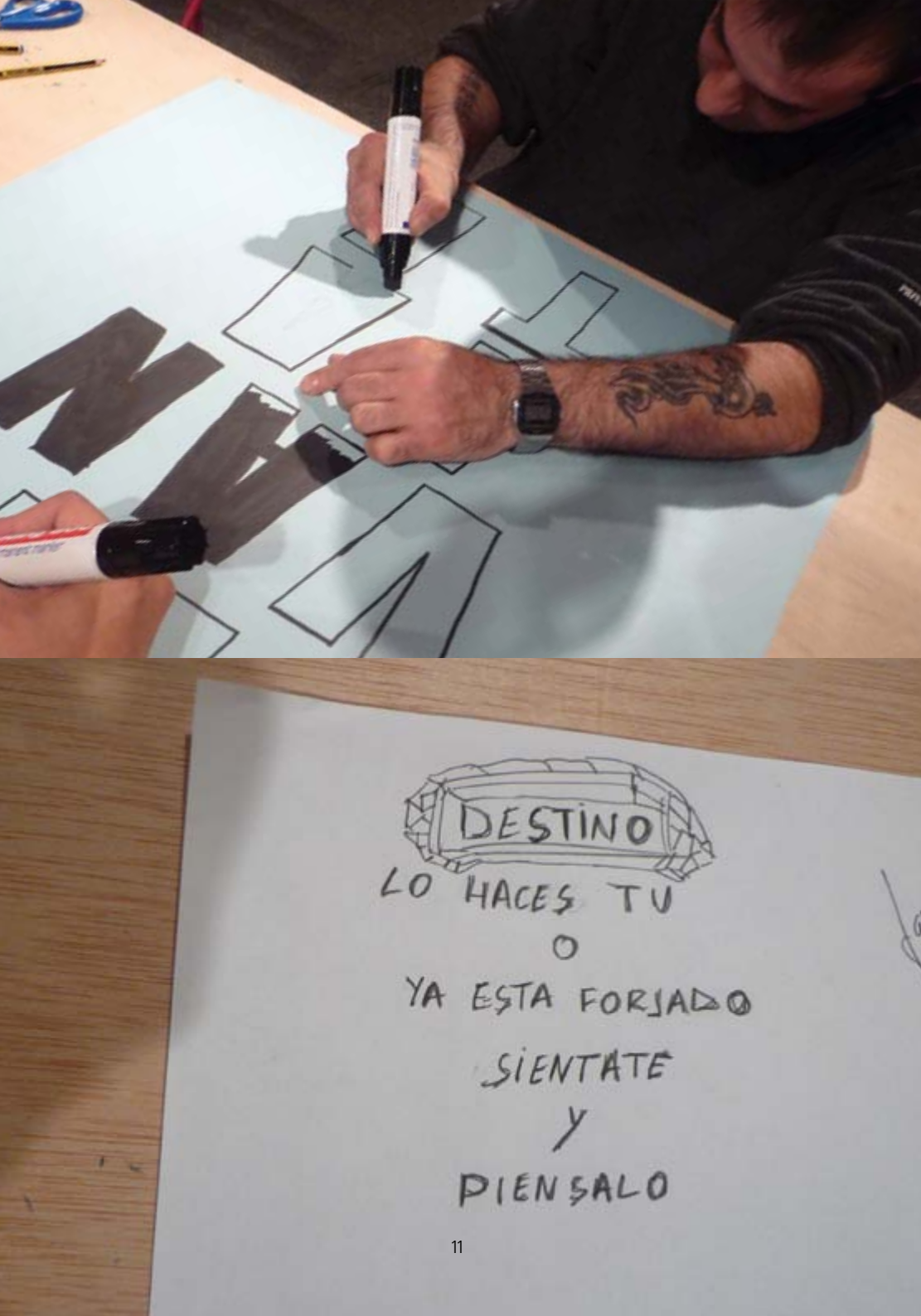
Zenbait diseinatzaile, bestalde, artistaren eta diseinatzailearen arteko muga «berezi» horretan ibiltzen dira, eta erakusketa handiak egiten dituzte museoetan. Kontuz! Ez gara ari Balenciagaren soinekoen erakusketa bat arte-museo batean egiteaz, baizik eta kontzeptu-eremu erabat artistikoan diharduten zenbait diseinatzailez. Bide horretatik jarraituz, hor dugu Martin Margielaren adibidea: Rotterdameko Boijmans Van Beuningen museorako 1997an egin zuen erakusketan, jantzea eta horren testuinguru osoa dekonstruitzeaz gain, mugimendu artistikoaren baliabide hutsak aldarrikatzen dituen lan-metodo bat proposatzen zuen, eta bakterio-kolonia bat ere diseinatu zuen bere sortze-lanetarako. 1990an, Amsterdameko Stedelijk Museumak egin zuen erakusketa batean zenbait artista (Cindy Sherman, besteak beste) eta diseinatzaile (Issey Miyake, adibidez) elkarlanean jardun ziren. Herbehereetan, izan ere, hibridazio artistikoen erakusketa apartak maiz egin izan dira. Zazpi urte geroago, diseinatzaile horrek (berak nahiago izaten du «sortzaile» hitza) Yasumasa Morimura artista japoniarrarekin kolaborazio bat egin zuen.

Artista ugarik ekin dio mende berriari modarekin elkarlanean: Vanessa Beecroftek modelo-eszenografiak egin zituen; Tracey Eminek Vivienne Westwoodentzat posatu zuen; New Yorkeko Sohoko Deitch Projects galeria modako boutique bihurtu zuen Nicola Constantinok, eta hor ditugu Silvy Fleuryren marka-eskuratze ezagun-ezagunak. Gure artistetako batek, Alicia Framisek, *Anti-dog* serie ospetsua diseinatu zuen, David Delfín eta Hussein Chalayan diseinatzaileekin —besteak beste— elkarlanean.

Ezagunak dira, halaber, diseinuaren alorreko zenbait artistak moda-enpresa batzuentzat eginiko kolaborazioak: Jenny Holzerrek, Helmut Langentzat, adibidez. Hor ditugu, bestetik, Louis Vuitton poltsa ospetsuak, Murakamik «apainduak». Artista beronek Hiroshi Fujiwara eta Issey Miyake diseinatzaileekin ere jardun izan du. Aipatutako marka ezagun horretako diseinatzaile eta zuzendari Marc Jacobs ere aritu izan da elkarlanean Richard Prince eta Stephen Sprousey artistekin lan batzuetarako. Ezin ahanzi, bestalde, artetik edaten edo artea inspirazio-iturri duten «jostunak»: Yves Saint Laurent eta bere *Mondrian* soinekoa — bitxia: Silvie Fleury artista aipatu berriak bereganatuko du—; Armani eta Kandinsky, Rothko eta Matisseren lanetatik hartutako bere inspirazioak, edo, eremu *zorizkoago* batera jota, Tommy Hilfiger eta Keith Haringeren serigrafiak dituzten bere zapatilak.

*Paperophanies* lanarekin, artea-moda binomioarekin jarraitu zuen Jenny Marketouk (trinomioa, politika tartean sartzen badugu), eta 1960 hamarkadan izugarriko arrakasta (AEBn, batez ere) izan zuen *fashion* tradizio bat berreskuratutako du: paperezko soinekoak.





Aipatutako hamarkada horren amaiera aldera agertu zen paperezko soinekoen moda AEBn, «erabili eta bota» kulturaren emaitza gisara, eta garai hartako joera artistikoak —*pop arta* eta *op arta* edo Marc Leonarden argazkietako «emakume-begia» (katu-begiaren bertsiorik ere bazen)— zituzten inspirazio-iturri. Boutiquerik ospetsuenetan eros zitezkeen soineko haiek, baita paper-dendetan ere, janzkera berriarekin bat zetorkeen ezpainzapiren batekin batera. Paperezko lehenbiziko soinekoa Scott enpresak saldu zuen, 1966an, dolar baten truke, eta erosketa-txartelarekin deskontu-kupoi bat eman zitzaion erosleari, paperezko edontziak, zapiak, komuneko papera eta abar eros zitzaizkien. Handia izan zen ideiarekin arrakasta, eta paperezko ezkontza-soinekoak ere hasi ziren egiten. Ondo legoke gaur egun ere halakoxeak egitea, egun bakar batean janzteko diseinatzen baitira beti.

Bestalde, soineko mota haien abantaila nagusietako bat zen erraz egokitu eta neurrirra egin zitezkeela: barrenak hartzeko, aski ziren guraizeak. Soinekoen hauskortasuna gutxitzearen, erdibideko bertsio bat asmatu zen, zelulosazkoa eta nylonazkoa, eta batzuk velcroz ixten ziren. 1960ko hamarkadan bakarrik iraun zuen moda hark. Sasoi hartan, mezu politikoak eta propagandazkoak hedatzeko ere tresna bikaina bihurtu ziren paperezko janzkiak: manifestazioak eta elkarretaratze publikoak poster-soinekoen etengabeko desfileak izaten ziren. 1968an —urte mitikoa—, zenbait emakumek hautagai politikoen aurpegiak eramaten zituzten beren soinekoetan; Hubert Humphreyena eta Richard Nixonena, besteak beste. Jenny Marketouk berreskuratu egin du moda hura, soineko haien ikono-botereagatik hain zuzen ere, sortu ziren garaiko baikortasuna, freskotasuna eta espiritu sutsua islatzen baitituzte. Seguru aski, paperezko soineko baten artearen eta propagandaren bat-egite haren adibiderik enblematikoenetako bat *The Souper Dress* dugu. Andy Warholek diseinatu zuen soineko hura, 1968an, bere Campbell tomate-zopa haien estanpatu mitikoarekin. New Yorkeko Fashion Institute of Technologyn dago gaur egun soinekoa. Paperezko beste bi soineko ere egin zituen aipatutako artistak 1967an, eta Brooklyn Museumen daude gaur egun. Haietako baten gainean bere ohiko bananaserigrafia haietako bat itsatsi zuen; bestearen gainean, berriz, «FRAGILE» hitza inprimatu zuen, soinekoa Nicok (Velvet Undergroundeko kantaria) jantzita zeramala, mahi batean etzanda. Marketouren proiektuak moda-eremuko hizkuntza artistikoa —diskurtso politiko eta sozial konprometitu baten eroale— bereganatzea proposatzen du. Ez da inondik ere hutsala harreman hori (arte/moda/politika), eta badu ironiatik ere.

«Ez gaude ideologiaren amaieran; haiek modaren eremuan birziklatzeko unea iritsi zaigu»

(Lipovetsky ([1987] 2004: 270).)

Jenny Marketouk *Paperophanies*erako sortu dituen (ikusleei ere sortzeko eskatzen die) soinekoak janzki unisexak dira, eta patroiek ez dute gorputzaren ez akatsik ez bertuterik nabarmentzen. Bestalde, «HAUSKORRA» hitzarekin lotutako mezuak daramatate, egungo sistema sozioekonomikoaren eta haren eduki politikoen hutsalkeiaren metafora gisara edo. Aipatutako filosofo frantsesaren iritziarekin ere lotu daiteke hauskortasun hori, modaren iragankortasunaren eta egungo ezegonkortasun ideologikoaren arteko konparaketa egiten baitu («Ergelek bakarrik ez dute iritzirik aldatzen»), urte gutxiren buruan konbentzituenean ere *tabula rasa* egin eta 180 graduko iritzi-birak egiten baitituzte. Jennyren janzkien *unisexalitateak* badu berezko esanahi politikoa. Antzinako Egipton, soineko mota horixe erabiltzen zuten, tunika modura, bi sexuetakoa jendeek, eta ia hamabost mende iraun zuen janzkerak. Horrelakorik ezingo litzateke gaur egun. Saiatu zen J.P. Gaultier gizonezkoentzako gona-praka bat merkaturatzen, baina ez zuen batere arrakastarik izan, hedabideek kontu horri eman zioten oihartzunaz aparte. Lipovetskyk dio, bestalde, sexu femeninoaren ondare eskusibotzat inposatu zaizkigula soinekoak:

Modak ez ditu ezabatzen erreferentziazko eduki guztiak, ez ditu nortasun-zeinuak baliokidetzan eta erabateko trukagarritasunean fluktuarazten: maskulinitasunaren eta feminitatearen arteko antinomiak bizirik dirau, egiturazko aurkaritza zorrotz baten antzera, non terminoak edozer gauza izan daitezkeen, aldakorrak izan ezik

(Lipovetsky ([1987] 2004: 148).

Aurrerago, hau diosku:

«Gainerakoan, sexuen arteko itxura-desberdintasunak horrenbeste irauteak berdintasun-dinamikaren nolabaiteko porrota ere bada, nahiz eta dinamika horrek ezin dituen erabat ezabatu ezberdintasunak».

(Lipovetsky ([1987] 2004: 155).

Ez dezagun pentsa, dena den, Marketou androginiaren apologia edo aldarrikapen feministaren bat egiten ari zaigunik janzkera berdinzale horrekin; homogeneous moduko bat proposatzen digu, objektu artistiko eramangarri bat (sormen eta partaidetza kolektiboaren emaitza) abiapuntu hartuta. Azken batean, artearen bidez lortu du artistak modak sekula ezkatatu ezin izan duen aldea ezabatzea. 1960ko hamarkadako espiritu iraultzailea ideologia hedonista, libertario eta komunikatibo batez mintzo zitzaigun. Marketouk berreskuratu egin du «iraultza idealaren» espiritu hura. Bat dator espiritu hura mitologia iraultzailean nolabaiteko iratzaraldia sortzen ari den 15M mugimenduaren aldarrikapenekin. Hala, bada, artistak zeinu bihurtu du soinekoa, moda inkonformista, hauskortasunari buruzko go-goeta baten adierazle eroalea: memoriaren hauskortasuna, sistemaren hauskortasuna..., finean, guztiona den horren hauskortasuna.

Horretarako, iraultzari lotutako kodeak berrikusi ditu, eta janztea ekintza sortzailea bihurtzea proposatzen digu. Hartara, soineko-objektuak fetitxe izateari utzi eta imaginario bera eta energia askatzailea partekatzen dituzten hainbat nortasun autonomoren identifikazio-modu bihurtzen da, Marketouk hau eskatzen die parte-hartzaileei: hauskortasunari buruzko mezuak osa ditzatela beren soinekoak egiteko eta, ondoren, manifestari abiatzeko hiriaren erdirantz, HAUSKORTASUNAZ (maiuskulaz, egungo orokortasunari aplikatutako hauskortasunaz) hitz egitera. Soinekoak egiteko erabili den paperaren iragankortasunaren metaforak areagotu egiten du esanahi hori. Hauskortasuna *memento mori* gisara, baina haren izaera ezkorra irauliz eta *carpe diem* iraultzaile bihurtuz.

«Horra modaren handitasuna: aukera ematen dio norberari bere baitara are gehiago begiratzeko; horra, halaber, modaren miseria, gero eta problematikoagoak egiten baikaitu, geure buruarentzat eta besteentzat»

(Lipovetsky ([1987] 2004: 324.)

ERREFERENTZIAK: Gilles LIPOVETSKY ([1987] 2004):

*El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*,  
Bartzelona: Anagrama.



## manifestazio publikoa

protesta-ekintza, arte-ekintza performatibo gisara

PRAXISen tailerra izango da paperezko soinekoak janzteko topalekua. Soinekoak banatuko zaizkie —dohainik— azkeneko momentuan ekitaldiarekin bat egiten duten manifestariei.

Dadá mugimenduaren, Internazional Situazionistaren eta Fluxusen estrategiei jarraiki —baita erakustaldietako ohiko kodeei ere—, honela dakusa Marketouk manifestaldia: tailerretik Ama Birjina Zuriaren plazaraino (Gasteizko erdialdea) joango den talde jendetsu baten ekitaldia, kaleko jaialdi-giroan betiere.

Artista eta tailerretan jardun den talde bat —manifestazioaren jardura performatiboetara buruzko trebakuntza jasoa— izango ditu buru manifestaldiak.

Paperezko soinekoen hauskortasunari dagozkion mugetara eta ezaugarri fisikoei egokituko dira jardura horietatik gehienak. Nolanahi dela ere, gure kulturaren egoera ahul honen aurkako protestan parte hartu nahi duen orori zer pentsatua eman eta talde-psikologia helaraziko diote, eta denok bultzatuko gaitu zer egin dezakegun hausnartzera.

Proiektuaren zati batean, performance publiko horren eta gainerako tailerren eta esku-hartzeen dokumentazio bideo grafikoa ere tartekatuko da.



utopia aldi baterako baizik lor erin badateke ere,  
hartara hurbiltzeko ekimenak akuilatzen ditu

maja ciric

*Paperophanies* (2011) Jenny Marketouk asmatu eta parte hartzaileek oinarritik, elementu iheskor eta ustekabeko baten eran sortutako paisaia artistikoa da, gizarte ahalbide egokikorrei bidea ematen diena. Iraupen gutxiko gizarte utopia da, komunikazio sistema batean (hizkuntza, moda) egiten den esku-hartze gisa diharduena eta elkartzeko eta gizarte jarrerak eta jarrera politikoak birpentsatu eta/edo birbanatzeko gune bat eskaintzen duena.

Praxisen aretoan gertatzen da eragin-trukea, «instituzionalismo berriaren» barruan komisarioritzaren asmoari atxikitzen zaion gune bat: «hein batean komunitatearen topaleku, beste batean laborategi eta azkenik beste hein batean akademia» den «espazio bizi» bat sortzea.<sup>1</sup> Kultur erakunde kritikoak argi eta garbi eraisten, infrafinantzatzen eta «ikuskizunen ekonomia neoliberal»<sup>2</sup> baten eskarien mende jartzen ari diren garai honetan, Praxis programak ezkonformismoaren eta eraldatzearen gaitasuna sustatzen jarraitzen du erakundeen kritika barneratzearen bidez –hasiera batean hirurogeita hamarren hasierako artistek egina eta, geroago, laurogeita hamarretan berritua.<sup>3</sup> Horrelako entitate batek hizkuntzaren mugak hedatzeko bidea ematen du eta, gainera, gizarte sarearen itzalekiko eta haren irudikapen artistiko distorsionatuekiko oso sentibera da. Desberdintasun zehatzak abian jartzeko gai den testuinguru gisa funtzionatzen duenez, ez da ideien eta arazoibidearen arteko harreman abstraktu batean oinarritzen. Aitzitik, arte plastiko kontestatarioen eta aldarri performatzailea sustatzen duten batzuen bidez elikatutako gizarte aktibismo bat babesten du.

*Paperophanies*-ek hurbileko bestea indartzen laguntzen du, bere politikotasuna erreferente pertsonal hutsean oinarritzen ez duen kultura batean sartuz. Alde batetik, zeregin gisa ulertutako poesis-aren bidez heltzen dio Marketouk bulkada artistikoari, eta bestetik, ekintza politiko gisa erabilitako praxiaren bidez, horrela lehendabizikoak objektu baten ekoizpena dakar eta bigarrenak, berriz, haren eza.<sup>4</sup>

1 Jonas EKEBERG (arg.): *New Institutionalism*, Oslo: Versted 1. (Arte Garaikidearen Bulegoa), 2003: 9 eta 14.

2 Hito STEYERL: *La institución de la crítica* (itzul.: Marcelo Expósito eta Joaquín Barriendos), <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/en>.

3 Nina MÖNTMANN: *Ascenso y caída del nuevo institucionalismo. Perspectivas de un futuro posible* (itzul.: Marcelo Expósito), <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/en>.

4 Virnok Aristotelesen *Ética nicomaquea* aipatzen du, zeinaren arabera bios politikós delakoaren osagaiak praxia/ekintza eta lexia/hitza diren, biak giza jardueraren oinarriak.



Behin-behineko gizarte birmoldaketetan eta subjektibazio berrietan zimendatutako eskema politiko batzuk birplanteatzeko eta berriz asmatzeko tresna gisa erabiltzen da hemen artea. Kulturaren «misioa» benetako errealitate politiko bihurtzen da. Utopia, ordea, artearen eta praktikaren bidez aldi baterako baizik lor ez daitekeena, eta zeinaren funtsa ekintza bera baita, zaila da betiko ulertzea, zeharbidez bere subjektuei beren berezko sinesteak «hemen-orainean» konprometitu gabe elkarlanean aritzen uzten badie ere.

*Paperophanies* dagoeneko baden ekintza bat normatiboa ez den beste bat bihurtzeko prozesua da. Bigarren horrek bulkada berrien proiektioari laguntzen dio parte hartzaileei kontaktu eta harreman berriak finkatzera gonbidatuz: belaunaldien artekoak, generoen artekoak, nazioartekoak eta ideologiaren artekoak gizartean fikaturik dituzten beren jarrerak zehazten dituen hizkuntzaren bidez. *Paperophanies*-en beste nolakotasun garrantzitsu bat, politikaren konplexutasuna eta aniztasuna zorroztasunez zehazteaz gainera, elkarrekin burututako ekintza koherente batek espazio publikoan hizkuntza berri bat eta baldintza berri batzuk sor ditzakeela erakusteko gaitasuna da.

maja ciric komisario independente eta arte kritikoa da. Belgradokoa da (Serbia), eta [transnationalrepublic.org](http://transnationalrepublic.org)-en kidea. Bere komisarioritza lanarekin nagusi den kultur ekoizpena osatzen du, eraldatze sozial, politiko eta estetikoaren ezagutza alternatiboa eskainiz. Bere intereseko esparruen artean honako hauek daude: erakusketen komisarioritza-lanen alderdi teorikoa eta komisarioritza lana erakundearen kritika gisa.

## jenny marketouri christopher marinosen egindako elkarriketa

christopher marinos

**Christopher Marinos:** *Becoming Fashion-able: Hacktivism and Engaged Fashion Design* (Camino Förlag, Göteborg, 2009), liburuan, Otto von Buschek dio «moda *hackeatzea* ez da sistemaren aurka matxinatzea, Parisen aurkako estrategia sediziotsua, moda azpikoz gain jarri nahi duten azpikulturen edota kontrakulturen goratzea, ezta estilo berri bat ere. Hemen *hackeatuk* diseinatzaile, ekoizle, kontsumitzaile, *fashionista* eta maitale sutsu gisa modarekin konprometiturik dauden eragile batzuen ekologia parte hartzaile sinbiotiko eta ireki bat du aipagai». Ikuspuntu horrek eraginik izan al zuen zugaran *Paperophanies* proiektuan lanean ari zirela? Nola sortu zen modarekiko zure interesa?

**Jenny Marketou:** Oso galdera interesgarria da. Izan ere gaur egun New Yorkeko Parsons School of Design delakoan eskolak ematen dituelako ezagutzen dut Otto von Busch. Bere ikerketa oso ondo ezagutzen dut, eta baita modari eta diseinatzaile berriek arlo horretan duten eginkizunari buruz idatzi dituen lan bikainak ere. Gainera, *Paperophanies* abian jartzeko Espainiara bidaiatu aurretik elkarriketa bat izan nuen Pascale Gatzenekin, Parsons eskolan Ottorekin lankidea den holandar diseinatzaile bat, eta haren ideiei buruz aritu ginen solasean, Pascal ere bere bitariko lanbidean, diseinatzaile eta irakasle gisa, bat baitator Ottorekin. Elkarriketa hori orain *Paperophanies*en lantegi bihurtu den ARTIUMeko aretoan dago ikusgai.

Hala ere, *Paperophanies*eko planteamenduen abiapuntu gisa, ez da moda diseinatzaile berriaren eginkizuna nik aztertu nahi dudana. Paperezko jantzien eskulangintzazko kalitate txit oinarritzkoak goi mailako jostagariaren tradizioaren kritika jostagarria egiteko balio baldin badu ere, *Paperophanies*en helburua ez da soineko jakin batzuk diseinatzea. Niri gehien interesatzen zaidana «zeuk egizu» delakoaren praktikaren bokaziozko prozesua eta taldeko lana da, eta modaren diseinuari aplikatutako presentziaren eta ekoizpenaren printzipioa.



Horregatik, parte hartzaileak eskulangintzako prozesu batean biltzen dituen lantegiak erabili ohi ditut oinarri gisa. Eta prozesu horren barruan kide bakoitzari bere paperezko soinekoa egiteko jarraibideak ematen zaizkio. *Paperophanies* proiektuaren inguruan dudak helburu nagusia moda edota era bateko eta besteko jantziak erabiliz haien azalera eraldatu eta hackeatzea da, adierazpen, idazkun eta mezuen bidez, nahiz lirikoak, pertsonalak, politikoak edota umorezkoak izan, hizkuntzaren erabilera areagotzeko, eta estrategia performatzailerik batzuetan bildurik egonda ere erabilera horrek ekintzara nola bultzatu dezakeen aztertzea. Honek moda hautematearen inguruko zenbait gai garrantzitsu dakartza mahai gainera, eta baita hizkuntza ideia filosofiko eta kontzeptual zabalago baten eran erabiltzearen ingurukoak ere, gizarte aktibismo modu bat, xede bakar baterantz bideratutako grina komun bat sortuz. Izan ere, ondo dakizunez, bi hilabetez batzar, eztabaida eta lantegi bizi eta asaldatuak izan ondoren, proiektuaren amaiera jendaurreko protesta bat izango da. Protesta horretan, parte hartzaile guztiek beren mezudun soinekoa jantzi eta Vitoria-Gasteizko hirian zehar ibiliko dira, Euskal Herriko toki historiko batean amaituz: Ama Birjina Zuriaren plazan.

*Performancea*, moda eta hizkuntza batze horrek kontzeptu berrien sorrera ekar dezake, modaren eta hizkuntzaren *performancezko* elementuak jardute-gune autonomo batera zabalduz. Hortik dator modarekiko nire interesa, hain zuzen ere.

**CM:** *Paperophanies*en oinarrian dagoen «batze» horrek Corita Kent (1964) ahizparen Mariaren Eguna ospatzeko prozesioaren aipamen sendoak dituelakoan nago, eta baita San Franciscoko Diggers-en «gizarte-labore»-enak (1966-1968) eta Atelier Populaire (1968) ezagunarena ere. Galdera erretorikoa irudituko zaizu agian baina, zergatik dira iraganeko estrategia artistiko horiek hain garrantzitsuak, hain erakargarriak?

**JM:** Oso atsegin zait Corita Kent ahizparen Mariaren omenezko jaia, duen espiritu eta jarrera baikorragatik, baina inork uste izatea antzinako bakanalen antzeko manifestaldietan jasotzen zituzten pankarta nabarrak eta «Bana dezagun ogia elkarrekin» edota «Jainkoak maite zaitu» idazkunak eskuz margotuta zeramatzen errotuluak izan direla *Paperophanies*en inspirazio iturri oso ulergaitza gertatzen zait, benetan.

Atelier Populaire (1968) delakoari dagokionez, nire bizitza intelektualean historia bat eta oihartzunak dituen fenomeno da, dudarik gabe, eta une batez pentsatu nuen *Paperophanies* antolatu den ARTIUMeko Praxisen aretoko argazkietan ikus daitekeen instalazioa berregitea. Baina gaia aztertu ondoren ulertu nuen bien artean ez zegoela inongo loturarik. Nire ustez Atelier Populaire propaganda aktibista egiteko batzorde bat izan zen, agenda politiko bat eta oso helburu zehatzak zituen.



Egia esanda, *Paperophanies*en gogora ekarri nahi dudan ideia gure egungo kulturarekin lotuta dago, Ford-en ondoko ekonomiaren emaitza baita eta egonkortasunik eza «arrisku-gizartearen» berezko egoera gisa aztertzen baitu, Gerald Raunig alemaniar filosofo garaikidearen hatsapenen arabera. Hori da, bide batez, nire mentore eta erreferente filosofikoetako bat Chantal Moufferekin batera. Raunigek «egonkortasunik eza benetako forma gisa» gauzatzeari buruz dituen teorioren aipamena begien bistakoa baino gehiago da *Paperophanies*en azaleratzen diren sortze-keinuaren, ekintzaren, hitzaren eta lanaren presentzia-ekoizpen-banaketa prozesuan.

Printzipio horiek asko interesatzen zaizkit, «presentzia eta ekoizpena» batez ere, konpromiso bikoitza baitaramate beren baitan: batetik nire lana egiten den lantegietan egotearena eta, bestetik, horretan «agonismoa»-ren –Chantal Mouffek asmatutako hitza– abiapuntu izan ahal izango litzatekeenaren aukera aitortzea, hau da, gatazkak sortzen uztea baina eraikuntzako ahalbideei ere aukera bat ematea desadostasun, lotura eta elkarlaneko adierazpenen eran. Azkenik, Ama Birjina Zuriaren plazan itxiera ekitaldi gisa pentsatu dudan «protesta ez-egonkor»-aren ideiak ez du askatasunaren hel egite unibertsala izan nahi. Bakar-oroitzapen oroz at, nire asmoa mundu osoan protesta sail baten metxa piztu duen abiako makina abstraktuaren osagai sinbolikoa sortzea da. Zure galderaren bigarren zatiari dagokionez, uste dut hirurogeietako eta aurreko hamarkadetako estrategia haiek garrantzitsuak izaten jarraitzen dutela –Walter Benjaminen *Der Autor als Produzent* (1934) idatziko eztabaida batik bat–, ikusle, artista, artelan eta arte adigaien definizio zurrunei plastikotasuna ematen dietelako eta baita lan bakoitzaren ekoizpen modua eta erabilera/balio politikoa neurtzen dituelako ere.

**CM:** Zein neurritan kokatzen du eta forma ematen dio Euskal Herriak zure proiektuari?



**JM:** Kulturaren isuri globalizatuen, gizarte komunikabideen eta Interneten mundu honetan, tokiaren berezitasunaren kontzeptu historiko-artistikoak (hirurogeietan eta hirurogeita hamarretan garatu zen eran) toki batekiko atxikitasun nostalgikoa adieraziko luke. Nik esango nuke *Paperophanies* beste era bateko berezitasunari buruzkoa dela, museoaren arkitekturarekiko eta, bereziki, Praxisen aretoko arkitekturarekiko duen harremana dela eta; gainera, nire lantegiak eta piezen ekoizpena adin, genero eta kultura bateko eta besteko bertako intelektual, herritar eta artista taldeen baitan dago, zuzenean, eta beraz, emaitzak bertako euskal erkidegoaren egungo testuinguru soziopolitikoak islatuko ditu ezinbestean; eta azkenik, azken emaitza –hots, protesta–, esparru publikoan kokatzen da.

**CM:** Osatzen dutenez kanpo, nola neur daiteke *Paperophanies*-en erako proiektu baten eraginkortasuna? Ekoizteak eta jendaurrean aurkezteak ba al dakar arriskurik berekin?

**JM:** Galdera hori zaila da erantzuten. Denboran luzatzen diren eta artearen eta eguneroko bizitzaren arteko aldeak lausotzen dituzten *Paperophanies*-en erako proiektu artistikoek, parte-hartzeari, elkarrizketari eta gizarte arazo jakin batzuen aurrean erkidegoak duen konpromisoari garrantzia ematean, aldapa irristakor baten ertzean ibili ohi dira, lana bera arriskuan jarritz. Ez da erraza ondorioak aurreikustea, baina zalantzarik gabe egindako lana egituraren eta formaren konplexutasunaren arabera epaitu beharko genuke, alde batetik, eta parte hartzaile bakoitzaren konpromisoaren benetakotasuna kontua izanez, bestetik. *Paperophanies*-en, egilearen adierazpen indibidualistari baino gizarte-sormenari garrantzi handiagoa eman izan diegan aurreko beste proiektu batzuetan bezala, uste dut artista dela arrakastaren eta eraginkortasunaren erantzule nagusia, izan ere sortutako egoeren isuri dinamikoari egokitzeko sortzaile eta malgu izateko berezko joera duela erakutsi behar baitu.

Gainera, Euskal Herriko ARTIUM Zentro-Museoan *Paperophanies*-ekin izan dudan esperientziaren ondoren ohartu naiz bertako agintariekin, erakunde artistikoekin, hezkuntza eta herri erakundeekin eta museoko pedagogia sailekin elkarlanean aritzea funtsezkoa dela lanaren ekoizpen emankorrerako eta jendaurrean aurkezteko. Ezinbestekoa da aurretik finkatutako prozedurak berrikustea eta esku-hartzei bidea zabaltzea. Honen erako proiektuetan parte-hartze maila asko dago: artistaren laguntzaile pertsonala eta osagaiak egiten dituen lan taldea, lantegi batzuen eta besteen kideak, ikusleak... eta guztiek berekin dakarte negoziatu beharraren arriskua. Zu eta biok hizketan ari garen bitartean *Paperophanies* garatzen ari da oraindik, beraz ezinezkoa gertatzen zait haren eraginkortasuna edota arrakasta bere osoan balioestea, baina konfiantza osoz esan dezaket, orain arte eguneroko elkartzeak eta ekoizpen lantegiak –proiektuaren giltzarriak– nire gogo-betekoak izan direla.

*christopher marinos* Atenasen (Grezia) bizi den artearen historiagilea eta komisariba da.



ULTIMO NUMERO  
SESTIER  
S. MARCO

*fragile venezian, jendawreko performancea, jenny marketou, 2010  
argarkiarearen egilea: giacomo cosua © fondazione laudio luvio, venice*

# praxis

comisaria: Blanca de la Torre

Praxis enlaza con la cultura del DIY (*Do It Yourself*), y emerge como consecuencia de la actual crisis económica al tiempo que surge como laboratorio o taller experimental, de carácter dinámico, complementario y que genera de manera independiente un módulo alternativo a la programación anual.

Tiene un carácter de improvisación, y se sustenta en valores como el reciclaje, lo procesual, lo relacional, y, sobre todo, la acción directa y el "Hazlo tú mismo". Este último punto pretende que el artista obtenga un rol mucho más activo, frente a la prevalencia actual de la obra de arte frente al artista-sujeto. Este protagonismo se verá reflejado en diversos ámbitos, entre otros el comienzo del proyecto abierto al público desde el origen de la exposición, permitiendo al espectador asistir a todos los pasos de generación del mismo. Praxis consistirá en una serie heterogénea de proyectos que engloban una actitud, una iniciativa que se inspira en la subcultura que surge con el movimiento *punk* de los 70, en la cual los artistas autogestionaban sus propias bandas y producían sus propios álbums, generando sus propias firmas así como su propio *merchandising*, camisetas, gorras etc...y material de autopromoción.

Por otro lado, la cultura del DIY ha crecido exponencialmente con el surgimiento del corporativismo multinacional, convirtiéndose casi en una ideología política y social, y en una doctrina del "no consumismo" aplicada al arte. Praxis pretende así reconciliar lo *underground* y lo institucional, luchando contra su propio *status quo* a la vez que aunando globalismo y localismo, retomando una expresión típica de la cultura DIY de "Pensar globalmente, actual localmente".



# paperophanies

*Paperophanies* introduce e impulsa de manera creativa la importancia de las estrategias de libertad de expresión y performance pública combinada con la moda y el lenguaje como los vehículos más efectivos y poderosos de cuestionar como el arte produce acción.

Como es habitual en los proyectos que se enmarcan en PRAXIS, la sala expositiva se configurará como un espacio mutable a nivel instalativo, al tiempo que como ámbito de colaboración performativa donde se fusionan las figuras de público, creador, colaborador y *performer*. De este modo se produce una colisión entre los conceptos de creación y muestra, producción y producto a partir de los cuales Marketou desarrolla un proyecto donde convivirán diversión, frustración y asombro durante el proceso de creación de la/s pieza/s. La idea detrás de cada taller es proporcionar un marco de intercambio, investigación, producción y conexiones entre todo un abanico heterogéneo de grupos que deberán diseñar un colorido y original vestido de papel, modelo *UNISEX*, adornado con técnicas de recortables y patrones de palabras, frases y mensajes. Estas proclamas consistirán en mensajes de solidaridad o protesta, bien introspectivos, directos o polémicos.

Cada vestido llevará el nombre de su creador, que será fotografiado y catalogado, para ser mostrado posteriormente en el taller. Estos diseños permanecerán en el museo-taller durante el desarrollo de todo el proyecto hasta el momento del evento final.

El proyecto culminará con una *performance*-manifestación pública con todos los participantes en la plaza de la Virgen Blanca de Vitoria vestidos con sus propias obras de papel y sus mensajes personales. El proceso performativo del desfile involucrará al público y a los participantes en una experiencia colectiva y conciencia social de la vida pública de la ciudad de Vitoria.

Se han organizado algunos grupos específicos para la participación en los talleres, pero también hay cabida para todo tipo de grupos e individuos particulares que quieran participar (contacto: 945 20 90 20 o [educacion@artium.org](mailto:educacion@artium.org)) así como talleres improvisados en la sala, que se encontrará abierta y activa durante el horario de apertura del museo.





# manifiesto

La palabra *Paperophanies* quiere decir superficies de papel, entendiendo superficie como lugar/espacio/tiempo para la acción y expresión propia. La palabra *epiphania* proviene del griego (lugar de nacimiento de la artista), y alude a un doble significado:

- A- repentina manifestación de la esencia del significado.
- B- comprensión o percepción de la realidad por medio de una repentina realización intuitiva.

*Paperophanies* no consiste tanto en diseñar vestidos de papel como en explorar cómo la cualidad de lo "social" y la movilización de lo comunal construido a partir de la fugaz esencia de la moda, pueden ser parte de una tarea hacia el interés por la comunidad.

*paperophanies* es un proyecto de encuentros entre el artista, la comunidad local, estudiantes, teóricos, artistas y críticos de arte.

*paperophanies* tiene como punto de partida el deseo de buscar nuevos formatos para comunicar el proceso y el resultado de conceptos artísticos.

*paperophanies* pretende cuestionar críticamente cómo el arte produce acción al concentrarse en estrategias performativas.

*paperophanies* toma el museo, que se convierte en el estudio/taller de trabajo, como punto de partida.

*paperophanies* tiene en cuenta el rol significativo que juega la moda en la construcción de identidad y expresión personal.

*paperophanies* intenta elaborar una red de comunidades locales, de estudiantes, teóricos, artistas y críticos de arte que trabajarán en torno a un discurso espacio-temporal y los procesos del trabajo artístico en el contexto de nuestro presente sociopolítico. Así, la obra de arte se convierte en lugar común para el intercambio discursivo y procesual.

*paperophanies* aborda la cuestión de si es posible para los artistas la re/generación del valor –sociopolítico, estético...– de su trabajo a partir de la colaboración y el intercambio.

*paperophanies* pretende funcionar como un DIY, (*do-it-yourself*, «hazlo tú mismo») un proyecto *open source* en un espacio y un tiempo análogos, un proyecto abierto a ideas y conceptos para encuentros.

Un blog (<http://paperophanies.wordpress.com/>) realizará el seguimiento del desarrollo del proyecto.

# el arte como puente entre el homo fashion y el homo politikon

## Blanca de la Torre

Es la época de la *moda plena* y de la expansión de su proceso a ámbitos cada vez más amplios de la vida colectiva. No es tanto un sector específico y periférico como una forma general que actúa en el todo social .

Lipovetsky ([1987] 2004: 175)

Dejando de lado los tradicionales debates epistemológicos que cuestionan la naturaleza de la dialéctica arte-moda y las más que evidentes diferencias entre ambas, los ejemplos de interacción entre los dos ámbitos son una constante. Así, en París, son conocidas las relaciones del afamado modisto Paul Poiret con los círculos artísticos de Picabia, Duffy, Rouault o Picasso, de quienes también coleccionaba obra, e incluso llegó a pertenecer a la Société des Artistes Décorateurs, fundada 1901 para la promoción del arte moderno francés. También en Austria, en el seno de la Secesión Vienesa, fundada en 1903 por Joseph Hoffmann, se desarrollaron los conocidos como «los talleres vieneses», una serie de talleres artísticos en los que colaboró, entre otros, Gustav Klimt, y en los que se incluía la confección de vestidos que obtuvieron gran prestigio internacional.

En las vanguardias son numerosos los ejemplos de la interacción artista/diseñador de moda: los excéntricos trajes futuristas de Giacomo Balla a los que aplicaba la teoría de las «interpenetraciones iridiscentes» para recrear la fuerza y tensión del movimiento, los trajes cubistas diseñados por Picasso para el ballet *Parade* (1917) –ballet que a su vez unía el trabajo de Jean Cocteau y Erik Satie–, el traje de cartón de Hugo Ball para recitar su poema de sonidos en el cabaret Voltaire, las creaciones en el seno de la Bauhaus de Oskar Schlemmer para un ballet triádico o las obras de Sonia Delaunay, no solamente las diseñadas para representaciones como *Le coeur à gaz* (1922) de Tristán Tzara sino vestidos para uso real como su vestido simultaneista de 1913, del que luego, junto con su marido, realizaría diferentes versiones aplicando las mismas técnicas que a sus lienzos.

Por otro lado, los diseños de Elsa Schiaparelli se relacionaban directamente con el subconsciente y el mundo onírico de los surrealistas, hasta el punto de colaborar con su máximo exponente, Salvador Dalí, en obras como el vestido de lágrimas (*Tear Dress*) o los famosos bolsillos-cajón de sus prendas en relación con la famosa obra del pintor catalán *Armario antropomórfico con cajones* (1936). Otro pintor español, Mariano Fortuny, creará sus famosos vestidos *Delphos*, inspirados en las estrías de las columnas clásicas. Incluso algunos artistas han colaborado directamente con revistas de moda como Richard Avedon, Diane Arbus, Man Ray o Warhol en *Harper's Bazaar*. Los dos últimos también colaborarían en *Vogue*, junto a otros como Dalí, Giorgio de Chirico o Lee Miller. De la misma manera, algunos diseñadores se encuentran en ese «peculiar» borde entre diseñador/artista, con grandes exposiciones en museos.



Ojo, aquí es importante distinguir que no estamos hablando de una exposición de vestidos de Chanel o Balenciaga en un museo de arte, sino de diseñadores que están trabajando en un marco conceptual puramente artístico. Siguiendo esta línea, tenemos ejemplos como la reciente exposición de Alexander McQueen “Savage Beauty” en el museo Metropolitano de Nueva York o el de Martin Margiela, en cuya exposición para el museo Boijmans Van Beuningen de Rotterdam en 1997 no solamente deconstruye el vestir y todo su contexto, sino que plantea un método de trabajo que apela puramente a recursos de lo artístico, e incluso diseña una colonia de bacterias para sus creaciones. En 1990, el Stedelijk Museum de Amsterdam –Holanda siempre se ha caracterizado por exhibiciones magistrales de hibridaciones artísticas–, realizó una exposición en la que artistas como Cindy Sherman compartían espacio con diseñadores como Issey Miyake. Siete años más tarde, este diseñador (aunque él prefiere ser considerado como «creador») realizaría una colaboración con el artista japonés Yasumasa Morimura. Son numerosos los artistas que han comenzado el siglo jugueteando con la moda: Vanessa Beecroft y sus escenografías de modelos, Tracey Emin posando para Vivienne Westwood, la transformación de la galería Deitch Projects del Soho neoyorkino en boutique de moda por parte de Nicola Constantino o las archiconocidas apropiaciones de marcas de Sylvie Fleury. En esta línea una de nuestras artistas, Alicia Framis, diseñó su famosa serie *Anti-dog* en colaboración con diseñadores como David Delfín o Hussein Chalayan. También son conocidas las exitosas colaboraciones de artistas en diseños para firmas de moda como Jenny Holzer para Helmut Lang, o los famosos bolsos Louis Vuitton «decorados» por Murakami, quien a su vez ha colaborado con diseñadores como Hiroshi Fujiwara e Issey Miyake. El diseñador y también director de esta mencionada marca, Marc Jacobs, también ha colaborado con artistas como Richard Prince o Stephen Sprousey para algunas de sus creaciones. Por otro lado, continúan los «modistos» que beben o se inspiran en el arte, como Yves Saint Laurent con su vestido *Mondrian* –del que curiosamente se reapropiará la mencionada artista Silvie Fleury–, Armani y sus inspiraciones en Kandinsky, Rothko o Matisse, o, yéndonos a un terreno más *casual*, Tommy Hilfinger y sus zapatillas con serigrafías de Keith Haring.

Con *Paperophanies*, Jenny Marketou continúa con el binomio arte-moda (o trinomio si unimos la política) y retoma una tradición *fashion* que hizo furor en la década de los años sesenta, particularmente en los EE.UU.: los vestidos de papel. La moda de los vestidos de papel surge a finales de la mencionada década en EE.UU., fruto de la cultura de «usar y tirar», y sus estampados se inspiraban en tendencias artísticas del momento como el *pop art* y el *op art* u «ojo de mujer» –con su versión también de ojo de gato– de las fotografías de Marc Leonard.





Este tipo de vestidos se podían encontrar tanto en las boutiques más prestigiosas como en papelerías, en las que incluso podías adquirir alguna que otra servilleta a juego con tu nuevo vestuario. De hecho, el primer vestido de papel lo vendió en 1966 la fábrica Scott, por el módico precio de 1 dólar, y con la compra se entregó un cupón de descuento para vasos, pañuelos, papel higiénico y demás productos en papel. El éxito llevó a que incluso se comenzaran a realizar vestidos de novia de papel, que podría considerarse una opción inteligente de recuperar hoy día si se tiene en cuenta que estos siempre se diseñan para ser usados un solo día. Por otro lado, una de las ventajas de este tipo de vestidos era su fácil customización y adaptación, si querías meter el bajo no necesitabas más que un par de tijeras. Además, para contrarrestar su fragilidad surgió una versión intermedia que incluía celulosa y nylon en su composición, cerrándose algunos de ellos con velcro. Esta moda solamente sobrevivió la década de los sesenta, época en que los vestidos de papel se convirtieron también en la herramienta perfecta para difundir mensajes de claro contenido político y propagandístico, y así las manifestaciones y concentraciones públicas se convertían en un continuo desfile de vestidos-póster. De este modo, en el mítico año 1968 algunas mujeres llevaban vestidos con los rostros de los candidatos a las elecciones, como Hubert Humphrey o Richard Nixon.

Jenny Marketou rescata esta moda por el poder icónico de estos vestidos que representan el optimismo, la frescura y el vibrante espíritu de los años en que fueron creados. Probablemente uno de los ejemplos más emblemáticos de la época en esa fusión de arte y propaganda integradas en un vestido de papel, sea *The Souper Dress*, vestido creado por Andy Warhol en 1968 con el estampado propio de sus míticas sopas de tomate Campbell, y que actualmente se encuentra en el Fashion Institute of Technology de Nueva York. El artista también realizó en 1967 otros dos vestidos de papel, actualmente en el Brooklyn Museum: sobre uno de ellos pegó una de sus características serigrafías de banana, y sobre el otro –y con el vestido puesto en el cuerpo de Nico, cantante de la Velvet Underground, tendido sobre una mesa–, imprimió la palabra «FRAGILE».

Marketou plantea con su proyecto una lectura apropiacionista de un lenguaje artístico enmarcado en el ámbito de la moda y portador de un discurso político-social y comprometido, una relación –arte/moda/política– nada banal y no exenta de cierta ironía.

“No estamos viviendo el fin de las ideologías; ha llegado el momento de su reciclaje en la órbita de la moda.”

(Lipovetsky ([1987] 2004: 270).)

Los vestidos que Jenny Marketou concibe para *Paperophanies* (y que anima al público a crear) son prendas *unisex*, sin un patronaje que resalte defectos ni virtudes del cuerpo y con mensajes insertos relacionados con la palabra «FRÁGIL», como metáfora del actual sistema socio-económico y la futilidad de sus contenidos políticos. Esta fragilidad también puede relacionarse con la opinión del mencionado filósofo francés cuando establece una comparación entre la fugacidad de la moda y la inestabilidad ideológica actual, («Solo los idiotas no cambian de opinión»), ya que en pocos años los más convencidos políticamente hacen *tabula rasa* y dan giros de ciento ochenta grados en sus opiniones.

La *unisexalidad* de las prendas de Jenny ya porta en sí misma un significado político. En el Antiguo Egipto se utilizaba el mismo tipo de vestido, a modo de túnica, común a los dos sexos, y se mantuvo durante casi quince siglos, caso que actualmente sería impensable, a pesar del intento por parte de J. P. Gaultier de lanzar un modelo de falda pantalón para hombre que no tuvo ningún éxito, fuera de lo que representara a nivel mediático. Lipovetsky nos habla de la absoluta imposición de los vestidos como patrimonio exclusivo de lo femenino:

La moda no elimina todos los contenidos referenciales, no hace que los signos de identidad fluctúen en la equivalencia y la conmutabilidad total: la antinomia entre lo masculino y lo femenino sigue vigente como una oposición estructural estricta cuyos términos son todo menos sustituibles.

(Lipovetsky ([1987] 2004: 148).

Más adelante comenta:

«Por lo demás, sin embargo, la persistencia de la disyunción de la apariencia entre los sexos supone una suerte de fracaso en la dinámica igualitaria, la cual no puede llegar hasta el fondo en la disolución de las desemejanzas.»

(Lipovetsky ([1987] 2004: 155).

Tampoco se trata de que aquí Marketou esté haciendo apología de la androginia ni una reivindicación feminista a partir de un vestuario igualitario, sino de un tipo de homogeneización a partir de un objeto artístico portable, fruto de la creación y participación colectiva. Y a fin de cuentas, la artista consigue así mediante el arte difuminar una diferencia que la moda jamás ha conseguido eliminar. El espíritu revolucionario de los sesenta nos hablaba de una ideología hedonista, libertaria y comunicativa. Marketou recupera este espíritu de «revolución ideal», muy acorde con el actual clima del movimiento del 15M que de algún modo está produciendo un cierto revival de las mitologías revolucionarias. La artista convierte así el vestido en signo, en moda contestataria, en un significativo portador de una reflexión acerca de lo frágil, lo frágil de la memoria, la fragilidad del sistema y, en definitiva, la fragilidad de lo común. Para ello revisa los códigos vinculados a lo revolucionario, propone el vestir participación del acto creativo, y el objeto-vestido se desactiva como fetiche para pasar a una forma de identificación de diferentes identidades autónomas, que comparten un imaginario común y una energía emancipadora.

Marketou anima a los participantes a componer mensajes en relación con lo frágil para la creación de sus propios vestidos y posteriormente salir en manifestación hacia el centro de la ciudad para hablar de lo FRÁGIL en mayúsculas, lo frágil aplicado al todo actual. Un significado reforzado por la metáfora que supone lo efímero del papel con que están contruidos. Fragilidad como *memento mori*, pero subvirtiendo su carácter pesimista y transformándolo en un *carpe diem* revolucionario.

«Esta es la grandeza de la moda, que le permite al individuo remitirse más a sí mismo, y esta es la miseria de la moda, que nos hace cada vez más problemáticos, para nosotros y para los demás»

(Lipovetsky ([1987] 2004: 324.)

REFERENCIAS: Gilles LIPOVETSKY ([1987] 2004):

*El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona: Anagrama.



## la manifestación pública el acto de protesta como acto artístico performativo

El taller de PRAXIS será el punto de encuentro para ponerse los vestidos de papel, se entregarán gratuitamente vestidos extra para manifestantes que se apunten en el último minuto.

Adaptando las estrategias del movimiento dadá, la Internacional Situacionista y Fluxus, así como los códigos habituales de las demostraciones, Marketou ve la manifestación como el evento de un nutrido grupo que se desplazará desde el taller hasta la céntrica Plaza de la Virgen Blanca en Vitoria-Gasteiz, con espíritu de festival callejero.

La manifestación será liderada por la artista y un grupo de gente que ha participado en los talleres y ha sido instruida acerca de las actividades performativas de la manifestación.

La mayoría de estas actividades se adaptarán a las propiedades físicas y limitaciones impuestas por la fragilidad de los vestidos de papel, sin embargo tendrán el poder de hacer reflexionar y de comunicar la psicología de grupo a todo aquel que quiera participar en la protesta contra del frágil estado de nuestra cultura y hacernos pensar qué podemos hacer.

Parte del proyecto incluirá también documentación videográfica de esta performance pública, así como del resto de los talleres e intervenciones.



aunque la utopía solo se puede alcanzar temporalmente,  
estimula las iniciativas para acercarse a ella

maja círic

*Paperophonies* (2011) es un paisaje artístico concebido por Jenny Marketou, y creado desde la base por sus participantes como un elemento fugaz e imprevisible, que da origen a unas versátiles posibilidades sociales. Es una efímera utopía social que actúa como una intervención en un sistema comunicativo (lenguaje, moda) y ofrece un espacio donde reunirse, repensar y/o redistribuir las actitudes sociales y políticas.

La interacción se produce en el marco de sala de Praxis, un espacio que se adhiere a la idea, inscrita en el «nuevo institucionalismo», de la intención curatorial: crear «un espacio activo» que es «en parte centro comunitario, en parte laboratorio y en parte academia».<sup>1</sup> En una época en la que las instituciones culturales críticas están siendo claramente desmanteladas, infrafinanciadas y sometidas a las demandas de una «economía neoliberal del espectáculo»,<sup>2</sup> el programa Praxis continúa alentando el potencial inconformista y transformativo mediante la internalización de la crítica institucional que fue formulada inicialmente por los artistas de comienzos de los años setenta y, más tarde, reactivada en los noventa.<sup>3</sup> Este tipo de entidad propicia la expansión de los límites del lenguaje y es, además, muy sensible a las imperfecciones de un entretejido social y a sus distorsionadas representaciones artísticas. Al funcionar como un contexto capaz de poner en acción diferencias concretas, no se fundamenta en una relación abstracta entre ideas y discurso. Al contrario, respalda un activismo social alimentado por medio de las artes plásticas contestatarias y que fomenta una proclama performativa.

*Paperophonies* contribuye al fortalecimiento del otro inmediato, gracias a la inclusión creativa en el concepto de una cultura cuya politicidad no se basa únicamente en el referente personal. Marketou aborda el impulso artístico a través, por un lado, de la poesis entendida como quehacer y, por otro, de la praxis enfocada como acción política, de tal modo que la primera presupone la producción de un objeto y la segunda la ausencia de este.<sup>4</sup>

1 JONAS EKEBERG (ed.): *New Institutionalism*, Oslo: Versted 1, Oficina de Arte Contemporáneo, Oslo, 2003: 9 y 14.

2 Hito STEYERL: *La institución de la crítica* (trad. de Marcelo Expósito y Joaquín Barriendos), <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/en>.

3 Nina MONTMANN: *Ascenso y caída del nuevo institucionalismo. Perspectivas de un futuro posible* (trad. de Marcelo Expósito), <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/enn>.

4 Virno evoca la *Ética nicomaquea de Aristóteles*, según la cual el bios polítikós se compone de praxis/acción y lexis/habla, bases ambas de la actuación humana.



El arte se utiliza aquí como herramienta para el replanteamiento y la reinención de unos esquemas políticos que están cimentados en recomposiciones sociales de carácter temporal y en nuevas subjetivaciones. La misión cultural se convierte en una auténtica realidad política. La utopía, sin embargo, que solo se puede alcanzar temporalmente por medio del arte y la práctica, y cuya esencia es la acción misma, resulta difícil de entender eternamente, si bien, de manera indirecta, permite a sus sujetos colaborar sin comprometer sus creencias intrínsecas en el «aquí y ahora».

*Paperophonies* es un proceso de traducción de la ya existente a una acción no normativa que favorece la proyección de nuevos impulsos como un medio de invitar a los participantes a establecer nuevos contactos y relaciones transgeneracionales, transgénero, transnacionales y transideológicos entre las personas, a través del lenguaje que determina sus posiciones afianzadas en la sociedad. Otra cualidad importante de *Paperophonies* es la facultad no solo de identificar con exactitud la complejidad y la diversidad política, sino de demostrar que una acción conjunta coherente puede generar un nuevo lenguaje y una nueva condición en el espacio público.

maja círic es comisaria independiente y crítica de arte. Es ciudadana de Belgrado, en Serbia, y miembro de [transnationalrepublic.org](http://transnationalrepublic.org). Su actividad curatorial complementa la producción cultural dominante, al ofrecer un conocimiento alternativo de las transformaciones sociales, políticas y estéticas. Sus campos de interés incluyen, entre otros, los aspectos teóricos de comisariar exposiciones y el comisariado como crítica institucional.

# jenny marketou

entrevistada por christopher marinos

christopher marinos

**Christopher Marinos:** En su libro *Becoming Fashion-able: Hacktivism and Engaged Fashion Design* (Camino Förlag, Göteborg, 2009), Otto von Busch declara que «hackear la moda no constituye una rebelión contra el “sistema”, una estrategia sediciosa contra París, una exaltación de las subculturas o las contraculturas que aspiran a subvertir la moda, ni tan siquiera un nuevo estilo. Hackear aquí hace referencia a las simbióticas y abiertas ecologías participativas entre unos actores comprometidos con la moda como diseñadores, productores, consumidores, *fashionistas* y amantes apasionados. No se trata de diseños, sino más bien de métodos de producción». ¿Influyó en usted este enfoque cuando trabajaba en el proyecto *Paperophanies*? ¿Cómo nació su interés por la moda?

**Jenny Marketou:** Esa es una pregunta interesante. Resulta que conozco a Otto von Busch porque actualmente imparte clases en la Parsons School of Design de Nueva York. Estoy muy familiarizada con su investigación, así como con sus espléndidos escritos sobre la moda y el papel de los nuevos diseñadores en este campo.

De hecho, antes de viajar a España para poner en marcha *Paperophanies*, me entrevisté con Pascale Gatzert, una diseñadora holandesa que es colega de Otto en la escuela Parsons, y comentamos sus ideas, que ella también comparte en su doble profesión de diseñadora y profesora. Esta entrevista puede verse ahora en la sala de ARTIUM que se ha transformado en el taller de *Paperophanies*.

Sin embargo, como punto de partida de mis planteamientos en *Paperophanies*, no es la función del nuevo diseñador de moda lo que me propongo explorar. Aunque la muy básica calidad artesanal de las prendas genéricas de papel actúa como una crítica festiva de la tradición de la moda de alta costura, *Paperophanies* no consiste en diseñar unos vestidos específicos. Lo que más me ha interesado es el proceso vocacional y colectivo de la práctica del «hágalo usted mismo», y el principio de presencia y producción aplicado también al diseño de moda. Por esta razón empleo como centro de operaciones unos talleres, que reúnen a los participantes en virtud de un proceso manual, en el transcurso del cual cada miembro recibe instrucciones para confeccionar su propia ropa de papel. Mi principal objetivo en *Paperophanies* es utilizar la moda o las distintas prendas como herramientas, cuya superficie se puede reformar y hackear con manifestaciones, letreros y mensajes, ya sean líricos, personales, políticos o humorísticos, a fin de intensificar el uso de la lengua e investigar cómo puede producir acción aun estando concentrada en unas estrategias performativas.



Esto da pie a algunas cuestiones cruciales en torno a la percepción de la moda y la utilización del lenguaje como una idea filosófica y conceptual más amplia, creando así una forma de activismo social, una pasión común orientada hacia una misma meta. Porque, como bien sabe, después de dos meses de intensas asambleas, debates y talleres comunitarios, el conjunto del proyecto culmina en un acontecimiento final: una protesta pública. Durante esa protesta todos los participantes vestirán sus prendas con mensaje y recorrerán la ciudad de Vitoria en una marcha cuyo destino último será un lugar histórico en el País Vasco, la plaza de la Virgen Blanca. El citado maridaje de *performance*, moda y lengua, podría contribuir a la aparición de nuevos conceptos que extiendan el papel de la moda y los elementos performativos del lenguaje a una zona autónoma de actuación. Es aquí justamente donde radica mi interés por la moda.

**CM:** Tengo la impresión de que este «maridaje» que anima *Paperophanies* contiene fuertes alusiones a la procesión de la Fiesta de María de la hermana Corita Kent (1964), y también a los «laboratorios sociales» de los Diggers de San Francisco (1966-1968) y el Atelier Populaire (1968). Puede parecer una pregunta retórica, pero ¿qué hace que estas estrategias artísticas del pasado sean tan relevantes, tan atractivas?

**JM:** Me encanta la fiesta en honor de María de la hermana Corita Kent por su espíritu y actitud positivos, pero que alguien crea que las multicolores pancartas que enarbolaban y los letreros pintados a mano con la leyenda «Partamos juntos el pan» o «Dios te ama», en unas procesiones semejantes a las de las antiguas bacanales, puedan haber inspirado las *Paperophanies* es una cosa que me cuesta trabajo entender.

En lo que atañe al Atelier Populaire (1968), es un fenómeno que tiene innegablemente una historia y unos ecos en mi vida intelectual, y por un momento pensé en reproducir la misma instalación que se ve en las fotografías de la sala de Praxis en ARTIUM, el museo donde se ha organizado *Paperophanies*. No obstante, tras estudiar el asunto comprendí que no existe la menor relación entre ambos. Yo definiría el Atelier Populaire como un órgano de propaganda activista con una agenda política y unos fines muy concretos. A decir verdad, la idea que me gusta evocar en *Paperophanies* está ligada a nuestra cultura vigente, que es producto de la economía posfordista y analiza el «precarizado» como una condición específica de la «sociedad del riesgo», conforme a los postulados del filósofo alemán contemporáneo Gerald Raunig, quien, por cierto, es uno de mis mentores y referentes filosóficos junto con Chantal Mouffe.

Las alusiones a las teorías de Raunig sobre la práctica de «lo precario como forma real» son más que evidentes en el proceso situacional de presencia-producción-distribución del gesto creativo, la acción, la palabra y el trabajo tal y como se despliegan en *Paperophanies*.





Estoy muy interesada en estos principios, especialmente el de «presencia y producción», que entraña el doble compromiso de estar presente en los talleres donde se produce mi obra y reconocer en ello una alternativa que podría dar paso al «agonismo», un término concebido por Chantal Mouffe, a saber, permitir que surjan los conflictos pero ofrecer también una oportunidad a las posibilidades constructivas en forma de expresiones de desacuerdo, vinculación y colaboración. Por último, la idea de la «protesta precaria» que he planeado como evento de clausura en la plaza de la Virgen Blanca no pretende ser una invocación universal a la libertad. Al margen de cualquier recuerdo individual, mi propósito es crear un componente simbólico de la abstracta máquina en movimiento que ha encendido la mecha de una serie de protestas en todo el mundo.

En cuanto a la segunda parte de su pregunta, creo que aquellas estrategias de los sesenta y décadas anteriores siguen siendo relevantes –en especial el debate de *El autor como productor*, de Walter Benjamin (1934)– porque dan plasticidad a unas definiciones rígidas de la noción de espectador, artista, obra de arte y el arte mismo, y también porque sopesan el modo de producción y el uso/valor político de cada obra.

**CM:** ¿En qué medida enmarca y da forma a su proyecto el País Vasco?

**JM:** En un mundo de flujos culturales globalizados, medios de comunicación sociales e Internet, el concepto histórico-artístico de la especificidad del enclave (tal y como se desarrolló en los años sesenta y setenta) podría designar el apego nostálgico a un lugar.

Yo diría que *Paperophanies* gira en torno a una clase diferente de especificidad, por su relación con la arquitectura del museo y, en particular, con la arquitectura de la sala de Praxis; además, mis talleres y la producción de las piezas dependen directamente de la participación de distintos grupos autóctonos en materia intelectual, cívica y artística, gentes de todas las edades, géneros y culturas, y por lo tanto el resultado reflejará inherentemente los actuales contextos sociopolíticos de la comunidad vasca local; y finalmente, el producto último –o sea, la protesta– se sitúa en la esfera pública.

**CM:** Aparte de quienes lo integran, ¿cómo puede uno evaluar la eficacia de un proyecto como *Paperophanies*? ¿Conlleva algún peligro su producción y presentación al público?

**JM:** Esta es una pregunta difícil de responder. Los proyectos artísticos como *Paperophanies*, que se prolongan en el tiempo y difuminan las distinciones entre arte y vida cotidiana al poner el acento en la participación, el diálogo y el compromiso de la comunidad frente a unos determinados problemas sociales, caminan por una pendiente resbaladiza que amenaza con comprometer el trabajo mismo. No es fácil prever las consecuencias, pero incuestionablemente deberíamos juzgar la labor realizada en función, por una parte, de su complejidad estructural y formal, y atendiendo por otra a la autenticidad del compromiso de cada participante. En *Paperophanies*, al igual que en otros proyectos anteriores en los que concedía mayor importancia a la creatividad social que a la expresión individualista del autor, creo que el artista es el máximo responsable del éxito y la efectividad finales, porque tiene que demostrar su predisposición a ser creativo y flexible para adaptarse al flujo dinámico de las situaciones generadas. Además, a partir de mi actual experiencia con *Paperophanies* en el Centro-Museo ARTIUM del País Vasco, he comprobado que la colaboración con las autoridades locales, las organizaciones artísticas, educativas y cívicas, así como con los departamentos pedagógicos del museo, desempeña un papel esencial en la fructífera producción y presentación de los trabajos al gran público. Resulta imprescindible revisar los procedimientos preestablecidos y dar vía libre a las intervenciones. En este tipo de proyectos hay tantos niveles de participación, desde el ayudante personal del artista y el equipo que elabora los componentes hasta los integrantes de los diversos talleres e incluso el espectador, que todos llevan implícito un riesgo de negociaciones.

Mientras usted y yo hablamos, *Paperophanies* está todavía en fase de ejecución, así que no me es posible hacer una valoración completa de su eficacia ni de su éxito, pero puedo decir con total confianza que, hasta ahora, los encuentros diarios y los talleres de producción –piezas angulares del proyecto– han sido muy satisfactorios.

*christopher marinos* es un historiador del arte y comisario residente en Atenas (Grecia).



# praxis

curator: Blanca de la Torre

Praxis is linked to the culture of DIY (do-it-yourself) and stems from the current economic crisis. At the same time, it is a laboratory or experimental workshop that is dynamic and complementary in character and which in itself generates an alternative module to the annual programme.

Founded on the notion of improvisation and underpinned by values such as recycling, process, the relational and above all direct action and DIY, it is intended to ensure that the artist plays a much more active part and puts an end to the prevalence today of the artwork versus the artist-subject. This principal role will be reflected in a number of areas, such as opening up exhibitions to the public from the very start, thereby enabling visitors to witness every step along the way. Praxis will consist of a varied selection of projects that embody an attitude, an initiative inspired by the subculture that emerged alongside the punk movement of the 1970s, in which artists managed their own bands and produced their own albums, creating their own labels as well as their own merchandising, t-shirts, caps, etc., along with their own self-promotional material.

The culture of DIY has expanded exponentially with the rise of multinational corporatism and has almost become a political and social ideology, a doctrine of 'non-consumerism' applied to art. Praxis intends to reconcile the underground with the institutional, to fight against its own *status quo* and, at the same time, to bring together globalism and localism. As a result, it has adopted an expression typical of DIY culture: "think global, act local".



# paperophanies

Paperophanies introduces and encourages in a creative way the importance of strategies for free speech and public performance combined with fashion and language as the most effective and powerful vehicles to question how art is producing action or even agency.

In keeping with the usual practice for PRAXIS projects, the exhibition room will take the form of a mutable space at the installation level. In this instance, it will also serve as a venue for performative collaboration in which the public, creator, collaborator and performer come together as one. The result of this is a collision between the concepts of creation and display, production and product that Marketou uses to develop a project in which fun, frustration and surprise are all part of the process of creating the work(s). The idea behind each workshop is to provide a framework for sharing, research, production and connections between a diverse group of participants who are expected to handcraft their own A shaped garment made out of colourful paper decorated with cut-outs and patterns of letters, words, phrases and messages. Statements could carry messages of solidarity or protest, could be introspective or confrontational or direct.

Each paper garment as soon as it is finished will carry the name of its creator and will be photographed and catalogued before being hung or put on display in the inside atelier. All finished garments will remain on view in the museum atelier throughout the duration of the project and till the final event.

The project will culminate in a public demonstration /parade to be held in the main square of the City of Vitoria in which participants will be wearing their paper garments with their personal statements. The performative process of the parade will engage participants and public in a collective experience and social awareness of the public life of the city of Vitoria.

The workshops are open to everyone who wishes to take part and will be led by the artist, who may invite other artists, designers, critics and teachers to run their own workshop. A number of specific groups have been organised but there is room for all kinds of groups and individuals who wish to participate (contact: 945 20 90 20 or [Educacion@artium.org](mailto:Educacion@artium.org)) In addition, improvised workshops will be run in the exhibition room, which will remain open and active during museum opening hours.





# manifesto

The word *Paperophanies* means surfaces of paper, surface here being understood as the place, space and time for action and self-expression. The word *epiphany* comes from Greek (the language of the country where the artist was born) and has two meanings:

- A- the sudden manifestation of the essence of meaning.
- B- an understanding or perception of reality through a sudden intuitive realisation.

Paperophanies is not about the task of designing a specific paper garment as much as exploring how the quality of the "social", the mobilization of the communal built into the fleeting fashion's essence can be part of an endeavor towards community compassion.

*paperophanies* is a project of encounters between the artist, the local community, students, theorists, artists and art critics.

*paperophanies* takes as its starting point the wish to find new formats to communicate the process and outcome of artistic concepts.

*paperophanies* seeks in a critical manner to explore how art produces action when it concentrates on performative strategies.

*paperophanies* takes the museum, which is transformed into a studio/workshop, as a launch pad.

*paperophanies* takes into account the significant role played by fashion in constructing our identities and in personal expression.

*paperophanies* aims to build a network of local communities, students, theorists, artists and art critics who will work on a space-time discourse and the processes of artistic endeavour in the context of our current socio-political circumstances. Thus the work of art becomes the basis for discursive and processual sharing.

*paperophanies* tackles the question of whether it is possible for artists to re/generate the value—be it socio-political, aesthetic or some other aspect—of their work through collaboration and sharing.

*paperophanies* seeks to operate as a forum for DIY, as an open-source project in an analogue time and space, a project open to ideas and concepts to achieve encounters.

The progress of the project will be recorded in a blog: <http://paperophanies.wordpress.com/>

# art as the bridge between homo fashion and homo politikon

Blanca de la Torre

This is the era of *fully-fledged fashion* and the spread of its process into increasingly broader areas of collective life. It is not so much a specific and peripheral sector as a general form that acts on all things social.

Lipovetsky ([1987] 2004: 175)

Leaving aside the traditional epistemological debates that question the nature of the dialectic between art and fashion and the obvious differences between them, the examples of interaction between these two fields are a constant. In Paris, for example, it is a well known fact that the celebrated couturier Paul Poiret moved in the circles of artists such as Picabia, Duffy, Rouault and Picasso, whose work he collected. Indeed, Poiret himself went on to become a member of the Société des Artistes Décorateurs, founded in 1901 to promote French modern art. Likewise, in Austria, during the Vienna Sezession, founded in 1903 by Joseph Hoffman, the 'Vienna Workshop' was organised, consisting of a series of artistic sessions to which a number of artists contributed, among them Gustav Klimt, and where dress was regarded as an important aspect of the Workshop and the gowns made were acclaimed worldwide .

There are numerous examples of the interaction between artists and fashion designers in the avant-garde movements: the bizarre Futurist suits designed by Giacomo Balla, in which he applied the theory of 'iridescent interpenetrations' to recreate the force and tension of movement; the Cubist costumes designed by Picasso for the ballet *Parade* (1917), which also brought together the work of Jean Cocteau and Erik Satie; the cardboard suit worn by Hugo Ball when he read his sound poem at the Voltaire cabaret; Oskar Schlemmer's creations at the Bauhaus for the *Triadic Ballet*; and Sonia Delaunay's designs, not just for the costumes for plays such as *Le coeur à gaz* (1922) by Tristan Tzara, but also the clothes she designed for real use, such as her Simultaneous Dress of 1913, which she, together with her husband, later made a number of different versions of, applying the same techniques she employed in her paintings. In addition, the designs of Elsa Schiaparelli were directly connected with the subconscious and the oneiric world of the Surrealists, so much so that she worked with the chief exponent of Surrealism, Salvador Dalí, on works such as her *Tear Dress* and the famous drawer pockets of some of her clothing designs, which are related to the famous work by the Catalan painter entitled *Anthropomorphic Chest of Drawers* (1936). Another Spanish painter, Mariano Fortuny, was inspired by the fluting of classical columns when he created his famous *Delphos* dresses.

Some artists have even contributed to fashion magazines, such as Richard Avedon, Diane Arbus, Man Ray and Warhol, whose work appeared in *Harper's Bazaar*. Man Ray and Warhol also contributed to *Vogue*, which featured pieces by numerous other artists, among them Dalí, Giorgio de Chirico and Lee Miller.



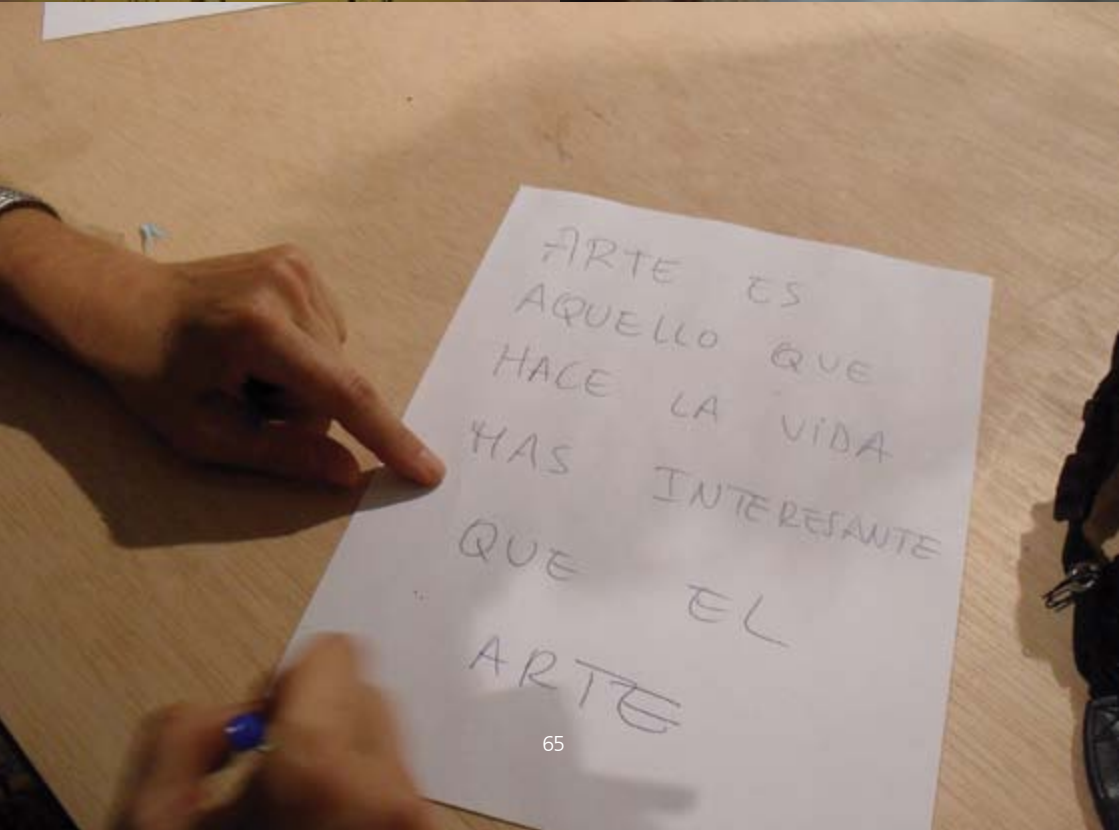
Similarly, some designers find themselves at that 'peculiar' border between designer and artist, having had major exhibitions in museums. It should be noted that we are not talking here of an exhibition of Chanel or Balenciaga dresses in an art museum but of designers working within a purely artistic conceptual framework. Examples include the recent Alexander McQueen's "Savage Beauty" exhibition at the Metropolitan Museum in New York or Martin Margiela, who not only deconstructed clothing and its entire context in his exhibition at the Boijmans Van Beuningen Museum in Rotterdam in 1997 but also posited a method of working that uses artistic devices and even designed a colony of bacteria for his creations. In 1990, the Stedelijk Museum in Amsterdam—Holland has always been known for its outstanding exhibitions of artistic hybridisations—mounted an exhibition in which artists such as Cindy Sherman showed work alongside that of designers such as Issey Miyake. Seven years later, Issey Miyake (who would rather be known as a creator rather than a designer) collaborated with the Japanese artist Yasumasa Morimura.

There are many artists who began the century by dabbling in fashion: Vanessa Beecroft and her arrangements featuring models; Tracey Emin's posing for Vivienne Westwood; the transformation of the Deitch Projects gallery in SoHo in New York into a fashion boutique by Nicola Constantino; and Sylvie Fleury's well-known appropriations of brands. Along the same lines, one of Spain's own artists, Alicia Framis, designed her famous *Anti-dog* series in collaboration with designers such as David Delfin and Hussein Chalayan.

In addition, there are many well-known examples of artists who have successfully collaborated on designs for fashion houses, such as Jenny Holzer for Helmut Lang, and the famous Louis Vuitton handbags 'decorated' by Murakami, who has worked with other designers, among them Hiroshi Fujiwara and Issey Miyake. The designer and director of Louis Vuitton, Marc Jacobs, has himself worked with artists such as Richard Prince and Stephen Sprouse on some of his creations. There are also 'fashion designers' who have drawn their inspiration from art, such as Yves Saint Laurent for his *Mondrian* dress—itself curiously appropriated by Sylvie Fleury, mentioned earlier—Armani, who is inspired by Kandinsky, Rothko and Matisse, and, along more casual lines, Tommy Hilfger and his shoes made of fabric decorated with Keith Haring prints.

Jenny Marketou continues this art-fashion duo (or trinity if we include politics) in *Paperophanies* and picks up on a fashion tradition of paper dresses, which were all the rage in the 1960s, particularly in the USA.





The fashion for paper dresses emerged in the late 1960s in the States, prompted by the culture of 'use once and throw away', with prints inspired by the artistic trends of the time, such as Pop art and Op art or the 'woman's eye'—and its cat's eye version—of Marc Leonard's photographs. This type of dress could be found not only in leading boutiques but also in stationer's shops, where it was even possible to buy matching serviettes. Indeed, the first paper dress, made by the Scott factory, was sold in 1966 for the modest sum of one dollar. The purchase included discount vouchers for cups, handkerchiefs, toilet paper and other paper products. Paper dresses proved so successful that the material was used to make bridal gowns, which might be regarded as a smart option for today, bearing in mind that such gowns are intended to be worn just once. One of the advantages of this kind of dress was it that could be easily personalised and adapted: if you wanted to shorten it, all you needed was a pair of scissors. As such dresses were easily torn, an intermediate version was developed, including cellulose and nylon in the material, and some featured Velcro as a means to fasten them.

The fashion did not outlive the decade, but during the 1960s paper dresses became the perfect vehicle for expressing political and propaganda messages, as a result of which, demonstrations and public gatherings of the period became one continuous parade of poster dresses. In that legendary year of 1968, some women wore dresses that bore images of the faces of the presidential candidates, such as Hubert Humphrey and Richard Nixon. Jenny Marketou has revived this fashion due to the iconic power of these dresses that represent the optimism, freshness and vibrant spirit of the era when they were created. One of the most emblematic examples of the period of this fusion of art and propaganda in a paper dress is probably *The Souper Dress*, created by Andy Warhol in 1968 with a print typical of his celebrated Campbell soup cans, which is now held in the Fashion Institute of Technology in New York. In 1967, Warhol made two other paper dresses, today in the Brooklyn Museum: he glued one of his banana prints on one of them, and on the other, placed on the body of Nico, the singer with the Velvet Underground, stretched out on a table, he printed the word "FRAGILE". In her project, Marketou adopts an appropriate reading of an artistic language in the field of fashion that conveys a committed political and social discourse, a relationship—art-fashion-politics—that is not in the least bit banal and is not without a certain irony.

"We are not living the end of ideologies; the time has come to recycle them in the realm of fashion."

(Lipovetsky ([1987] 2004: 270).)

The dresses that Jenny Marketou has designed for *Paperophanies* (and which she encourages the public to make) are unisex items of clothing made to a pattern that does not emphasise either the flaws or virtues of the body and which feature messages related to the word 'FRAGILE', a metaphor for the existing socioeconomic system and the futility of its politics. A connection can also be drawn between this fragility and the opinion of the French philosopher Lipovetsky when he compares the fleeting nature of fashion and the current ideological instability—"Only idiots never change their minds"—since we have seen, in just a few years, how those who were once staunch in their political convictions have done an about-face in their views. The *unisex nature* of Jenny's clothes is itself politically significant. In ancient Egypt, both sexes wore the same kind of clothing, a tunic, over a period lasting almost 1500 years, something that would be unthinkable today, despite Jean-Paul Gaultier's attempt to launch a culotte design for men, which proved unsuccessful everywhere except in the media. Lipovetsky also talks about dresses as the exclusive preserve of women:

Fashion does not eliminate all the referential content, it does not make the marks of identity fluctuate in total equivalence and swappability: the anti-nomy between the masculine and the feminine continues to hold sway as a strict structural opposition whose terms are anything but replaceable.

(Lipovetsky ([1987] 2004: 148.)

Later on, he remarks,

"As for the rest, however, the continuing difference in the appearance of the sexes represents a kind of failure in the dynamic of equality, which cannot bring the dissolution of the dissimilarities to a complete close."

(Lipovetsky ([1987] 2004: 155.)

Marketou is not defending androgyny, nor is she championing feminism through egalitarian clothing. Instead, she is advocating a kind of homogenisation through a portable artistic object that is the result of collective creation and participation. And in the end, through art, the artist manages to blur a difference that fashion has never been able to eliminate. The revolutionary spirit of the 1960s speaks to us of a hedonistic, libertarian and communicative ideology. Marketou rekindles this spirit of the 'ideal revolution', which is very close to the current climate of the 15M (15 May) movement that in some way is bringing about a revival of the revolutionary mythologies. The artist thus turns the dress into a sign, into militant fashion, into a signifier that carries a reflection on fragility, on the fragility of memory, the fragility of the system and, in short, the fragility of all we hold in common. In doing so, she revises the codes associated with revolution and posits wearing clothes as a form of participation in the creative act. The dress-cum-object is rendered ineffective as a fetish, becoming instead a form of identification for different independent identities that share a common imaginary and an emancipating energy. Marketou encourages participants to compose messages to do with fragility for the dresses that they themselves create and then to head to the city centre to demonstrate and tell others about FRAGILITY writ large, the fragility of our current situation. This meaning is reinforced by the metaphor that derives from the ephemeral nature of the paper from which the dresses are made. Fragility as a *memento mori*, yet subverting its pessimistic nature by transforming it into a revolutionary *carpe diem*.

"That is the greatness of fashion, which allows the individual to look more to him or herself, and that is the mystery of fashion, which makes us more problematic for ourselves and for others."

(Lipovetsky ([1987] 2004: 324.)

---

REFERENCES: Gilles LIPOVETSKY ([1987] 2004):

*El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona: Anagrama.



## the public demonstration the protest act as a performative artistic act

The meeting place for putting on the paper dresses will be the PRAXIS workshop. Extra dresses will be available free of charge for demonstrators who turn up at the last minute.

Marketou adapts the strategies of the Dada movement, the Situationist International and Fluxus, as well as the usual codes of demonstrations, and sees this demonstration as an event involving a large group of people who will go, with the spirit of a street festival, from the workshop to Plaza de la Virgen Blanca in the centre of Vitoria-Gasteiz.

The demonstration will be led by the artist and a group of people who have participated in the workshops and who have been instructed as to the performative activities of the demonstration.

Most of these activities will be suited to the physical properties and limitations imposed by the fragile nature of paper dresses, but they will have the ability to make others reflect and to communicate the group psychology to everyone who wants to take part in the protest against the fragile state of our culture and make us think about what we can do about the situation.

This public performance, as well as of the other workshops and interventions, will be documented on video as part of the project.



although utopia can only be reached temporarily,  
it stimulates the practice towards it

maja ciric

*Paperophonies* (2011) is an artistic landscape, conceived by Jenny Marketou and created from the bottom-up by its participants as a fleeting and unpredictable element, bringing versatile social potentialities into being. It is an ephemeral social utopia that functions as an intervention in a communicative (language, fashion) system and provides a space to meet, to rethink and/or redistribute social and political attitudes.

The interaction happens within the framework of the PRAXIS gallery, a space that adheres to the “new institutionalism” idea of curatorial intention - to create “an active space” that is “part community centre, part laboratory and part academy”<sup>1</sup>. At a time when critical cultural institutions are clearly being dismantled, underfunded, and subjected to the demands of a neoliberal event economy,<sup>2</sup> the Praxis still encourages transformative critical potential by internalizing the institutional critique that was initially formulated by artists in the early 1970s and later revisited in the 90s<sup>3</sup>. This kind of institution allows for the expansion of the limits of language and is more sensitive to the imperfections of a social tissue and its distorted representations in art. Functioning as a context capable of bringing concrete differences in action, it is not based on an abstract relation between ideas and discourse. It supports a social activism driven by the means of critical visual arts and encouraging a performative statement.

*Paperophonies* enables the empowerment of the proximate other through creative inclusion in the concept of a culture whose politicality is not only based on self-referentiality. Marketou addresses urgency through both poesis understood as labour and praxis understood as a political action, the first implying the production of an object and the lack of it in the latter<sup>4</sup>. Art is used here as a tool for the reconsideration and reinvention of political practices that are based on temporary social recompositions and new subjectifications. The cultural mission is turned into an actual political reality. However, utopia, which can be only temporarily reached through art and practice, and whose essence is the very action, is difficult to be eternally understood yet indirectly allows its subjects to collaborate without compromising its beliefs in the here and now.

1 Joans Ekeberg (Ed.), *New Institutionalism*, Versted#1, Office for Contemporary Art, Norway, Oslo 2003, cit. from Introduction p. 9 and 14.

2 Hito Steyerl, *The Institution of Critique*, <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/steyerl/e>

3 Nina Möntmann, *The Rise and Fall of New Institutionalism Perspectives on a Possible Future* <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/en>

4 Virno refers to Aritototele's *Nikomach's Ethics* where the *bios politicos* consists of praxis/action and lexis/speech, which are both a base for human action



*Paperophonies* is a process of translation of the existing into a non-normative action that opens up the projection of new urgencies as a means for allowing participants to make new trans-generational, trans-gender, trans-national, trans-ideological connections and relations between people through language which shapes their existing positions in society.

Another important asset of *Paperophonies* is not only the ability to pinpoint the complexity and political diversity, but to show that a joint meaningful action can create a new language and a new condition in the public space.

maja ciric is a freelance curator and an art critic. She is a citizen of Belgrade, Serbia and the transnationalrepublic.org. Her curatorial practice complements the mainstream cultural production and produces alternative knowledge about social, political and aesthetic transformations. Her areas of interest include, amongst others, theoretical aspects of curating and curating as institutional critique.

on *Paperophanies*,  
jenny marketou interviewed by christopher marinos

christopher marinos

**Christopher Marinos:** In his book *Becoming Fashion-able: Hacktivism and Engaged Fashion Design* (Camino förlag, Gothenburg 2009), Otto von Busch claims that “fashion hacking is not about rebellion against the ‘system’, a seditious strategy against Paris, an elevation of subcultures or countercultures who aim to subvert fashion, or simply a new style. Fashion hacking is about the symbiotic and open participatory ecologies between actors engaged in fashion, as designers, producers, consumers, fashionistas and passionate lovers. It is not about designs but rather modes of production.” Were you influenced by this approach while working on your project *Paperophanies*? How did your interest in fashion start?

**Jenny Marketou:** That is an interesting question. I happen to know Otto von Busch because he currently teaches at Parsons School of Design in New York. I am very familiar with his research as well as his brilliant writing about fashion and the new designer’s role in fashion. In fact, before I left for Spain to start *Paperophanies*, I did an interview with Pascale Gatzén, a Dutch designer and a colleague of Otto’s at Parsons, and we discussed his ideas that she also shares in her practice as a designer and teacher. This interview is now featured in the gallery of Artium museum, which has been transformed into an atelier for *Paperophanies*.

However, as a point of departure on my approach to *Paperophanies*, it is not the new designer’s role in fashion that I am interested in exploring. Although the very basic handcraft quality of the generic paper garments serve as a playful critique on the tradition of high fashion, *Paperophanies* is not about designing specific garments. What I have been most interested in is the engaged and collective process of DIY practice and the principal of presence and production also used in fashion design. That is why I am using as a starting point workshops which bring together participants by means of a hands-on process, during which participants are instructed how to make their own paper garment.



My main objective in *Paperophanies* is to use fashion or each paper garment as a tool whose surface can be reformed and hacked with statements and signs whether they are lyrical, personal, political or humorous to intensify the use of language and investigate how it can produce action when concentrated in performative strategies. This raises critical questions on how to perceive fashion and the use of language as a broader philosophical and conceptual idea, creating a form of social activism, a communal compassion working towards the same goal. Because as you know, after two months of intense community gatherings, discussions and workshops, the whole project culminates into an end event - a public protest. During this protest all participants are dressed in their sign garments and walk through the city of Vitoria, their final destination being the historic Plaza de la Virgen Blanca in the Basque Country.

The above marriage of performance, fashion and language may allow new concepts to emerge and expand the role of fashion and the performative elements of language into an autonomous zone for action. And this is where my interest in fashion lies.

**CM:** It seems to me that this 'marriage' which informs *Paperophanies* makes strong allusions to Sister Corita Kent's Mary's Day procession (1964) and the 'social laboratories' of the San Francisco Diggers (1966-68) and the Atelier Populaire (1968). It may sound rhetorical but just what is it that makes these artistic strategies of the past so relevant, so appealing?

**JM:** I love Sister Corita Kent's Mary's Day procession (1964) for her positive spirit and attitude, but to think that her handheld colorful posters and hand-painted signs saying 'Let us break bread together' and 'God likes you' in a bacchanalian-like procession has any strong allusions to *Paperophanies* is hard for me to see.

Regarding the Atelier Populaire (1968), it is an event which definitely has a history and memory in my intellectual life and for a moment I thought of reproducing the same installation as seen in photographs of PRAXIS gallery at Artium Museum where *Paperophanies* is taking place. But after research, I realized that the two are totally unrelated. I would define Atelier Populaire as Action Propaganda with a very specific political agenda and mission.

In fact, the idea that I like to evoke in *Paperophanies* is one of our current culture, which is a product of the post-Fordist economy and which investigates "the precariat" as a specific condition of "the society of risk", as the contemporary German Philosopher, Gerald Raunig notes, who by the way is one of my philosophical references and mentors along with Chantal Mouffe. The allusions to his theories of the practice of the "precarious as real form" are very apparent in the situational process of presence-production-distribution of the creative gesture, the action, the word and labor as they realize themselves in *Paperophanies*.



I am very interested in these principles, especially of “presence and production”, which is a double commitment to be present during workshops where my work is produced and to acknowledge it as an alternative that it might allow for “agonism”, a term conceived by Chantal Mouffe, or allowing for conflicts to emerge but also opportunities for constructive possibilities in expressions of disagreement, bonding and collaboration. Finally, the idea of the precarious “protest” that I am planning as the final event in the square of Virgen Blanca is not with the purpose of a universal invocation of freedom. Removed from any individual memory my goal is to create a symbolic component of the abstract machine in motion that has set the flight of a series of protests worldwide.

Regarding the second part of your question, I believe that those strategies of the 60's are still relevant –especially in the discussion of Walter Benjamin's “Author as Producer” (1934)– because they bring plasticity to rigid definitions of spectator, artist, work of art and art itself, and because they address the mode of production and the political use/value of the work.



**CM:** To what extent does the Basque Region inform and shape your project?

**JM:** In a world of global cultural flows, social media and the Internet, the art-historical notion of site-specificity (as it developed in the 1960s and 1970s) might be a nostalgic attachment to place. I believe that *Paperophanies* focuses on a different mode of specificity in its relation to the architecture of the museum and in particular with the architecture of PRAXIS gallery; secondly, my workshops and the production of the works are directly dependant on the participation of different local intellectual, civic and art groups of all ages, gender and cultures therefore the output will inherently reflect the current social and political contexts of the local Basque community; and, finally, the end product –that is, the protest– is situated in a public realm.

**CM:** Apart from the participants, how can one evaluate the effectiveness of a project like *Paperophanies*? Are there any risks involved in its production and presentation to the public?

**JM:** That is a hard question to answer. Art projects like *Paperophanies*, which unfold over time and blur distinctions between art and everyday life by emphasizing participation, dialogue and community engagement around social issues run a slippery slope and risk compromising the work. It is hard to predict the outcome but certainly we should judge the work through its structural and formal complexity on one hand and the authenticity of the participants' commitment on the other.

With *Paperophanies* as with some of my previous projects in which social creativity is more important than the self expression of the artist, I believe that the artist is largely responsible for the success and effectiveness because she/he needs to demonstrate an openness to be creative and flexible to adjust to the dynamic flow of the situations created. Also, from my current experience with *Paperophanies* at Artium Museum in Basque Region I find the collaborations with the local authorities, arts, educational and civic organizations as well as the education departments of the museum play an essential part in the successful production and presentation of the work to the public. An ability to revise established procedures and allow interventions to happen is necessary. In these kinds of projects there are so many levels of participation, from the artist's personal assistant and those who build the components, to the workshop participants and the audience themselves – they all present the risk of negotiations. As we speak, *Paperophanies* is still in the making, so I am not able to give a full assessment of its effectiveness and success yet, but I can say with confidence that so far the daily meeting and production workshops –a major component of the project– have been very effective.

---

*christopher marinos* is an art historian and curator who lives in Athens, Greece.



komisarioa / comisaria / curator  
Blanca de la Torre

koordinatzailea / coordinación / co-ordinator  
Yolanda de Egoscóabal

diseinua eta maketazioa / diseño y maquetación / design and layout  
maider valdivielso

muntaketa / montaje / installation  
arteka

### argazkien kredituak

"paperophanies" lantegi liburututako praxisen arloan, non lantegiak eta estalaidak egin baitira.

argazkiaren egilea: gert voor in't holt.

(argazkiak ondoko orrialdeetan: 2, 5, 13, 14, 27, 27, 28, 30, 35, 36, 47, 48, 53, 54, 56, 61, 61, 71 eta 72)

"paperophanies" lantegiak eta estalaidak lantegi liburututako praxisen arloan

argazkiaren egileak: gert voor in't holt eta jenny marketou

### créditos de fotografía

"paperophanies" sala de praxis transformada en taller donde tienen lugar talleres y discusiones.

fotografía de gert voor in't holt.

(fotografías en las páginas: 2, 5, 13, 14, 27, 27, 28, 30, 35, 36, 47, 48, 53, 54, 56, 61, 61, 71 y 72)

"paperophanies" talleres públicos y discusiones en la sala de praxis transformada en taller.

fotografía de gert voor in't holt y jenny marketou

### photo credits

"paperophanies" praxis gallery transformed into an atelier where workshops and discussions take place

photographed by gert voor in holt.

(photos on pages 2,5,13,14,27,27,28,30,35,36,47,48,53,54,56,61,61,71 and 72.)

"paperophanies" public workshops and discussions at praxis gallery transformed into atelier

photographed by gert voor in holt and jenny marketou



**Art  
ium**

Arte Garaikideko  
Euskal Zentroa Museoa

Centro Museo Vasco  
de Arte Contemporáneo



▶ Arabako Foru  
Aldundia  
Diputación  
Foral de Álava  
▶