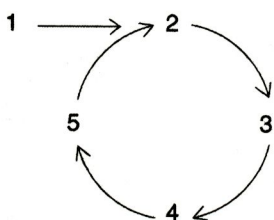


Lenz

(a) Cómo se bucleó Lenz

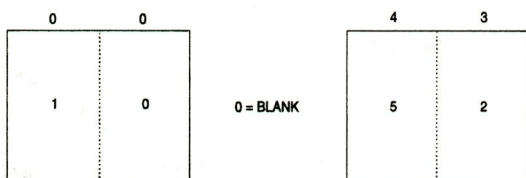
En las primeras 1434 palabras de la traducción de C.R. Muller de la novela corta de George Büchner *Lenz*, la construcción *through the forest* [«a través del bosque»] aparece en dos ocasiones y en dos contextos gramaticales mutuamente compatibles. Es posible componer las primeras 1434 palabras del texto de manera que al volcarlo en el papel ocupen cinco páginas justificadas exactas y que la última palabra (el segundo *through*) caiga justo al final de la última línea de la página 5.



El mismo texto también se puede componer de manera que el primer *through* (palabra 242) caiga exactamente al final de la última línea de la página 1, y que *the forest* (palabras 243 y 244) caigan al principio de la página 2. De este modo, la narrativa original se acorta antes de llegar al segundo *the forest*, y se crea un bucle textual de cinco páginas en el que la página número 5 podría empalmarse (indefinidamente) con la número 2.

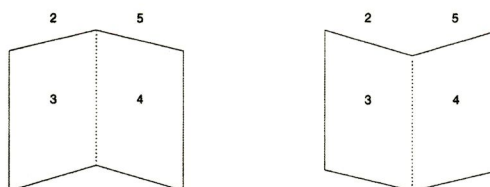
(b) Cómo se montó el libro Lenz (1983)

(I) La página 1 se volcó en un pliego en el que las tres páginas restantes se dejaron en blanco. Las páginas 2-5 se compusieron en un pliego como el que puede verse en la imagen:

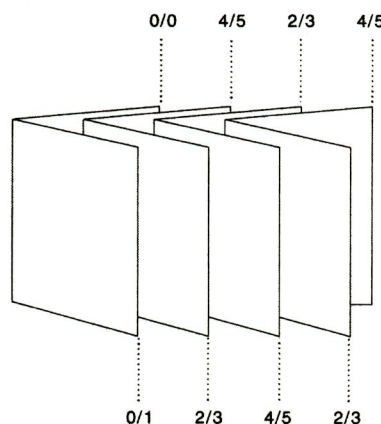


(II) De la página 1 se imprimió una copia. De las páginas 2-5 se imprimieron 83 copias.

(III) Las hojas impresas con las páginas 2-5 se dividieron en dos grupos iguales. La mitad se doblaron de modo que las páginas 3-4 quedaran en el interior del pliego (inferior izquierda). La otra mitad se doblaron al revés, de modo que las páginas 5-2 quedaran en el interior del pliego (inferior derecha):



(IV) Los primeros dieciséis pliegos se montaron doblando primero la hoja que contenía la página 1, de modo que ésta quedara dentro del pliego, y a continuación intercalando tres hojas dobladas que contuvieran las páginas 2-5:



(V) Los veinte pliegos restantes que forman el libro de 336 páginas se montaron intercalando cuatro hojas dobladas que contuvieran las páginas 2-5, y luego cosiendo entre sí los pliegos adyacentes. Una vez terminada la tripa, se añadieron la cubierta y un estuche. Como consecuencia de esta estructura de encuadernación, el libro contiene una página en blanco al final del primer pliego; se trata de la hoja de cortesía de la hoja que contiene la página 1.

Freud Supplement (170a – 170d)

Este libro contiene un facsímil del 13º pliego del volumen IV (La interpretación de los sueños, primera parte) de la Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (Hogarth Press e Instituto de Psicoanálisis, Londres), en el que se han incluido dos pliegos adicionales, un total de ocho páginas más.

Las primeras cuatro páginas de estas ocho adicionales están en blanco, mientras que las cuatro restantes, numeradas de la 170a a la 170d, contienen un texto inventado por el artista y compuesto con un tipo y un formato que imitan los de la edición Standard: Baskerville 11/12, 23 cuadratines, 41 líneas por página.

El suplemento interrumpe a Freud a media frase («Hasta que no recordé...») y traslada a otra parte el hilo del pensamiento del autor («...otro hecho reciente..., etc...»), introduciendo un nuevo material asociativo en el análisis que hace Freud de su Sueño de la monografía botánica de marzo de 1898.

Las fuentes de investigación del artista fueron las cartas que Freud escribió en la época, concretamente las dirigidas a Wilhelm Fliess (el «amigo berlinés» de los sueños), datadas del 16 de enero de 1898, y la que escribió el 7 de enero a Joseph Breuer (posiblemente el cirujano ocular de la fantasía del «glaucoma»).

Un ejemplar de este libro, sin sobrecubierta, se ha incluido entre los volúmenes IV y V de su escultura Blue Standard Edition with Supplement.

[The Piazza 4.1], 1989

[The Piazza 4.1] consiste en un punto de libro impreso por ambas caras en dos tintas (negra para el texto, y una tinta plana roja de fondo por ambas caras), colocado entre las páginas 4 y 5 de un volumen con el lomo de tela de 854 páginas que contiene The Piazza Tales and Other Prose Pieces 1839-1860, de Herman Melville, publicado en Evanston en 1987 por The Northwestern University Press.

El punto de libro armoniza perfectamente con el formato de la página y sobresale un centímetro por arriba y otro por abajo del libro, que mide 7,5 cm de alto. La interpolación de Rodney Graham se inscribe entre la sangría final de la página 4 y la primera de la página 5.

La edición definitiva, publicada en 1989, incluye tres puntos de libro: uno para incluirlo dentro del libro, y los otros dos para enmarcar.

Existen dos dibujos de Rodney Graham sobre papel de calco que presentan la cara y el dorso del punto de libro, una al lado del otro, separados por una línea vertical impresa en seco (blind stamp) sobre una hoja de gran tamaño, de 54 x 72 cm. Este proyecto de stampa, destinado a ser impreso sobre papel Arches de 300 g, no llegó a realizarse.

[La Véranda], 1989

Existe también una adaptación francesa de The Piazza 4.1: [La Véranda]. Se publicó el mismo año (1989), en una nueva traducción de Philippe Hunt.

En una primera versión, la edición consta tan sólo de un volumen. En el proyecto de la cubierta, bajo el nombre de Herman Melville, aparece entre corchetes el título La Véranda. Crochet, la palabra francesa para «corchete», posee muchos significados: designa, entre otros, un signo tipográfico (por ejemplo, los corchetes pueden contener

una interpolación dentro de un texto impreso), pero también (en el campo de la arquitectura) un ornamento vegetal en relieve. Estos dos significados de crochet pueden aplicarse a la intervención textual de Rodney Graham en La Véranda de Herman Melville. El término glosa, que Graham menciona en el proyecto de la cubierta, desaparecerá de la versión definitiva.

El formato del libro (16 x 10 cm) y su color verde claro están inspirados en la cubierta de Lettres aux Américains, de Jean Cocteau, publicado por Grasset en París en 1949.

La versión definitiva constará de dos volúmenes unidos por una faja de 5 cm de ancho e ilustrada con fotografías y sus correspondientes pies, de modo que las contracubiertas se tocan: Rodney Graham versus Herman Melville; «un detalle ornamental añadido por el artista en 1987» versus «la veranda añadida por Herman Melville a su casa en 1851». El formato, la tipografía y el color de la cubierta están inspirados en un pequeño volumen que Rodney Graham encontró en una Feria del libro antiguo en Bruselas: René, de Chateaubriand, publicado por Georges Crès en París en 1917.

Las cuatro fases consecutivas de la concepción de la cubierta de System of Landor's Cottage, de Rodney Graham

1. El primer proyecto de cubierta está asociado a la maqueta de un libro en blanco que acompañaba a una maqueta arquitectónica a escala y unos cuantos planos y alzados del cottage Landor descrito por Edgar Allan Poe en su relato «Landor's Cottage», realizados por Rodney Graham y expuestos por primera vez en 1986 en la galería Johnen & Schöttle de Colonia, Alemania.

La maqueta del libro mide 18,5 x 11,9 cm, y tiene un grosor de 2 cm. La cubierta amarillo canario y los arabescos que adornan las cuatro esquinas de la orla de la tapa se han copiado de un libro de la «Bibliothèque Charpentier», creada en París en 1838 por el editor Gervais Charpentier, que con esta colección introdujo un nuevo formato reducido de 18 x 13 cm, cosido con pliegos de 36 páginas y puesto a la venta a un módico precio a fin de facilitar una amplia difusión. El color amarillo y la orla los siguió utilizando durante el período de entreguerras el editor Fasquelle, sucesor de Charpentier.

Rodney Graham introduce en la portada una viñeta (que representa un puente rústico), encargada a Jeff Wall. El subtítulo ocupa dos líneas, entre el título y la viñeta: A Novel / Incl. Poe's Landor's Cottage complete. El volumen tiene dos fechas, 1849/1986, inscritas a uno y otro extremos del pequeño puente. En la contracubierta, se reproduce un plano del cottage. Cuando se presenta en Johnen & Schöttle, la novela se halla lejos de estar terminada, ya que sólo cuenta con algunos capítulos de los 14 que acabaría teniendo.

2. De la segunda versión de la cubierta no se ha conservado ninguna prueba de imprenta. Sólo se conocen dos hojas con indicaciones anotadas en tinta verde por Rodney Graham y a lápiz por el impresor. La primera es una copia de la portada de un libro de muestras de letras de molde publicado en 1819 en París por el impresor y fundidor de tipos Pierre Didot l'Ainé. En la otra están mecanografiados todos los elementos que han de aparecer en la cubierta. Rodney Graham establece un vínculo entre ambas hojas mediante unas marcas con letras mayúsculas escritas en tinta verde. En la segunda hoja el impresor añadió indicaciones dirigidas al tipógrafo acerca del tipo (Bodoni), el cuerpo y los cíceros.

Al no estar disponible el Didot en el taller del impresor, Rodney Graham escogió el Bodoni, un tipo italiano contemporáneo al Didot, aunque no tan sobrio. Asimismo puede apreciarse que el subtítulo cambia con respecto a la primera versión, y se convierte en: *A Supplement to Landor's Cottage (1849) in the Form of a Novel and Containing E.A. Poe's Original Story to its Entirety*.

En cuanto al Didot y a la insistencia de Rodney Graham en utilizarlo, resulta interesante el comentario de Daniel Updike sobre este tipo en su libro *Printing Types*: «Almost every trace of pen-quality vanishes in these types. It is an alphabet "regularized" to a painful degree; though very perfect and very brilliant.» [«En estos tipos desaparecen casi todos los rastros de la calidad de la pluma. Se trata de un alfabeto "regularizado" hasta el extremo; aunque es muy perfecto y muy brillante.»]

3. Para la tercera versión (la que se acabaría publicando), Rodney Graham recurre, al igual que para la primera, a un libro francés que tuvo una gran difusión en el siglo xix. Esta vez el modelo es un ejemplar de la «Bibliothèque des chemins de fer», compuesta por unos pequeños volúmenes, manejables y muy baratos, destinados a los quioscos que cumplían la función de bibliotecas de estación. El editor Hachette lanza la primera serie en 1852. Cada campo temático es de un color distinto: las guías de viajes son rojas; las obras de literatura extranjera, amarillas; las biografías, verdes, etcétera. A Rodney Graham le cae en las manos un ejemplar de tapa verde, la biografía *Gutenberg, inventeur de l'imprimerie*, de Lamartine.

En un dibujo sobre papel milimetrado, Graham conserva el formato (17,5 x 11 cm) del *Gutenberg*, pero lo encaja en una cubierta más grande, de 24,2 x 16,3 cm, dejando alrededor unos márgenes blancos. En este proyecto la compaginación tipográfica sigue muy de cerca el modelo, salvo que esta vez los caracteres utilizados son el Bodoni y el French. La formulación del subtítulo vuelve a cambiar, y en esta ocasión es *An Annex to Poe's Last Story*, que en la versión comercializada al final se convertirá en *A Pendant to Poe's Last Story*. El subtítulo se halla fuera del campo propiamente tipográfico, justo debajo de la doble orla, y en este detalle es muy fiel al modelo. La leyenda «Author of Lenz», que encontramos en el proyecto de Rodney Graham, no se conservará en la versión definitiva. Y la viñeta de Jeff Wall aparecerá en la contraportada, según el ejemplo de la locomotora que puede verse en el modelo.

4. Posteriormente, Rodney Graham se mostraría descontento con la compaginación de la cubierta tal como se comercializó, ya que acentúa demasiado literalmente la idea de «libro dentro del libro», como un reflejo de su interpolación en el texto de Poe.

En 1994, el artista hace una revisión tipográfica de la portada e integra la viñeta de Jeff Wall. Esta vez la tinta plana verde cubre por completo el campo.

Esta última versión se publica en la página 110 de su catálogo *Works from 1976 to 1994*.

System of Landor's Cottage. El relato breve de Edgar Allan Poe «*Landor's Cottage*» dio a conocer a Rodney Graham esta extraña novela de Beckford. Poe se refiere a Beckford cuando el narrador de la historia se fija por vez primera en la casa del señor Landor y compara su estética, por incongruente que parezca, con la de las inmensas ruinas de Istanhar (la antigua Persépolis), tal como son descritas en *Vathek*, «d'une architecture inconnue dans les annales de la terre» [«de una arquitectura desconocida en los anales de la Tierra»].

El apéndice textual que se añade al relato de Poe adoptó la forma de una descripción de un anexo o un ala arquitectónica de la casa. Esta idea de la descripción de un anexo arquitectónico es esencial en *The System of Landor's Cottage*, y Rodney Graham tuvo ocasión de volverla a abordar en un capítulo que describía una serie de pabellones de recreo que un potentado oriental mandó construir. En este contexto, Rodney Graham se apropió, sin mencionarlo, de un fragmento de *Vathek* en el que se describen cinco alas, cada una de las cuales es en sí misma un palacio, que el califa *Vathek* añadió al palacio de *Motassem*, su padre. Estas cinco alas estaban «destinadas a la particular satisfacción de todos los sentidos».

Vathek

La cita que puede leerse en la parte anterior y posterior de la cubierta reconoce el plagio de un fragmento del cuento oriental que William Beckford escribió en 1876 para su novela *The*

El «Libro de los sueños» de Freud

En torno a la noche del 10 de marzo de 1898, Sigmund Freud tuvo el siguiente sueño:

«He escrito una monografía sobre cierta planta. Tengo el libro ante mí y vuelvo en este momento la página por la que se hallaba abierto y que contiene una lámina en color. Cada ejemplar incluye, a la manera de un herbario, un espécimen disecado de la planta.»

El «sueño de la monografía botánica» se interpreta en el capítulo quinto de *La interpretación de los sueños*, en el que Freud describe el episodio que desencadena el sueño: una mirada fugaz a una nueva publicación expuesta en el escaparate de una librería, una monografía titulada *El género ciclamen*. La botánica, nos informa Freud, no se encontró jamás entre sus especialidades (en realidad, el sueño viene a recordarle que la botánica era una de las asignaturas que más descuidó en su época de estudiante), y describe el episodio de la mañana anterior al sueño como una percepción sensorial «indiferente»:

«He visto en el escaparate de una librería una monografía cuyo título atrae mi atención pero cuyo contenido apenas podía interesarme.»

Eso le recuerda que los ciclámenes son la flor preferida de su mujer y se reprocha no acordarse sino pocas veces de traerle flores, sabiendo lo mucho que le gustan. Recuerda el resultado de un proyecto fruto de su afición: su propia «monografía botánica», un breve libro sobre la cocaína escrito muchos años atrás. Pero por entonces, en la época en que tiene el sueño, está trabajando en una especie de monografía –un estudio sobre los sueños por el que se hará famoso– y se las ve y se las compone para lidiar con la parte teórica del trabajo. Tenía delante fragmentos del manuscrito inconcluso. En este contexto, aparece una nueva asociación. Un día antes del sueño, había recibido la carta de un amigo de Berlín: «No dejo de pensar en tu libro sobre los sueños. Lo veo terminado ante mí, y paso sus hojas lleno de interés.» Freud, para quien el libro de los sueños era por entonces una meta todavía muy lejana, no podía sino envidiar profundamente a su amigo por ese don visionario. «¡Ojalá pudiese ver también yo mi libro terminado ante mí!»

24 facsímiles de Die Gattung Cyclamen [El género ciclamen], de F. Hildebrand, serán expuestos en los escaparates de algunas librerías y en otros lugares de la ciudad, donde permanecerán todo el tiempo que dure la exposición «Skulptur Projekte in Münster».

Rodney Graham, 1987

Máquina lectora para Parsifal.
Una signatura, 1992
Parsifal (1882-38, 969, 364, 735), 1990

Todas las obras relacionadas con *Parsifal* provienen de una anécdota a propósito de un incidente acaecido en la vida de Richard Wagner. En 1882, durante los ensayos previos al estreno de *Parsifal*, Wagner halló una dificultad técnica que implicaba la sincronización de la música y el escenario en el primer acto de la ópera. En esta escena, Parsifal asciende por una cuesta hacia el Templo del Santo Grial con el acompañamiento de un pasaje orquestal de cuatro minutos de duración. El problema concierne al "telón de la transformación", que comprendía a su vez cuatro lienzos de paisajes variados y que, arrastrados sobre el escenario por medio de unos rodillos, debían crear la ilusión del movimiento de Parsifal a través de un paisaje en constante transformación. Se dio el caso de que los "telones de la transformación" eran demasiado largos y la música demasiado breve: siempre terminaba la música antes de que Parsifal llegase al Templo del Grial. Cuando el diseñador del escenario le pidió una música de más duración, Wagner se negó en redondo. Al parecer, respondió así: "¡Yo no escribo música por metros!". Por fortuna, el compositor Engelbert Humperdinck, ayudante de Wagner, escribió algunos compases adicionales, que se añadieron apresuradamente a la partitura de la orquesta, a fin de que el foso y el escenario se coordinasen a la perfección en las primeras representaciones de la obra en el festival.

En el transcurso de una investigación que llevé a cabo en 1987, descubrí que Humperdinck no había escrito ninguna música "nueva", pues tan sólo había manipulado algunos compases, de modo que la música de Wagner pudiera reanudarse sobre sí misma a partir de un punto anterior. Con la adición de nueve compases, Humperdinck hizo un bucle que podía ejecutarse cuantas veces fuera necesario a fin de lograr la apetecida sincronía con la llegada de Parsifal al Templo del Santo Grial.

Esta obra musical a gran escala sirve de suplemento al suplemento de Humperdinck al introducir un sistema de epiciclos dentro de su bucle. Mi método consistió en crear un número de bucles musicales de longitud inconmensurable, empleando los primeros catorce números primos entre el 3 y el 47. A cada una de las 14 voces instrumentales se les asignó un número primo, de modo que las flautas tocan repetidamente una repetición de cinco compases y el segundo oboe una repetición de siete compases y así sucesivamente. Como cada número primo es divisible sólo por sí mismo y por la unidad, es fácil de ver que estos bucles asincrónicos se escalonan a lo largo de muchos compases. De hecho, toda la orquesta no se aúna a sí misma hasta que hayan pasado 307.444.891.249.706 compases ($47 \times 43 \times 41 \times 37 \times 31 \times 29 \times 23 \times 19 \times 17 \times 13 \times 11 \times 7 \times 5 \times 3$).

Por si fuera poco, como se da en tiempo real y he asignado un tempo de marcha lenta, de un cuarto de nota por segundo, la obra se despliega en su integridad a lo largo de 1.229.779.565.982.829 segundos: más de 39 mil millones de años.

R. G.

Halcion Sleep

CATALÀ

La nit del 25 d'octubre de 1994 vaig anar a dormir a una habitació llogada en un motel situat als afores de Vancouver, després d'haver-me pres 5 mg d'un sedant amb un nom comercial –Halcion– que evoca records plàcids del passat.

Aquella mateixa nit, el meu germà i un amic em van traslladar a un cotxe que tenien esperant fora. Mentre dormia, em van portar al meu pis, al centre de la ciutat, i em van posar al llit, on vaig continuar dormint fins l'endemà al matí.

R.G.

CASTELLANO

La noche del 25 de octubre de 1994 me fui a dormir a una habitación alquilada en un motel situado a las afueras de Vancouver, tras haberme tomado 5 mg de un sedante cuyo nombre comercial –Halcion– evoca apacibles recuerdos del pasado.

Aquella misma noche, mi hermano y un amigo me trasladaron a un coche que tenían esperando fuera. Mientras dormía, me llevaron a mi piso, en el centro de la ciudad, y me acostaron en mi cama, donde seguí durmiendo hasta la mañana siguiente.

R.G.

ENGLISH

On the night of October 25, 1994 I went to sleep in a rented room in a motel on the outskirts of Vancouver after taking .5mg of a sedative whose brand name – Halcion – evokes peaceful memories of the past.

Later that same night I was moved by my brother and a friend to a waiting car. I was driven, as I slept, to my apartment in the centre of the city and put into my own bed, where I slept until the morning.

R.G.

EL DEMONIO DE LA ANALOGÍA

Las palabras desconocidas –malvados vestigios de una frase sin sentido–, ¿han cantado alguna vez sobre tus labios?

Salí de mi apartamento con la clara sensación de que una ala planeaba, lánguida y ligera, sobre las cuerdas de un instrumento que después era sustituido por una voz que pronunciaba las siguientes palabras con entonación descendiente: "*La Pénultième est morte*", de modo que

La Pénultième

quedaba al final del verso y

Est morte,

separada de aquella fatídica suspensión, chocaba inútilmente con el consiguiente vacío del significado. Caminé un rato por la calle y de pronto, al son de nul (vacío), noté la tensión de la cuerda del instrumento musical: nadie se había acordado de él, y seguramente ahora, la gloriosa Memoria lo visitaba con su ala o con una rama de palmera. Ahora ya disponía de la clave del mecanismo de este misterio; sonreí, y con toda mi fortaleza mental recé por una especulación distinta. Entonces la frase regresó de forma virtual; se había librado de aquel primer toque de ala o de rama de palmera y, por lo tanto, se podría sentir a través de la voz. Finalmente, se desprendió de sí misma y empezó a vivir con personalidad propia. Ya no me sentía satisfecho con el simple hecho de percibirla; la seguí leyendo mentalmente como una rima, y una vez, por probar, la recité en voz alta. Pronto me encontré pronunciándola haciendo una pausa tras *Pénultième*, lo que suponía una alegría dolorosa: diría *Pénultième* y entonces la cuerda del instrumento, tensada para olvidar el sonido vacío, parecería que se rompe, y yo añadiría, como una especie de letanía: "est morte". Pero seguí intentando recuperar más pensamientos agradables; y, para mantener la calma, seguía diciéndome a mí mismo que *Pénultième* es, evidentemente, el término que significa la siguiente de la última sílaba de una palabra que, día tras día, irrumpe en mis nobles facultades poéticas y las hace llorar. Me atormentaba cada una de las sonoridades de esas excusas, la falsedad que emanaba de aquellas declaraciones simplistas. Ahora estaba acorralado, y decidí dejar que aquellas lúgubres palabras de la frase deambularan espontáneamente sobre mis labios. Continué murmurando con tono apenado: "La Penult ha muerto, ha muerto, ha muerto definitivamente, esa Penult desesperada", con la idea de que podría liberarme de la angustia y enterrarla (esta era mi secreta esperanza) en la creciente expansión de la cancioncilla. Pero de repente, como por arte de magia y ante mi espanto (una magia del todo comprensible si tenemos en cuenta su origen nervioso), mientras contemplaba mi mano reflejada en un escaparate, haciendo un gesto hacia abajo a modo de caricia, me di cuenta, sobresaltado, de que se trataba de mi voz –la que había oído al principio, única e inconfundible.

Sin embargo, lo que reveló la presencia innegable de lo sobrenatural, y que desató la angustia que desde entonces posee a mi mente, fue esto: había estado caminando instintivamente por la calle de los anticuarios cuando alcé la mirada y me vi plantado ante la tienda de un fabricante de violines; tenía instrumentos antiguos colgados en la pared que estaban en venta, ramas amarillas de palmera en el suelo y alas de antiguas aves escondidas entre las sombras. Huí de ese lugar como alma que lleva el diablo. Probablemente mi destino debía ser guardar luto por aquella inexplicable *Pénultième*.

- Stéphane Mallarmé

Rodney Graham & Ann Demeulemeester, *White Shirt for Mallarmé*, Spring 1993 [«Camisa blanca per a Mallarmé, primavera de 1993»]. Brussel·les, Yves Gevaert Éditeur; Londres, Lisson Gallery, 1992.

Un full de paper de seda de 36 x 28 cm i una paleta blanca d'aquarel·les del mateix format feta a mà, retallada per tots dos costats, en els quals es pot llegir, quan se superposen totes dues peces, El dimoni de l'analogia, un poema en prosa de Stéphane Mallarmé traduït del francès i amb lletra d'impremta. El full de paper de seda i la paleta d'aquarel·les són dins d'una camisa blanca de cotó ben doblegada. Aquesta camisa es presenta dins d'una capsa de cartró de 41 x 32 x 6,5 cm, amb frontisses al costat esquerre, folrada per fora amb paper japonès negre i per dintre amb cartó vitel·la del mateix color. Una cinta negra de cotó, fixada al costat de les frontisses per mitjà d'un cargol petit amb el cap negre, permet tancar la capsa fent-hi un nus. La capsa també porta enganxada una etiqueta de paper blanc, de 3,7 x 9,2 cm, amb els noms dels artistes, el títol de l'obra i el nombre d'exemplars amb lletra d'impremta i envoltats per una fina sanefa de color negre. D'aquesta obra se'n va fer una edició de vint-i-un exemplars numerats a mà de l'1 al 21.

CASTELLANO

Rodney Graham & Ann Demeulemeester, *White Shirt for Mallarmé*, Spring 1993 [«Camisa blanca para Mallarmé, primavera de 1993»]. Bruselas, Yves Gevaert Éditeur; Londres, Lisson Gallery, 1992.

Una hoja de papel de seda de 36 x 28 cm y una paleta blanca de acuarelas del mismo formato hecha a mano, recortada por ambos lados, en los que puede leerse, al superponerse ambas piezas, El demonio de la analogía, un poema en prosa de Stéphane Mallarmé traducido del francés y con letra de imprenta. La hoja de papel de seda y la paleta de acuarelas se hallan dentro de una camisa blanca de algodón bien doblada. Esta camisa se presenta dentro de una caja de cartón de 41 x 32 x 6,5 cm, con bisagras en el lado izquierdo, forrada por fuera con papel japonés negro y por dentro con cartón vitela del mismo color. Una cinta negra de algodón, fijada por el lado de las bisagras mediante un tornillo pequeño con la cabeza negra, permite cerrar la caja haciéndole un nudo. La caja también lleva una etiqueta de papel blanco, de 3,7 x 9,2 cm, con los nombres de los artistas, el título de la obra y el número de ejemplares con letra de imprenta y rodeados por una fina cenefa de color negro. De esta obra se hizo una edición de veintiún ejemplares numerados a mano del 1 al 21.

ENGLISH

Rodney Graham & Ann Demeulemeester, *White Shirt (for Mallarmé)*, Spring 1993. Brussels, Yves Gevaert Editeur; London, Lisson Gallery, 1992.

One sheet of tissue paper, measuring 36 x 28 cm and one sheet of white handmade watercolour board of the same format, trimmed on two sides, on which can be read, when superimposed, The Demon of Analogy, a prose poem by Stéphane Mallarmé translated from the french and printed in letterpress. The sheet of tissue paper and the sheet of watercolour board are inserted in a white cotton shirt folded in the traditional manner. This shirt is housed in a covered cardboard box hinged on the left hand side, measuring 41 by 32 by 6.5 cm, the outside of which is covered with black Japanese paper and the inside with vellum of the same color. A black cotton ribbon, attached on the hinged side by a small nail with a black head, allows the box to be held shut with a knot. A white paper label measuring 3.7 by 9.2 cm, on which is printed in letterpress the names of the artists, the title of the work and the edition number of the example, surrounded by a thin black border, is affixed to the box. This work was produced in an edition of twenty-one examples numbered by hand 1 through 21.

Lobbing Potatoes At A Gong 1969 (2006)

[Lanzar patatas contra un gong, 1969]

La fuente es una anécdota en la que se describe que el batería de Pink Floy estuvo lanzando estos tubérculos durante una larga sesión de improvisación en el club UFO de Londres, en los años sesenta. Hacía tiempo que tenía ganas de revivir esta performance. Por fin lo hice, contextualizándola como si fuese en cierto modo un evento fluxus y datándola en 1969. Mi atuendo representa lo que podría haber vestido en caso de haber sido un artista neoyorquino de la época (camisa de cuadros, vaqueros, botas de campo Red Wing). Mi icono en la moda es Dan Graham. La performance, de diez minutos de duración, se documenta en Super 16mm, tomada con una sola cámara sujeta en mano. Todas las patatas que dieron en el gong fueron posteriormente fermentadas y destiladas para fabricar aguardiente. Las restantes sirvieron para preparar una ensalada de patatas.

Hay algunas otras obras en las que me he remontado en el tiempo, y que aportan un «trasfondo» en el que se indica en parte mi hipotético desarrollo como artista. Ilustran distintos caminos que se aunaron de forma decisiva en la obra de 1969; son éstas:

Still 1959 (2006)

[Diapositiva, 1959]

Trabajo estudiantil; un cuadro primerizo que representa un alambique para destilar, acaso inspirado en el *Grand Verre* de Duchamp, o en Picabia, ejecutado en un estilo pictórico bastante toscó.

Lead Gong R52/9B 1966 (2006)

[Gong de plomo R52/9B, 1966]

Obra minimalista de un periodo posterior: un dibujo de gran radio (130 cm) realizado con un lápiz 9B. Hay otros tres gongs en esta serie.

Potatoes Piled Up To Block My Studio Door 1968 (2006)

[Patatas amontonadas para cerrar la puerta de mi estudio, 1968]

Fotografía en blanco y negro, 27,5 por 32,5 cm. Es mi primer trabajo con patatas y forma parte de la serie *Studio Scatter*, de 1968

R.G.