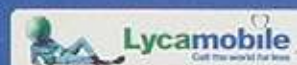




EURO AS

BARRA DE DEGUSTACION Y ALIMENTACIÓN
FOOD AND WINE



VENTA DE BEBIDAS FRÍAS INDIAN SPICE



FOOD WINE



Lyca mobile

Call the world for less

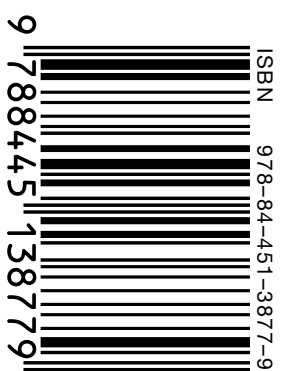


INDIAN SPICE



PANAL FRANCESC RUIZ

Anna Colín
Comisaria | Curator



CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

22.02.2020 — 04.10.2020

Panal	9	El devió verde	127	El virus homosexual	177	Antidiseños víricos	229
Francesc Ruiz en conversación con Anna Colín		Ilan Manouach		Richard John Jones en conversación con Calogero Giametta		Marina Otero Verzier	
Panal	29	The Green Detour	147	The Homosexual Virus	209	Viral Anti-Designs	241
Francesc Ruiz in conversation with Anna Colín		Ilan Manouach		Richard John Jones in conversation with Calogero Giametta		Marina Otero Verzier	
		<u>Cairo Newsstand, 2010</u>	151	<u>Gay, 2013 (2020)</u>	217	<u>A los que limpian, 2018</u>	245
		<u>The Funhouse, 2006 – en curso ongoing</u>	159				
<u>FIORI, 2013</u>	39						
<u>Edicola Mundo, 2015</u>	43						
<u>Montiüic, 2003</u>	49						
<u>BCN Eye Trip, 2008</u>	59						
<u>Nocturnal, 1997 (2020)</u>	65						
<u>La Zona Alta, 2006</u>	69						
<u>Snaked, 2019</u>	79						
<u>Gasworks Yaqi, 2010</u>	85						
<u>The Yaois, 2011 – en curso ongoing</u>	117						

Lycam
Call the world for less



SIA

Tarjeta de Prepago
DISPONIBLE AQUÍ www.lycamobile.com
632 100 321

**OD &
NE**



GOYA

iene que ser bueno!

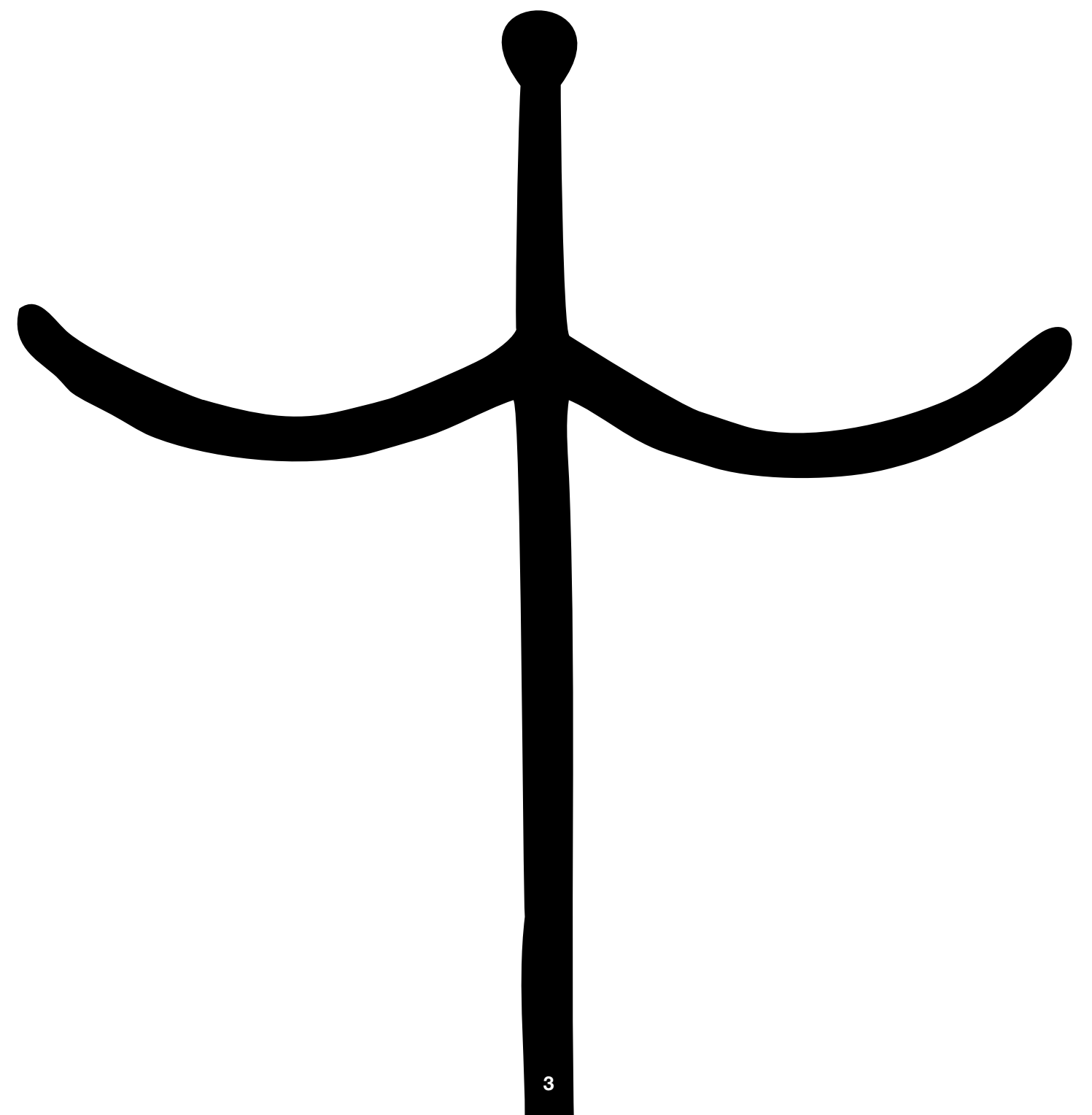


mobile
the world for less

Lycamobile
Call the world for less

mobile
Call the world for less





La Comunidad de Madrid presenta, a través del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, la primera gran exposición de Francesc Ruiz en una institución pública española. Bajo el título Panal y comisariada por la curadora francesa afincada en Inglaterra Anna Colin, la muestra parte de una de las ideas subyacentes en todo su trabajo: la ciudad. La exposición incluye el uso del lenguaje del cómic como sustrato estético, intelectual y narrativo y lo aplica a diferentes niveles de lectura.

La exposición reúne obras ya producidas que, vistas en su conjunto, nos trasladan a una poética del cómic donde los signos y los símbolos son mostrados en toda su complejidad. Piezas ya míticas en la producción de este gran artista como los quiosco monocromos, en este caso el de Italia, mostrado por vez primera en la Bienal de Venecia —cuando el artista formó parte de la muestra presentada en el pabellón español en 2015—, y el de El Cairo, que suponen una aproximación paisajística a las ciudades y a su entorno a través de la prensa de cada urbe. Además, para esta exposición Francesc Ruiz ha diseñado específicamente la obra titulada Three Streets, Three Colours, una monumental e impresionante instalación inspirada en tres tipos de configuración urbana visibles en las ciudades de todo el mundo. La instalación plantea una metáfora de cómo pueden interpretarse nuestros entornos a través de distintos colores y códigos publicitarios. De este modo, el artista reflexiona sobre las ciudades, el uso de internet y el ruido visual al que estamos sometidos en las grandes urbes globalizadas.

Se trata en definitiva de un ambicioso proyecto que evidencia la sobrecarga visual de nuestro paisaje urbano, donde están omnipresentes los servicios de entrega rápida y la industria del entretenimiento para adultos. Una exposición capaz de trasladarnos a una atmósfera en la que convergen realidad y ficción. Por todo ello, la Comunidad de Madrid quiere dar las gracias a las entidades prestadoras que han colaborado en esta muestra, como Cal Cego. Colección de Arte Contemporáneo, Centre d'Art La Panera, Fundación Botín, MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y a la comisaria por la excelente labor desarrollada, así como al artista y a todas aquellas personas que han hecho posible la exposición y el catálogo que ahora presentamos.

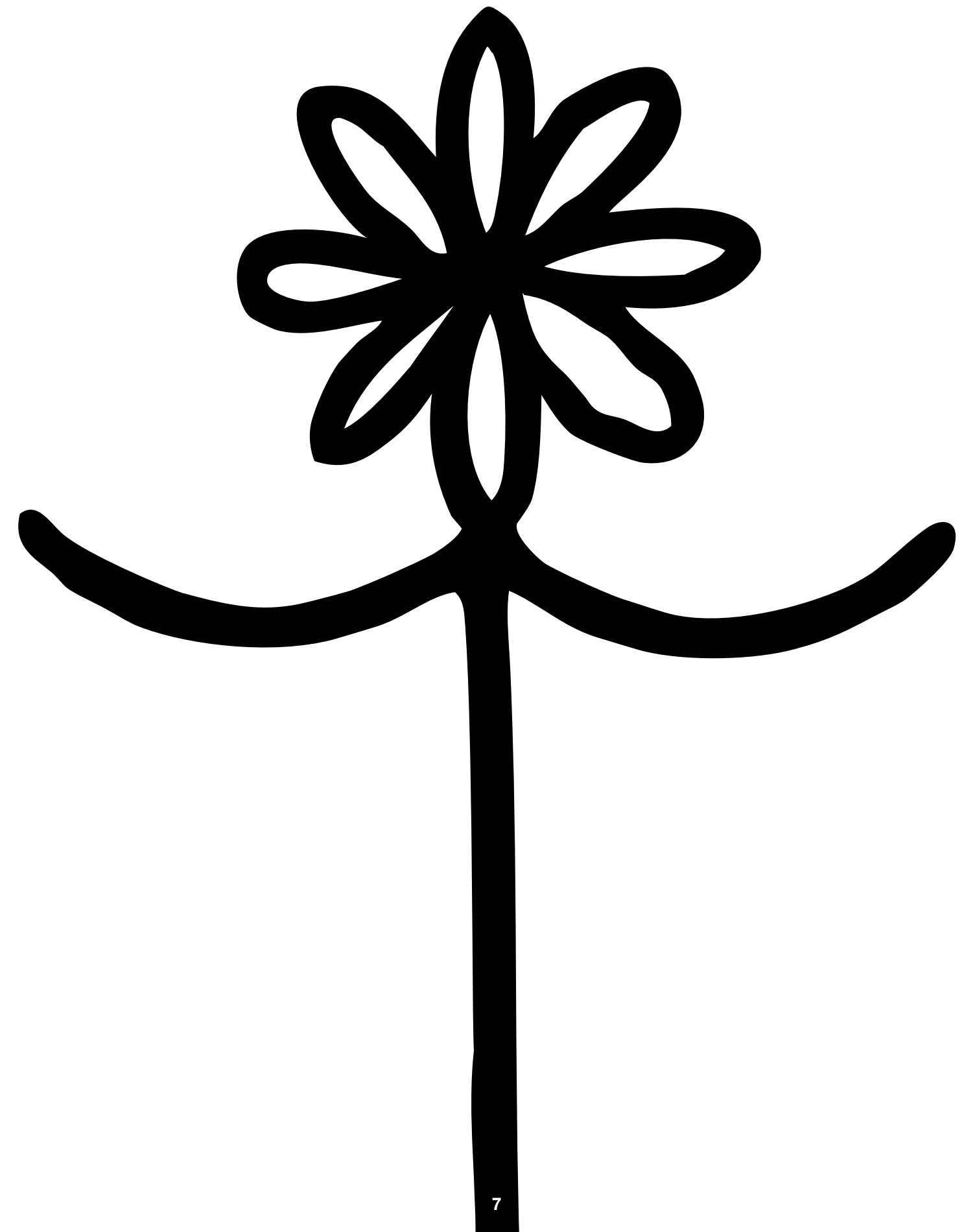
Isabel Díaz Ayuso
Presidenta de la Comunidad de Madrid

The Regional Government of Madrid proudly presents Panal, the first extensive exhibition of Francesc Ruiz's work at a public institution in Spain, held at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. Curated by UK-based French curator Anna Colin the show takes as its starting point one of the main ideas underpinning all of Ruiz's work: the city. Aesthetically as well as in intellectual and narrative terms, the show is grounded in the language of comic books, applied at different interpretative levels.

The ensemble of previously produced works which this exhibition showcases immerses us in a poetics of comics, whose signs and symbols are presented in all their complexity. Featured here are some deservedly legendary pieces from Ruiz's brilliant artistic trajectory, such as two iterations of his monochrome newsstands: one from Italy, which featured in the Spanish Pavilion at the Venice Biennale in 2015, and another from Cairo. Both resort to a given city's printed press as an entry point for a landscape-oriented approach to the urban environment. The show also presents a new piece, commissioned for this exhibition, which bears the title Three Streets, Three Colours; a monumental, truly impressive installation inspired by three different types of urban layouts structuring world cities. The various colours and languages of publicity function here as a metaphor that allows the artist to decode our cityscapes, thereby generating a reflection on urban settings, internet use and the visual noise that permeates the globalised metropolis.

This is, in sum, an ambitious project that highlights the visual overload saturating our cities—with the ubiquitous presence of fast delivery services and the adult entertainment industry—as well as an exhibition that manages to carry us into a domain where fact and fiction overlap. In view of all of which the Regional Government of Madrid wishes to extend its gratitude to the organisations and institutions, such as Cal Cego. Colección de Arte Contemporáneo, Centre d'Art La Panera, Fundación Botín, MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona or Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, whose loans of works and cooperation have made the show possible, and to the curator for her excellent work, as well as to the artist himself and to all the people involved in organising the exhibition and producing this catalogue.

Isabel Díaz Ayuso
President of the Regional Government of Madrid



Anna Colin: Panal es la respuesta a la invitación que Manuel Segade te hizo para que presentaras al público tu primera exposición de media carrera. ¿Puedes contarnos cómo ha sido el proceso?

Francesc Ruiz: Una invitación así abruma y emociona a la vez, porque te lleva necesariamente a valorar de nuevo tu práctica artística e implica visitar cada una de las obras que has hecho, que en mi caso abarcan un período de unos veinticinco años. Están las obras que significaron mucho para mí pero no suscitaron demasiado interés, las que suscitaron mucho interés pero de las que ahora me siento distanciado, y todas las obras que se sitúan en un punto medio, muchas de las cuales nunca se han expuesto en España. En el proceso, hemos tenido que decidir cómo representar el conjunto de mi práctica y producción de tal manera que me sintiera cómodo y, al mismo tiempo, la selección revelara algún tipo de itinerario y proceso de aprendizaje. Las obras que hemos escogido para la exposición son piezas que considero que han generado algo nuevo, bien en mi trayectoria personal o en el mundo del arte. Con nuevo no me refiero a que la obra tenga que ser original, porque con frecuencia hago versiones nuevas de la misma pieza, que se vuelven más precisas, conceptualmente hablando, a medida que evolucionan. Esto no significa que tengan tanto éxito como en su primera formalización ni que susciten la misma emoción, pero desde mi perspectiva terminan estando más definidas. Estas son las obras que más me interesa mostrar.

Anna Colin: El planteamiento que has utilizado para esta exposición incluye una sección retrospectiva y una segunda parte, igual de importante en tamaño, dedicada a una nueva producción. Panal tiene lugar en dos amplios espacios contiguos, cada uno con una atmósfera diferente, aunque obviamente comparten elementos formales y temáticos. El espacio de la sección retrospectiva, que abarca obras desde 1998 hasta 2019, introduce tu interés en la producción y la difusión de cómics y en los temas más generales de la distribución y la circulación de contenidos y cuerpos —disidentes o no— tanto en el espacio como a través de redes. Temáticas interconectadas, como el urbanismo, la psicogeografía, los espacios *queer*, la homosexualidad y las clases sociales impregnan tus instalaciones, tus dibujos, tus cómics y tus producciones de vídeo.

A la hora de organizar y exhibir la parte retrospectiva de la exposición, también hemos tenido en cuenta la geografía. Japón, Italia,

Barcelona y El Cairo —como localizaciones en las cuales, y sobre las cuales, has creado obras en distintos períodos de tu trayectoria artística— constituyen cuatro zonas imprecisas por las que deambula el visitante. En contraste, cuando pasamos al espacio contiguo perdemos en gran medida esta noción de lo geográfico. En su lugar, lo que encontramos es un tipo de urbanismo superficial homogeneizado hasta el extremo: un nuevo estilo vernáculo global, con sus propios fallos, su caos y disidencia. Otro de los aspectos fundamentales que tratamos en nuestras conversaciones fue cómo nos desplazamos por la exposición y qué nos encontramos y por dónde pasamos al acceder a otros trabajos y sus universos.

Francesc Ruiz: Así es. El tema de la circulación fue muy importante, especialmente porque mi trabajo cada vez está más ligado al tema de la logística. Además, como artista siempre trabajo con el contexto —el contexto en el que se crea la obra y el contexto en el que se exhibe— y también con la instalación. Puede que quienes hayan visto mi trabajo no lo perciban, pero lo considero muy próximo a la instalación artística. Para mí lo importante aquí es que la gente que visite la exposición

PANAL

Francesc Ruiz
en conversación con
Anna Colin



Gasworks Yaoi

2010

Francesc Ruiz

Fig. 1

tenga acceso a mi producción en todo su alcance y se haga una idea de todos los ámbitos que me interesan.

La investigación es una parte sustancial de mi práctica. En el transcurso de los años, he terminado reconociéndome como una persona muy curiosa que puede pasarse meses escarbando en materiales, historias y dibujos. El tema de la distribución me fascina por la relación que guarda con el momento en el que estamos en el mundo. Después de trabajar cinco años en una librería especializada en arte, empecé a interesarme por las publicaciones de arte y sus circuitos. Luego, cuando empecé a trabajar en mis propias publicaciones, siempre traté de explorar vías de divulgación tangenciales. Más tarde, empecé a interesarme por la circulación global de ideas y por el fenómeno de los fans y, a partir de 2015, empecé a estudiar otros circuitos de distribución, como los sistemas de correo y de recogida de basura. Otra de mis líneas de investigación ha sido el cómic homoerótico producido para consumo heterosexual, como el género *yaoi* en Japón o los *fumetti Sukia* y *Rolando del Fico* en Italia. La parte retrospectiva de la exposición me ha permitido poner en perspectiva estos distintos ámbitos de in-

terés y ver cómo estas pasiones conectaban entre sí. Ha sido un ejercicio realmente útil.

Anna Colin: Centrémonos en el detalle un momento. ¿Qué sucede cuando entras en el espacio de la exposición?

Francesc Ruiz: Cuando llegas a la primera planta del CA2M te encuentras con dos tiendas contiguas: a la izquierda, *Gasworks Yaoi* y, a la derecha, *Lycamobile*. Tienes que entrar en las tiendas para acceder a la exposición. Para acceder a la sección retrospectiva tienes que hacerlo atravesando *Gasworks Yaoi*, que es una librería especializada en cómics. Con cientos de portadas distintas de colores brillantes, *Gasworks Yaoi* es una adaptación de la instalación que hice en la galería Gasworks de Londres en el año 2010 sobre una comunidad de mujeres lectoras y productoras de *yaoi*. El *yaoi* es un género de *manga* producido y consumido por mujeres que se centra en el deseo homoerótico y homosexual.

Anna Colin: ¿De cuándo data el género *yaoi*?

Francesc Ruiz: Supongo que podría decirse que empezó en los años setenta. Tiene una genealogía muy interesante, pues lo iniciaron

un grupo de mujeres que se sentían insuficientemente representadas en la producción de los cómics que leían. Por aquel entonces, existía todo un género de cómics para mujeres en Japón, pero siempre producidos por hombres. Como reacción a este fenómeno, una serie de mujeres que se hicieron llamar Grupo del 24 —entre las que estaban las *mangakas* Moto Hagio, Yumiko Ōshima y Keiko Takemiya— empezaron a trabajar juntas en temas que les apasionaban. Se obsesionaron con un género de la literatura francesa cuyo máximo exponente era *Les amitiés particulières* [Las amistades particulares], el libro que escribió Roger Peyrefitte en 1943 y que Jean Delannoy adaptó a una película epónima en 1964. Es una historia de amor entre dos chicos jóvenes que exploran su sexualidad en un internado católico. Pero las mujeres del Grupo del 24 también se inspiraron en *Barazoku*, la primera revista gay de Japón —si bien producida por un hombre heterosexual—, que empezó a publicarse en 1971. La producción literaria, visual y pictórica de *Barazoku* abrió un nuevo mundo a estas mujeres, que se identificaron hasta tal punto con su contenido homoerótico que terminaron creando el género *yaoi*. Fue entonces, en la década de los setenta, cuando estas mujeres empezaron a producir publicaciones propias en las que exploraban relaciones, idilios y, más tarde, el sexo a través del homoerotismo. El *yaoi* nunca fue una subcultura, en el sentido estricto de la palabra, porque pronto se hizo muy popular, muy *mainstream*. Otras mujeres no tardaron en crear *fanfic* sobre los personajes *manga* más célebres, construyendo tramas paralelas que incluían aventuras sexuales. Me fascinó descubrir a estas mujeres que se expresaban e intentaban comprender la sexualidad, el amor y la pasión a través de representaciones gays, homosexuales y homoeróticas.

Anna Colin: ¿Puedes hablar de cómo se materializó tu investigación en la instalación de *Gasworks Yaoi*?

Francesc Ruiz: En 2010 me invitasteis a realizar una residencia y una exposición en Gasworks, el espacio de exposiciones y residencias de Londres. Cuando fui a Gasworks por primera vez, en una visita de investigación, vi que estaba localizado en el barrio gay de Vauxhall. Me entusiasmó el potencial que ofrecía una institución artística ubicada en el centro de la actividad y el consumo gay. Cuando inicié mi residencia y empecé a pasar tiempo en Gasworks, la estructura me pareció muy *yaoi*, porque prácticamente todo el equipo lo componían mujeres. Eran muy *yaoi*.

Tú eres muy *yaoi* también. Y yo soy totalmente *yaoi*. Ahí es cuando decidí utilizar al personal de Gasworks como personajes reales transformando la sala de exposiciones en una librería de cómics *yaoi*. En el cómic que creé para la exposición, las empleadas de Gasworks abren una librería, aprenden a dibujar, documentan las numerosas fiestas gays de Vauxhall y deciden el contenido de las diferentes publicaciones. Algunos cómics tratarán de relaciones platónicas, otros de relaciones carnales, otros de sexo duro o de historias delirantes inducidas por el consumo de drogas. Quise interrelacionar el sistema de Gasworks con la actividad gay —aunque completamente anónima— del entorno, que se cuece en cafeterías, pubs, bares, *sex clubs* y saunas. Durante mi residencia visité muchos de esos espacios y comprendí que no eran tanto espacios sociales como espacios de consumo sexual. Al mismo tiempo, Vauxhall empezaba a gentrificarse y yo quería capturar aquel momento antes de que se produjeran grandes cambios.

Anna Colin: Cuando investigas, ¿lo haces en solitario o hablas con la gente y les dices que estás creando una obra sobre la zona?

Francesc Ruiz: No soy antropólogo. Solo soy una persona muy curiosa. Prefiero experimentar las cosas por mi cuenta. Puede que hable con alguien y escuche lo que tiene que decir, pero luego mezclo sus historias con mi punto de vista particular, de modo que el resultado final no es un trabajo sociológico sino el producto de una visión subjetiva.

Anna Colin: Podría decirse que tu planteamiento es psicogeográfico: paseas por ahí y capturas situaciones fortuitas.

Francesc Ruiz: Absolutamente. Podríamos decir que es casi como un *cruising* solo que no en el sentido sexual del término; aunque el *cruising* sexual desde luego está entre mis intereses. Es una manera de vivir la noche: te emborrachas y vas de bar en bar buscando algo. En aquella época, me intrigaba la vida gay en sus diferentes contextos. Yo intentaba vivir esa clase de vida nocturna yendo a espacios gays, en una época en la que los bares gays, que habían sido tan importantes, empezaban a desaparecer a causa de la gentrificación y la normalización del espacio urbano.

Anna Colin: Tres años después de la exposición en Gasworks, iniciaste otro gran proyecto e investigación, esta vez sobre los cómics homoeróticos italianos *Sukia* y *Rolando del*

Fico, también producidos para consumo heterosexual, que Richard John Jones y Calogero Giametta comentan en el presente catálogo. Pero, antes de entrar en eso, cuéntame cómo empezaste a interesarte por los cómics porno.

Francesc Ruiz: En algún momento de los años ochenta, cuando veraneaba en la playa con mis primos, uno de mis tíos trajo a casa unos cómics porno. En ese momento no me cuenta pero las tramas eran básicamente de terror, lo cual le va muy bien a la pornografía. Esos cómics me perturbaron; eran toda una tentación para un adolescente. Más adelante, empecé a frecuentar un puesto de revistas de segunda mano en el Mercat de Sant Antoni de Barcelona, donde también había otros cómics porno. Sentí la misma atracción que la primera vez que los vi y no tardé en empezar a leerlos y coleccionarlos. Todos se habían publicado originalmente en Italia y después se habían traducido al español. Eran muy populares en los años ochenta. Como posteriormente lo serían las cintas de video porno; todo el mundo los consumía. Lo raro era que, aunque las portadas y parte del contenido eran heterosexuales, también había mucho contenido gay, tanto homoerótico como homófobo. Así que pensé: «Madre mía, mira toda esta producción gay de la que nadie está hablando. Está todo oculto aquí dentro. ¿Cómo se explica esto?». Había muchas colecciones distintas. Una, que se llamaba **Sukia**, trataba sobre una vampira que viajaba por el mundo codeándose con la jet set, teniendo relaciones sexuales y aventuras psicotrónicas. Pero el verdadero atractivo del cómic era otro personaje, Gary, el cómplice gay de **Sukia**.

En 2013 me invitaron a participar en una exposición colectiva en Matadero Madrid comisariada por Virginia Torrente. La exposición se llamaba **Arqueológica**. Fue entonces cuando decidí que viajaría a los lugares donde se hubiera traducido y reeditado **Sukia** para estudiar su producción. Eso me llevó a Milán, donde había empezado todo; a Barcelona, donde vivo; y luego a París; a Strombeek-Verber, en Bélgica; y a Bogotá. Para mí fue una forma de comprender la difusión internacional de la cultura gay en los años ochenta, así como la importancia del formato del cómic para transmitir no solo deseo y estereotipos, sino también divisiones en el movimiento gay y hasta información sobre la crisis del sida. Para mí, el gran interrogante era: ¿quiénes eran los lectores de estos cómics?

Anna Colin: Y quiénes eran las personas que estaban detrás de su producción...

Francesc Ruiz: Así es. En Milán, la única persona con la que contacté fue Emanuele Taglietti, el dibujante de las portadas de **Sukia**. Lo interesante del asunto es que había decidido darse a conocer como uno de los autores de estos cómics solo dos meses antes de que yo empezara a investigar. Trabajaba con niños dando clases de arte y no quería revelar su relación con la producción de porno.

Anna Colin: ¿Era gay?

Francesc Ruiz: No. Eso es lo más interesante. Ninguno de los hombres que había detrás de toda esta producción gay era homosexual. Pasaba exactamente lo mismo que en el **yaoi**.

Anna Colin: Probablemente vieron que había un hueco en el mercado.

Francesc Ruiz: Hay toda una historia sobre esto. Edifumetto, la editorial italiana fundada por Renzo Barbieri, estaba detrás de todo el asunto. En los años setenta, la sexualidad intrigaba mucho a la gente y Barbieri comprendió que a través de los cómics se podían explorar todo tipo de fetiches y tabúes. En 1972 publicó la serie **Rolando del Fico**, cuyo protagonista era un hombre gay. Existían precedentes en la cultura norteamericana, pero Rolando fue el primer personaje gay de cómic europeo. Era el estereotipo de protagonista gay afeminado y con pluma y, como tal, era objeto de burla por seguir en el armario mientras salía a la caza de hombres. En un mundo en el que no se producía ningún material específico para gays, de pronto tenías acceso a estos cómics, que parecían burlarse del colectivo pero que, en realidad, ofrecían información encriptada. Por ejemplo, describían las zonas de *cruising* de Roma; el Coliseo era una de ellas. Y al final de algunos de los cómics había textos que hablaban del estilo de vida gay contemporáneo. Eran cómics que se reían de los gays pero que, al mismo tiempo, aportaban información. La verdad es que no sabía cómo interpretar aquello.

Anna Colin: ¿Cómo retrata la exposición esta investigación? En otras palabras, ¿qué métodos utilizas para transformar la investigación y los archivos en obras nuevas y provocadoras?

Francesc Ruiz: La exposición arranca con la reproducción del puesto del Mercat de Sant Antoni de Barcelona, que he llenado con todas las publicaciones que he producido en torno al universo gay de Edifumetto; entre ellas, la colección sobre Gary que expuse en



Gary

2013

Francesc Ruiz

Fig. 2

Arqueológica, las aventuras de Rolando y Gary que expuse en los Giardini de Venecia (**Il Fumetto dei Giardini**) y **Macho Paninaro**, la obra que creé en 2015 para el pabellón español de la Bienal de Venecia. El puesto es una suerte de mezcolanza de este universo, complementado con algunos cómics originales de **Sukia**.

El método que empleo para reelaborar esta producción cultural está en la línea de la tradición del *collage*. Su genealogía me lleva a los *collages* que Jess Collins hizo con los cómics de **Dick Tracy**, a los *détournements* situacionistas y a los cómics paródicos. Llegué a esta forma de producción de forma completamente natural. En primer lugar, con una instalación que hice para el Museo Reina Sofía en el monasterio de Santo Domingo de Silos en 2008, en la que exploré la posibilidad de tender un puente —mediante docenas de versiones de la Biblia en cómic— entre los cómics y el contexto religioso en el que se mostraban. En otra ocasión, literalmente hice un *détournement* de **Reinventing Comics** (2000) de Scott McCloud, una de las «biblias» contemporáneas del cómic, transformándola en un panfleto revolucionario que describe los cómics como la principal herramienta para

lograr la revolución. La obra resultante, **Cómic de la Revolución**, se expuso en 2009 en el Centre d'Art La Panera de Lleida.

Los cómics que expongo en el CA2M están hechos a partir de recortes de personajes de cómics. En el caso de **Gary** (2013 [2020]), encarno al propio personaje viajando a los lugares donde se publicaba **Sukia**. En **Il Fumetto dei Giardini**, sitúo a Rolando y a Gary en una Bienal de Venecia *détourné* que se ha convertido en la «Bianal» del Cómic, un acontecimiento internacional centrado en el cómic gay. Los personajes visitan los pabellones, donde se presentan distintas exposiciones de cómics de temática LGBT. Hay una instalación de **yaoi** en el pabellón japonés, una exposición sobre Tom de Finlandia (¡cómo no!) en el pabellón finés y una sobre la artista de cómic estadounidense Alison Bechdel en el pabellón de Estados Unidos. En contraste, **Macho Paninaro** muestra portadas mezcladas de dos publicaciones (**Macho** y **Paninaro**) que resumen la decadencia de la editorial Edifumetto, en la época que el cómic porno dejó de estar de moda y tuvo que hacerse más extremo, como fue el caso de **Macho**. Después la editorial decidió cambiar radicalmente de tercio y creó **Paninaro**, una publicación destinada a la



Cairo Newsstand

2010

Francesc Ruiz

Fig. 3

juventud neoliberal que, debido a los nuevos hábitos de consumo, disfrutaba del estilo de vida americano en Milán. Todas estas variaciones dan un nuevo enfoque a este material, ya que lo incorporan al momento actual y nos hacen reflexionar sobre la normalización, sobre las cosas que han cambiado y los mundos posibles que hemos perdido o hemos decidido olvidar.

Anna Colin: Cuando hablamos de tus referencias teóricas y artísticas, uno de los libros que mencionaste fue *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (2009), de José Esteban Muñoz. Me señalaste un capítulo consagrado al «Queer Intermedia as System» en el que Muñoz escribe sobre la New York Correspondence School de Ray Johnson, en la que este hacía arte postal, enviando por correo dibujos, fotocopias, textos y *collages* —a los que llamaba *moticos*— a varios destinatarios. Muñoz describe estos *moticos* como «objetos de arte performativo que fluyeron como mercurio *queer* por los canales de comunicación e información mayoritarios»¹. Podríamos usar un giro parecido para describir gran parte de las obras de las que acabas de hablar y también la producción de *fumetti*.

Me gustaría dejar a un lado por un momento los ámbitos del cómic y la homosexualidad para abordar otro aspecto importante de tus instalaciones. Me refiero a los quioscos, que también interactúan con los ámbitos del material impreso y la disseminación. Hemos decidido incluir dos quioscos en la exposición. Sugiero que empecemos por *Edicola Mundo* (2015).

Francesc Ruiz: Cuando sales de *Gasworks Yaoi*, lo primero que encuentras es *Edicola Mundo*. Pasas de un espacio que parece una tienda de discos, donde puedes hojear a tus anchas los cómics que hay en las cajas, a una estructura mucho más organizada dedicada a la distribución de material impreso, sobre todo de tipo informativo. La clave es que esta clase de espacios también están desapareciendo rápidamente. Interactuar con un quiosco en un país específico es como leer un contexto. Siempre digo que leer un quiosco es como leer las líneas de la mano o los posos de una taza de café. No te enteras solo de la política y el *statu quo* del lugar, sino también aprendes cómo le dicen a la gente que tiene que vestirse, maquillarse, cortarse el pelo, qué aspecto debe tener.

El quiosco de *Panal* es el mismo que hice para el pabellón español de la Bienal de Venecia de 2015, que se celebró al final de la era Berlusconi. Para crearlo fui a un quiosco de verdad en Venecia y compré todos los periódicos y revistas que estaban expuestos. Luego los escaneé y empecé a trabajar con ellos. El día que compré todo aquel material fue bastante significativo. Fue el 20 de marzo de 2015, el día que Silvio Berlusconi fue absuelto de todos los cargos de incitación a la prostitución de menores y explotación sexual. Fue también la época en la que Dolce & Gabbana hizo unas declaraciones contra la comunidad gay; y no olvidemos que Stefano Gabbana es súper gay.

Anna Colin: Las revistas que expones en el quiosco forman una especie de *collage* no lineal que no está pensado para ser leído. ¿Puedes explicar cuál es tu planteamiento a la hora de crear estos quioscos?

Francesc Ruiz: Aparte de en Venecia, entre otros lugares, hice un quiosco en El Cairo que también se expone en *Panal*. Me acerco a estas piezas representando la estructura y la arquitectura del quiosco tal como existe en el contexto que estoy observando. En cuanto al contenido expuesto en el quiosco, suelo componerlo a partir de una revista —o la tirada de una revista— y un periódico. Cada página de esas publicaciones reproduce una determinada portada, de tal manera que el resultado es una revista compuesta por portadas y un periódico compuesto por primeras páginas. Para que todas las publicaciones parezcan diferentes, paso las páginas y elijo una portada distinta para cada copia. Así se crea la sensación de tener un montón de revistas diferentes delante de ti, una producción colosal. Se trata de abordar la piel y la superficie de la información, de hablar del espectáculo y el ruido informativo, de los titulares, de las caras que aparecen en las portadas y de la nada.

Si tomo el ejemplo del quiosco de El Cairo, enfrentarme a una cultura tan diferente fue un gran desafío, pero trabajé con un equipo de personas increíbles que me ayudaron a entender el contexto y a traducir el material que íbamos encontrando. Los quioscos de El Cairo no tienen una estructura ni una arquitectura determinada y la idea del periódico lleno de color tampoco es especialmente habitual en Egipto. En El Cairo el quiosco típico es una pila de periódicos en el suelo sujetos con pisapapeles para que no salgan volando con el viento. Fui a un quiosco, compré todos los periódicos del día y luego me

dediqué a modificar ese material. Terminé proyectando un quiosco a partir de una publicación que contenía cincuenta y cuatro portadas diferentes, a la que decidí añadir algunas texturas, como los bocadillos de texto, para articular un nuevo relato de las noticias del día. Esto ocurrió tres meses antes de la Primavera Árabe; las calles estaban llenas de manifestaciones y la tensión se palpaba en el ambiente. Por aquel entonces, en Egipto gobernaba Mubarak; el Gobierno había prometido elecciones pero seguía siendo un régimen totalitario. Así que dibujar un bocadillo que saliera de la cabeza de Mubarak no era algo que pudieras hacer sin más. En un ejercicio de censura autoimpuesta, en vez de asociar los bocadillos a las personas que salían en los periódicos, saqué algunas fotografías de los pisapapeles —las piedras y los ladrillos que usan los vendedores callejeros— y las añadí a las portadas con Photoshop. Así hice que los bocadillos salieran de los pisapapeles, que hablaran entre sí sobre la vida en la calle y su deseo de salir del país. El resultado fue una comunidad de piedras que comentan las noticias y el pesimismo del ambiente. Básicamente, yo estaba interpretando lo que sucedía en El Cairo, lo que sucedía en todo Egipto en aquel momento. Como las imprentas estaban bajo control del Gobierno, nuestros esfuerzos por imprimir los elementos del quiosco no tuvieron éxito. Al final, encontramos una vía más irregular de producir la obra que reflejaba cómo se hacían —y probablemente siguen haciéndose— muchas cosas en Egipto.

Anna Colin: Volvamos atrás en el tiempo para terminar este viaje en Barcelona, delante de los quioscos. Una vez más intentas dar visibilidad, aunque de forma distinta, a la vida de la ciudad, con sus comunidades, sus cotilleos y sus contradicciones, así como su violencia.

Francesc Ruiz: Hay dos dibujos a gran escala de la ciudad de Barcelona en la exposición y también un vídeo de animación que hice sobre la renovada identidad gráfica en la época de las Olimpiadas de 1992. Para mí, el dibujo más importante es el que hice de Montjuïc en 2003, que muestra el parque y la zona de *cruising* de la montaña de Montjuïc a partir de mis recuerdos. En la época yo era usuario de esta zona de *cruising*; el dibujo nació de mi deseo de enseñar lo que pasaba allí. También lo veía como una forma de crear un monumento. La zona estaba desapareciendo porque el Ayuntamiento había decidido arrancar todos los matorrales, que estaban ahí para ocultar la actividad sexual. Era una zona muy turística y el Ayuntamiento quería convertirla en un espacio «seguro» para los turistas, a expensas de

la comunidad que allí practicaba *cruising*. Tres años después, hice La Zona Alta, que es como se conoce la zona acomodada de Barcelona. Este dibujo se basa en los recuerdos de mi infancia, cuando iba a visitar a familiares que vivían allí, donde percibí por primera vez las diferencias de infraestructura respecto al barrio donde vivía yo, incluidos los colegios privados, los centros médicos y de negocios. Estos dos dibujos, junto con El Corte Inglés y el Hotel Barceló Sants (2000), que ilustra los famosos grandes almacenes de Barcelona como una especie de hormiguero, muestran comunidades o la organización de comunidades; ciudadanos como parte de la esfera humana, participando en algún tipo de ritual o acto comunitario. El Corte Inglés y el Hotel Barceló Sants está más relacionado con la fantasía o con alguna suerte de modelo distópico, mientras que las otras dos obras se acercan más a la realidad, a lo que estaba sucediendo realmente.

Anna Colin: Creo que es pertinente citar a Sara Ahmed en relación no solo con el destino de los arbustos de Montjuïc sino también con la gentrificación de barrios urbanos como Vauxhall en Londres, que está directamente vinculada con la pérdida de espacios gays. En La política cultural de las emociones (2015), Ahmed escribe: «Podemos considerar el espacio esterilizado como una zona de confort. La normatividad es cómoda para quienes pueden habitarla. [...] a los sujetos *queer* también se les “pide” que no hagan sentir incómodos a los heterosexuales y que eviten mostrar signos de intimidad *queer*, lo cual en sí mismo es un sentimiento incómodo, una restricción a lo que una puede hacer con su propio cuerpo, y con el cuerpo de otra persona, en el espacio social. Para algunos cuerpos la disponibilidad del confort puede depender del trabajo de otros y de la carga de ocultamiento»². Dar visibilidad a sujetos, a cuerpos y a prácticas que sufren ocultamiento es fundamental para tu práctica, incluidas las obras sobre los personajes de Gary y Rolando.

Francesc Ruiz: Así es. En los tres dibujos que acabo de mencionar, mi intención era mostrar una sociedad sin muros. En el caso de El Corte Inglés y el Hotel Barceló Sants, el dibujo es un plano de sección de los almacenes y, por lo tanto, se ve de frente, mientras que las vistas de Montjuïc y La Zona Alta son cenitales. Esto fue fruto del deseo de mostrar todo aquello que estaba sucediendo y a lo que nadie prestaba atención, incluida la gentrificación y la disneyficación. En aquella época, el dibujo era el medio perfecto para visibilizar todas estas cosas.

Anna Colin: En tu trayectoria, los cómics prácticamente han acabado por sustituir la práctica más ortodoxa del dibujo tradicional. ¿Puedes explicarnos cómo ha sido el proceso?

Francesc Ruiz: Cada vez me incomodaba más que el dibujo se estuviera convirtiendo en un medio orientado al mercado. Comprendí que los cómics tenían más que ver con mis orígenes. De adolescente me leía todos los cómics de la colección de mi hermano; incluso dibujé cómics imitando el estilo del dibujante español Daniel Torres. Eran los años ochenta, después del final de la dictadura. La escena del cómic español era impresionante en esa época, tanto por su calidad como por su experimentación radical. El cómic tiene mucho más que ofrecerme; es un material cultural cuyo lenguaje todavía no ha sido debidamente articulado en el mundo del arte contemporáneo. Siempre me ha interesado mostrar que los cómics pueden cambiar el mundo, aunque solo sea un poco, que pueden utilizarse como propaganda para adoctrinar pero que también pueden crear un espacio propio de comunicación y expresión para pequeñas comunidades.

Anna Colin: Las ideas de acceso —físico, material y cultural— y de deriva, junto con la circulación de cuerpos de comunicación, siguen presentes en tu obra más reciente y en tus reflexiones sobre la temática de la calle como representación del espacio físico urbano y como metáfora. El nuevo tipo de calle que estamos viendo emerger en todo el planeta —que Marina Otero Verzier aborda en su texto— es un espacio homogeneizado de transacción, logística, consumo, publicidad y tentación donde la vida social, tal como la conocíamos, está adoptando nuevas formas.

Igual que ocurre en el caso de El Corte Inglés y el Hotel Barceló Sants, representas tus calles —por ejemplo, The Street en la Bienal de Gotemburgo de 2017 o Three Streets, Three Colours en el CA2M— de forma muy frontal, como si fueran superficies planas; aunque Three Streets, Three Colours crea una ilusión de tridimensionalidad. En otras palabras, tus calles se parecen mucho a un cómic.

Francesc Ruiz: Mi práctica siempre se ha caracterizado por su apego a la ciudad y al paisaje urbano. Es más, si nos remontamos a los inicios, yo empecé mi carrera consciente como artista haciendo maquetas arquitectónicas. En algún momento, el dibujo se incorporó a mi trabajo y se unió al urbanismo y la arquitectura. Después, el cómic apareció con

2000 El Corte Inglés y el Hotel Barceló Sants
Francesc Ruiz
Fig. 4



mucha naturalidad y empecé a dibujar calles; calles entendidas como si fueran cómics. Siempre he tenido este deseo de entrelazar el cómic y la realidad, ya sea a través de derivas, donde los cómics son guías que nos enseñan la ciudad, o a través de experimentos como The Funhouse (2006—en curso), donde sitúo las viñetas, al público y el contexto en un mismo nivel gracias a una instalación de espejos virtuales. Con las calles a escala 1:1 de las exposiciones de Gotemburgo y el CA2M, he dado un paso más hacia mi deseo de habitar los cómics, de fusionarlos con la realidad, no de una forma alienada sino de una forma más transformadora.

Todas las producciones culturales tienen la capacidad de modificar las cosas. Por ejemplo, cuando, a mediados de los años ochenta, la revista japonesa G-men apareció en Tokio, traduciendo la subcultura *gay bear* californiana al contexto japonés, en el barrio gay de Shinjuku Ni-chōme de Tokio muchos tíos empezaron a imitar esa estética, adoptando el peinado y la barba de los dibujos que Jiraiya, el *mangaka*, hacía para las portadas de G-men, incidiendo así en una nueva clase de cuerpo y de deseo. Hablando de calles —no solo como metáfora sino como calles

reales—, hay un personaje en el cómic Doom Patrol que se llama Danny the Street. Danny es un superhéroe que tiene forma de calle y que se mueve por el mundo reemplazando otras calles para brindar refugio a otros superhéroes que necesitan un lugar seguro o un sitio donde recuperarse de alguna crisis. Me gusta esa idea radical de *détournement*, de distorsionar el significado de las calles a tamaño real. Me parece una práctica situacionista transformadora.

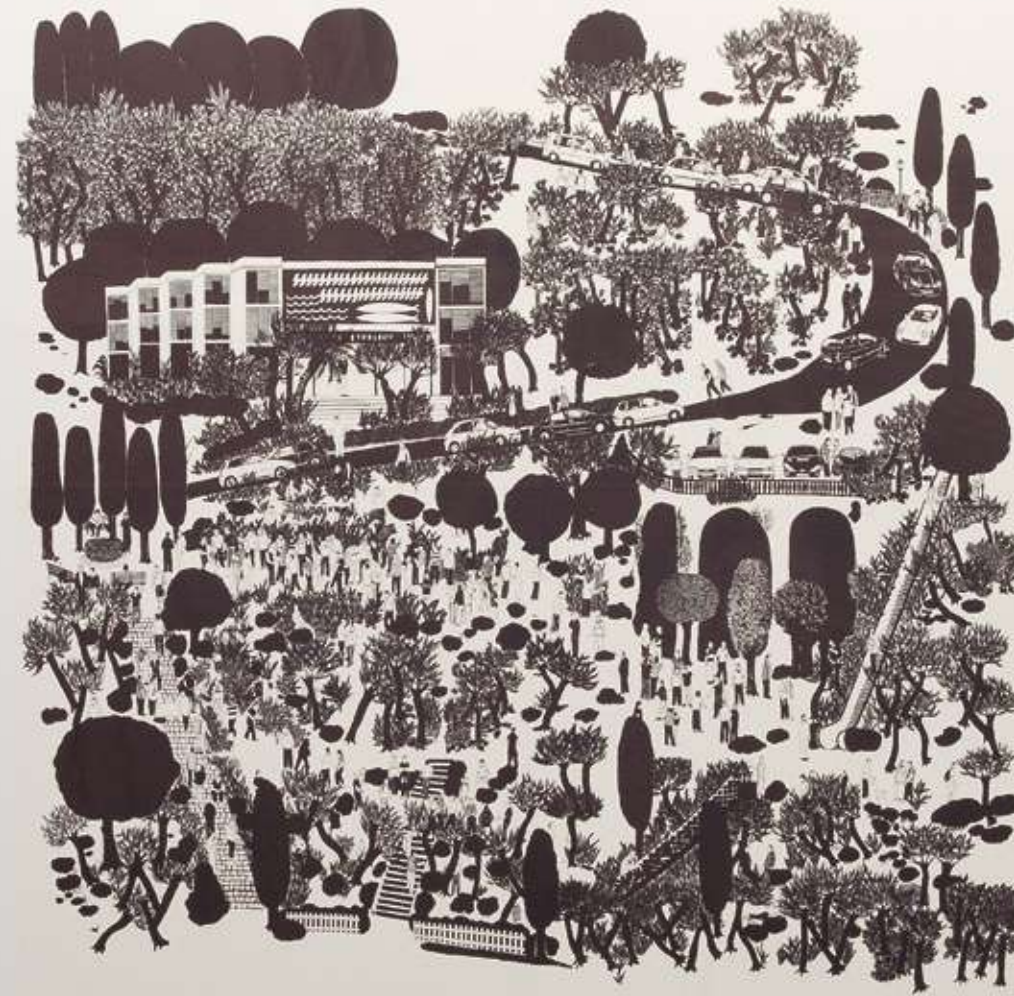
¹ José Esteban Muñoz, Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity, Nueva York, New York University Press, 2009, p. 117.

² Sara Ahmed (2004), La política cultural de las emociones, Mansuy, México, UNAM, 2015, pp. 226-229 (trad. de Cecilia Olivares).



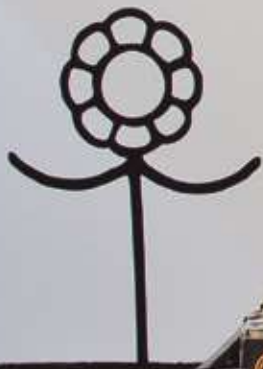
IL GAZZETTINO
BERLUSCONI
ASSOLTO:
"ORA BUNGA
BUNGA PER
TUTTI!..."
IL GAZZETTINO

COSENZE DEL VENETO
BERLUSCONI:
"RIFONDERO
FORZA ITALIA,
METTERO
LE COSE
A POSTO"
 COSENZE DEL VENETO



Two small, illegible text panels mounted on the wall to the left of the main illustration.

A single small, illegible text panel mounted on the wall to the right of the main illustration.









Anna Colin: The exhibition Panal is the result of an invitation by Manuel Segade to put on your first mid-career show. Can you talk about the process this has involved?

Francesc Ruiz: This kind of invitation is both daunting and exciting, as it necessarily leads to reassessing one's practice, which in my case extends over a period of twenty-five years, there are the works that meant a lot to me but didn't get much attention, those that drew a lot of attention but which I feel distanced from, and all the works in between, many of which have never been shown in Spain. You and I have had to decide how to represent my overall practice and production in a way that I'm comfortable with and, at the same time, reveals some kind of itinerary and learning process. The works we have chosen for the exhibition are pieces that I consider to have generated something new—whether in my own trajectory or in art. By new I don't mean that the work has to be an original; I often make new versions of the same piece, which become more accurate, conceptually speaking, as they evolve. That doesn't mean that they remain as popular or attract the same excitement as the first piece, but from my perspective they become more resolved. These are the works I'm most interested in showing.

Anna Colin: The way you have approached the show includes a retrospective section and a second part, equally important in size, dedicated to a new commission. Panal takes place over two large adjoining spaces that have a very different feel, while evidently sharing formal and thematic commonalities.

The retrospective space, which includes works from 1998 to 2019, introduces your interest in comic book production and diffusion, as well as in the broader themes of distribution and circulation of both content and bodies—dissident and otherwise—in space and across networks. Interconnected subjects such as urbanism, psycho-geography, queer space, homosexuality and class further permeate your installations, drawings, comics and video productions.

Geography has also played a role in our approach to the organization and display of the retrospective part of the exhibition. Japan, Italy, Barcelona and Cairo—as

places where and about which you have made work over varying periods of time—constitute four loose zones through which the visitor meanders. In contrast, when moving to the neighbouring space, we largely lose that sense of geography. Instead, we encounter a form of surface urbanism that is homogenized to the extreme: a new global vernacular, with its own flaws, chaos and dissidence. How we move through the exhibition and what we come across and through in order to access other works and their universes was also key to our discussions.

Francesc Ruiz: Yes. The circulation aspect was very important, especially as my work has been bearing an increasing connection to the topic of logistics. Also, as an artist I'm always working with context—that in which the work is made and shown—as well as with installation. Those who have seen my work may not recognize this but I consider my work to be very close to installation art. What is important to me here is that the people who visit the show have access to the full scope of my production and gain an insight into my different fields of interest.

PANAL

Francesc Ruiz
in conversation with
Anna Colin



Lycamobile

2019

Francesc Ruiz

Fig. 5

Research is a substantial part of my practice. Over the years, I have come to recognize myself as a very curious person who can spend months digging into materials, histories and patterns. The topic of distribution fascinates me right now because of how it relates to where we are at in the world. After working for five years in a specialized art bookshop, I became interested in art publications and their circuits. Then, when I started working on my own publications, I always sought to explore tangential ways of disseminating them. I later became interested in the global circulation of ideas and fandom, and in 2015 I started examining other forms of distribution circuits, like the postal and garbage systems. Another of my research interests has been homoerotic comic books produced for heterosexual consumption, like the *yaoi* genre in Japan and the *Sukia* and *Rolando del Fico* series in Italy. The retrospective part of the show has allowed me to put these different fields of interest and passions into perspective and to see how they all connect. It's been a really useful exercise.

Anna Colin: Let's focus on the detail for a moment. What happens when you enter the exhibition space?

Francesc Ruiz: When you arrive, on the first floor of CA2M, you are faced with two storefronts next to each other: on the left, *Gasworks Yaoi* and on the right *Lycamobile*. You have to enter the stores in order to access the show. The retrospective section is accessed through the *Gasworks Yaoi* entrance, which is a very specialized comics bookshop. Brightly coloured with hundreds of different covers, *Gasworks Yaoi* is an adaptation of the installation I did at Gasworks, in London, back in 2010, about a female community of consumers and producers of *yaoi*. *Yaoi* is a manga comic genre produced by girls and for girls that focuses on homoerotic and homosexual desire.

Anna Colin: When did the *yaoi* genre start?

Francesc Ruiz: I suppose you could say it began in the 1970s. There is a very interesting genealogy of women who started it as a result of feeling underrepresented in the production of the comics they were reading. At the time, there was a whole genre of comics for women in Japan but it was produced by men. In response to this phenomenon, a group of women operating

under the name Year 24 Group—including manga artists Moto Hagio, Yumiko Ōshima and Keiko Takemiya—started working together on subjects that were exciting to them. They became obsessed with a genre of French literature epitomized by the book *Les amitiés particulières* [Special Friendships], written by Roger Peyrefitte in 1943, which was then adapted into the eponymous film directed by Jean Delannoy in 1964. It's a story of love between two young boys and of the exploration of their sensuality in a Catholic boarding school. The Year 24 Group was also inspired by *Barazoku*, the first gay magazine in Japan—although it was produced by a straight man—which started being published in 1971. *Barazoku*'s literary, visual and pictorial production opened up a new world for these women, whose identification with its homoerotic content led to the creation of the *yaoi* genre. In that same decade, these women started producing their own publications as a way of exploring relationships, romance and, later, sex through homoeroticism. It was not a subculture as such, as it soon became very popular and mainstream. Other women soon created fan fiction about the most popular manga characters and built parallel plots in which these became sexually involved. I was fascinated by the discovery of these women expressing themselves and trying to understand sexuality, love and passion through gay, homosexual and homoerotic representations.

Anna Colin: Can you talk about how your research materialised into the *Gasworks Yaoi* installation?

Francesc Ruiz: In 2010 you invited me to do a residency and an exhibition at the art centre Gasworks in London. When I went to Gasworks for a first research visit, I realized it was in the middle of the gay village of Vauxhall. I was excited by the potential of an art institution located in the heart of gay activity and consumption. Once I arrived for my residency and started spending time at Gasworks, I found it to be a very *yaoi* structure, as almost all the team was made up of women who were working in concert with each other—they were very *yaoi*. You are quite *yaoi* as well. And I'm totally *yaoi*. That's when I decided to use Gasworks' staff as actual characters in my work and to turn the gallery into a *yaoi* comics bookstore. In the comic book that I produced for the show, Gasworks' female

employees are launching a bookstore, learning how to draw, documenting the many gay parties at Vauxhall and deciding the content of the next issues. Some will be about platonic relationships, others about carnal intercourse, hard-core sex or delirious, drug-induced stories. I wanted to entangle the Gasworks system with the surrounding, yet totally autonomous, gay activity, which is made up of cafés, pubs, bars, sex clubs and saunas. During my residency I visited a lot of those spaces and recognized they were not all that social, but often more about sexual consumption. At the same time, you could see the gentrification that Vauxhall was starting to undergo, and I was interested in capturing this moment in time before the big changes took place.

Anna Colin: When you do such research, do you do it in a solitary way or do you talk to people and tell them that you are creating an artwork about the area?

Francesc Ruiz: I'm not an anthropologist. I'm just very curious. I prefer to experience things by myself. I might meet some people and listen to their stories but I mix them with my own point of view, so the end result is not a sociological work but the product of a subjective standpoint.

Anna Colin: You could say your approach is quite psycho-geographic—you walk around and may capture chance situations.

Francesc Ruiz: Totally. You could say it's almost like cruising, but not in the sexual sense of the term—although sexual cruising is definitely an interest of mine. It's more a way of living the night: you get drunk and go from bar to bar looking for something. At the time, I was curious about gay life in different contexts. I was trying to live this kind of nightlife in gay spaces at a time when gay bars, which were such important places, were starting to disappear on account of the gentrification and normalization of the urban space.

Anna Colin: Three years after the show at Gasworks, you started another major project and investigation, this time into the Italian homoerotic comics *Sukia* and *Rolando del Fico*—also produced for heterosexual consumption—which Richard John Jones and Calogero Giametta discuss in the present catalogue. But, before we go there, tell me how your interest in porn comics started.

Francesc Ruiz: At some point in the 1980s, we were holidaying in a beach town with my cousins and one of my uncles brought home some porn comics. At the time I didn't realize it, but they were essentially horror plots, which make good pornography. I was rather disturbed by them—they were quite a temptation as a teenager. Later on, I started visiting a second-hand magazine stand at the Sant Antoni Market in Barcelona, where I came across more porn comics. I felt the same attraction to them as the first time I encountered them and soon began reading and collecting them. All of them had been originally published in Italy and then translated into Spanish. They were very popular in the 1980s. They were like domestic videos—everyone was consuming them. The strange thing was that, even if the covers and some of the content were straight, there was a lot of gay content inside the comics—both homoerotic and homophobic. So for me it was like: “Oh my God. Look at all this gay production that nobody is talking about. It's all hidden here. What's it all about?” There were many different series. There was one called *Sukia* which was about a female vampire who travelled around the world jet-setting and having sex and psychotronic adventures. But there was this other character, Gary, a gay man and *Sukia*'s partner in crime, who was the real attraction in the comic book.

In 2013, I was invited to take part in a group show at Madrid's Matadero curated by Virginia Torrente. The name of the show was *Arqueológica* [Archaeological]. I decided I would travel to the places where *Sukia* had been translated and republished to study its production. This took me to Milan, where it had all started; to Barcelona, where I live; and then to Paris; Strombeek-Verbeke in Belgium; and Bogota. It was a way for me to understand the world-wide dissemination of gay culture in the 1980s, as well as the importance of the comic book format in conveying not only desire and stereotypes but also divisions in the gay movement and facts about the AIDS crisis. The big question for me was: who were the consumers of these comics?

Anna Colin: And who were the people behind them...

Francesc Ruiz: Yes. In Milan, the only person I contacted was Emanuele Taglietti, who had designed the covers for *Sukia*. The interesting thing was that he had de-

cid to come out as the author of these comics only two months before I started my research. He used to work with children as an art teacher so he didn't want to reveal his association with porn production.

Anna Colin: Was he gay?

Francesc Ruiz: No, he wasn't. That's the most interesting thing. None of all this gay production was created by gay men—just like in *yaoi*.

Anna Colin: Did they see a gap in the market?

Francesc Ruiz: There is a whole story about that. Edifumetto, the Italian publishing company founded by Renzo Barbieri, was behind the whole thing. In the 1970s people were very curious about sexuality, and Barbieri realized that all kinds of fetishes and taboos could be explored through comics. In 1972, he published the series *Rolando del Fico*, which had a gay man as its main character. There had been precedents in American culture, but Rolando was the first gay comic book character in Europe. He was a stereotypical gay camp protagonist and, as such, he was made fun of for being closeted and for chasing men. In a world where nothing was produced specifically for gays, you now had access to these comics, which seemed to make fun of gays but actually offered encrypted information. For instance, they depicted the cruising areas in Rome—the Coliseum was one of them. Also, at the end of the comics, there were texts telling a little bit about the contemporary gay lifestyle. So here were these comic books that poked fun at gays but, at the same time, offered information. I didn't know how to read that.

Anna Colin: How does your installation in *Panal* portray that research? In other words, what methods do you use to transform research and archives into new, provocative works?

Francesc Ruiz: The show starts with the reproduction of the Sant Antoni Market stand in Barcelona, which I have filled with all the publications I have produced around Edifumetto's gay universe. These include the *Gary* collection I showed in *Arqueológica*, the adventures of Rolando and Gary I showed at the Giardini in Venice (*Il Fumetto dei Giardini*), and *Macho Paninaro*, which I produced as part of the Spanish Pavilion at the 2015 Venice Biennale. The stand is a



Fig. 6

kind of mash-up of this universe, complemented with some original *Sukia* comics. The method I use to rework this cultural production is close to the collage tradition. Its genealogy takes me back to Jess Collins' collages of the *Dick Tracy* comics, situationist *détournements* and comics parodies. I arrived at this form of production in a very natural way. First, with an installation I did for the Museo Reina Sofia at the Santo Domingo de Silos Monastery in 2008, where I explored the possibility of creating a bridge—through dozens of different comics bibles—between comics and the religious context in which they were shown. On another occasion, I literally detoured Scott McCloud's *Reinventing Comics* (2000), one of the contemporary “bibles” of comics, by turning it into a revolutionary pamphlet where comics are portrayed as the main tool to achieve the revolution. The resulting work, *Cómics de la Revolución* [Comics of the Revolution], was shown in 2009 at the La Panera art centre in Lleida.

The comics I show at CA2M are made with cut-outs of actual characters in comics. In the case of *Gary* (2013 [2020]), I embody

the character traveling to the places where *Sukia* was published. In *Il Fumetto dei Giardini*, I place Rolando and Gary in a detoured Venice Biennale that has become the Ass Biennial, an international event focused on gay comics. The characters visit the pavilions where different LGBT thematic comics exhibitions are presented: there is a *yaoi* show in the Japanese Pavilion, an exhibition on Tom of Finland (of course!) in the Finish Pavilion, and a show by the American cartoonist Alison Bechdel in the US Pavilion. In contrast, *Macho Paninaro* shows mixed covers of two publications (*Macho* and *Paninaro*) that epitomize the final steps of the Edifumetto company, when porn comics were no longer popular and needed to become more extreme, as was the case of *Macho*. Then, the company decided to radically change its subject of interest and created *Paninaro*, a publication devoted to the neoliberal youth enjoying the American lifestyle in Milan through new consumption habits. All these variations create a new approach to this material, as they incorporate it to contemporary times and make us think about normalization, about what has changed and the possible worlds we have missed or decided to forget.



Cómics de la Revolución

2009

Francesc Ruiz

Fig. 7

Anna Colin: When we talked about your theoretical and artistic references, one of the books you mentioned was José Esteban Muñoz’s *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (2009). You pointed me to a chapter dedicated to “Queer Intermedia as System”, in which Muñoz writes about Ray Johnson’s New York Correspondence School. Johnson was doing mail art, sending ephemera, information and collages—which he called *moticos*—to various recipients. Muñoz describes these *moticos* as “performative art objects that flowed like queer mercury throughout the channels of majoritarian communication and information”.¹ We could use a similar turn of phrase to describe much of the work you have just talked about, and also the *fumetti* production.

But let us leave the comics and gay terrains for a moment to address another important aspect of your installation practice—the newsstands—which also engage with the fields of printed matter and dissemination. We have chosen to include two newsstands in the exhibition at CA2M. I suggest we start with *Edicola Mundo* (2015).

Francesc Ruiz: When you leave *Gasworks Yaoi*, the first thing you are confronted with in the exhibition is *Edicola Mundo*. You go from a space that looks like a record shop and where you can freely browse through comics in boxes to a much more organised structure dedicated to the distribution of mostly informational printed matter. The key is that these kinds of spaces are also fast disappearing. Interacting with a newsstand in a specific country is like reading a context. I always say that reading a newsstand is akin to reading the lines of a hand or reading in a coffee cup. You don’t only learn about politics and the *status quo* of the place, but also how people are told to dress, wear make-up, cut their hair and look.

The newsstand in *Panal* is the same one I made for the Spanish Pavilion at the 2015 Venice Biennale, which took place at the end of the Berlusconi era. To create it, I went to an actual newsstand in Venice and bought all the newspapers and magazines they had on display. Then I scanned them and started to work on them. The day of this purchase was quite significant as it was 20 March 2015, the day Silvio Berlus-

coni was acquitted of all charges for inciting prostitution of minors and sexual exploitation. It was also the time when Dolce & Gabbana put out a statement against the gay community—bearing in mind that Stefano Gabbana is super gay.

Anna Colin: The magazines you display in your newsstands are non-linear collages of sorts that are not meant to be read. Can you explain your approach to making these newsstands?

Francesc Ruiz: Besides Venice—among other places—I have done a newsstand in Philadelphia and another one in Cairo, which we are also showing in *Panal*. The way I approach these pieces is by representing the structure and architecture of a newsstand as it exists in the context I am looking at. As to the content on display, it tends to be made up of a magazine—or a handful of editions of a magazine—and a newspaper. Each page reproduces a cover, so we have a magazine of front covers and a newspaper of front pages. In order for each of them to look different, I flip the pages and bring the desired cover to the front. That way you create the sensation of having a lot of information in front of you, of colossal production. It’s very much a comment about the skin and surface of information. It’s about spectacle and information noise, about headlines, faces and nothingness.

If I take the example of the Cairo stand, it was a great challenge in terms of confrontation to a very different culture, but I worked with an amazing team of people who helped me apprehend the context and translate everything. The urban newsstands in Cairo don’t follow a particular structure or architecture and the idea of the glossy newspaper isn’t particularly standard either, as a stand in Cairo is typically a pile of newspapers on the floor held by paperweights so that they don’t fly away. I would go to a newsstand, buy all the day’s newspapers and then start modifying the material. I ended up designing a newsstand containing fifty-four different covers. I wanted to add some textures, like speech bubbles, in order to articulate a new narrative of the news of the day. This took place three months before the Arab Spring—there were a lot of demonstrations in the streets and you could feel the tension. Egypt was ruled by Mubarak at the time—the government was promising

elections but it was still a totalitarian regime—so having a speech bubble emerge from Mubarak’s head wasn’t something you could do. We undertook this exercise of self-imposed censorship and, instead of associating speech bubbles with the people represented in the newspapers, I took some pictures of the paperweights—the stones and bricks used by street vendors—and photoshopped them in. That way, the speech bubbles came out of the rocks and weights, which talked to each other about street life and their desire to leave the country. The result was a community of rocks and stones commenting on the news and the pessimistic atmosphere. I was essentially interpreting what was going on in Cairo, what was going on in all of Egypt at the time. Since the printers were controlled by the government, our efforts to print the elements of the stand through official channels weren’t successful. In the end, we found a more irregular way of producing the work that reflected how many things were done—and are probably still done—in Egypt.

Anna Colin: Let’s go back in time and end our journey in Barcelona. Here again, albeit in a very different way, you are trying to make city life visible, and with it its communities, gossip and contradictions, as well as its violence.

Francesc Ruiz: There are two large-scale drawings about the city of Barcelona in the exhibition, as well as a video animation I made about the city’s renewed graphic identity at the time of the 1992 Olympics. For me, the most important drawing is the one I made about Montjuïc in 2003, which shows the cruising area of the Montjuïc mountain and the Montjuïc Park in a non-representational way. At the time, I was a user of this cruising area, so the drawing was born out of my desire to show what was going on there. I also saw it as a way of creating a monument. The area was disappearing as the city council had decided to cut down all the shrubs, which were there to hide the sexual activity. It was a very touristic area and the city council wanted to make it a “safe” space for tourists at the expense of the cruising community. Three years later, I made *La Zona Alta [Uptown]*, which is the name of the wealthy district of Barcelona. This drawing is based on my childhood memories, when I used to visit members of my family who lived there and I first noticed the infrastructural differences

with the neighbourhood I lived in, including private schools, medical centres and the business zone. These two drawings, as well as El Corte Inglés y el Hotel Barceló Sants (2000), which depicts the famous Barcelona department store as an ant farm of sorts, show communities or the organization of communities—citizens as part of the human sphere, taking part in some kind of community ritual or act. El Corte Inglés y el Hotel Barceló Sants is more related to fantasy or to a dystopian model of sorts, while in the other two I remained closer to reality, to what was really going on.

Anna Colin: I think it's pertinent to quote Sara Ahmed here in relation not only to the fate of the Montjuïc shrubs but also to the gentrification of urban districts such as Vauxhall in London, which goes hand in hand with the loss of gay spaces. In The Cultural Politics of Emotions (2004), Ahmed writes: "We can consider the sanitised space as a comfort zone. Normativity is comfortable for those who can inhabit it. [...] queer subjects may also be 'asked' not to make heterosexuals feel uncomfortable by avoiding the display of signs of queer intimacy, which is itself an uncomfortable feeling, a restriction on what one can do with one's body, and another's body, in social space. [...] The availability of comfort for some bodies may depend on the labour of others, and the burden of concealment".² Giving visibility to subjects, bodies and practices which suffer from concealment is key to your practice, including your work around the Gary and Rolando figures.

Francesc Ruiz: It is. With the three drawings I just mentioned, I intended to show a society without walls. In the case of El Corte Inglés y el Hotel Barceló Sants, the drawing is a section plan of the store and therefore is set frontally, while Montjuïc and La Zona Alta show zenithal views. This came from a desire to show everything that was going on that nobody paid attention to, including gentrification and Disneyfication. At the time, drawing was the perfect medium to show all these things.

Anna Colin: How did making comics come to largely replace your, say, more "fine art" drawing practice?

Francesc Ruiz: I felt increasingly uncomfortable with the way drawing as a medium was becoming market-oriented. I realized that doing comics had more to do

with my background—as a teenager, I read all the comics that my brother collected and I drew comics copying the style of the Spanish cartoonist Daniel Torres. This was during the 1980s, after the end of the dictatorship, when the Spanish comics scene was superb in terms of quality and radical experimentation. Comics have a lot more to offer to me—they are cultural material and their language has yet to be properly articulated in the contemporary art world. I have always been interested in showing how comics can change the world, even if just a little bit, how they can be used as propaganda to indoctrinate but how they can also create a space for small communities to communicate and express themselves.

Anna Colin: The ideas of access—physical, material and cultural—and of the drift, along with the circulation of bodies of communication, continue to be present in your recent work and in your reflections of the street, as both a representation of physical urban space and a metaphor. The new type of streets we are seeing emerge across the globe—which Marina Otero Verzier delves on in her text—are homogenized spaces of transaction, logistics, consumption, advertising and temptation in which social life as we once knew it is taking on different forms.

As is the case with El Corte Inglés y el Hotel Barceló Sants, your streets—for instance The Street in the Göteborg Biennial in 2017 or Three Streets, Three Colours at CA2M—are represented very frontally, like flat surfaces; although Three Streets, Three Colours brings an illusion of three-dimensionality. In effect, your streets are very much like comic strips.

Francesc Ruiz: My practice has always shared an attachment to the city and the urban landscape. In fact, going back to the outset, I started my conscious career as an artist making architectural models. At some point, drawing emerged in my work and fused with urbanism and architecture. After that, comics appeared in a very natural way and I started drawing streets, understanding streets as comic strips. I have always had this desire to entangle comics and reality—whether through drifts, where comics are guides that show us the city, or through experiments like The Funhouse (2006–ongoing), where I place comics panels, the audience and the context on the



The Funhouse

2009

Francesc Ruiz

Fig. 8

same level through an installation of virtual mirrors. With the 1:1 scale streets of the Göteborg and CA2M shows, I have moved a step closer to my desire to inhabit comics and make them merge with reality, not in an alienated way but in a more transformative way.

All cultural productions have the power to modify things. For instance, when the Japanese magazine G-men appeared in Tokyo in the mid-1980s, translating the Californian gay bear subculture into the Japanese context, the gay neighbourhood of Shinjuku Ni-chōme in Tokyo suddenly started seeing a bunch of guys copying the looks, the haircuts and the beards of the drawings that Jiraiya, the *mangaka* artist, was making for the G-men covers, thus pointing to a new kind of body and desire. Talking about streets—not just as a metaphor but as real streets—there is this character from the comics series Doom Patrol called Danny the Street. Danny is a superhero who has the shape of a street and moves around the world replacing other streets in order to provide a haven for other superheroes that need a safe haven or somewhere to recover

from a breakdown. I like the radical idea of detouring the streets in real size. I think of it as a transformative situationist practice.

¹ José Esteban Muñoz, Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity, New York: New York University Press, 2009, p. 117.

² Sara Ahmed (2004), The Cultural Politics of Emotions, London and New York: Routledge, 2015, pp. 147-149.

FIORI!

2013

Instalación
Vinilo
6 elementos; 85 x 62 cm c/u (aprox.)

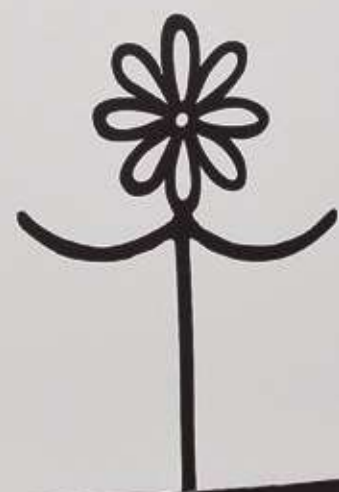
Installation
Vinyl
6 elements; 85 x 62 cm each (approx.)

La ofrenda floral que se muestra desperdigada por la sala surge de la inmersión de Francesc Ruiz en el imaginario creado por Stefania Sala (pseudónimo) en su cómic «Gay Flowers», publicado en la década de 1970 en la revista FUORI!, el órgano de comunicación del Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano (FUORI).

«Gay Flowers» utilizaba el cómic para transmitir de una manera cercana y humorística los debates que en aquel momento tenían lugar en el seno del movimiento de liberación sexual italiano de la mano del filósofo proto-*queer* Mario Mieli, activo colaborador de FUORI y autor del texto Elementi de Critica Omosessuali (1977).

The floral offering shown scattered across the exhibition hall is the result of Francesc Ruiz's immersion in the imagery created by Stefania Sala (pseudonym) in her comic strip «Gay Flowers», published in the 1970s in FUORI!, the official magazine of the Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano [Italian United Revolutionary Homosexual Front] (FUORI).

«Gay Flowers» used the affable, humorous language of comics to address the debates then taking place at the heart of the Italian sexual revolution, instigated by proto-queer philosopher Mario Mieli, an active collaborator of FUORI and the author of Elementi di Critica Omosessuale (1977; published in English as Homosexuality and Liberation: Elements of a Gay Critique).



EDICOLA MUNDO

2015

Instalación
Quiosco y publicaciones
Dimensiones variables

Installation
Newsstand and publications
Dimensions variable

El jueves 12 de marzo de 2015, justo el día que los titulares de los diarios anunciaban que Berlusconi había sido absuelto de los cargos de incitación a la prostitución de menores, Francesc Ruiz compró todas las publicaciones disponibles en un quiosco de Venecia. Ese material inicial, que comprende tanto revistas como periódicos, ha sido declinado y delirado por Ruiz siguiendo el grafismo de una popular publicación italiana, La Settimana Enigmistica, aplicando tanto su tipografía como los elementos más característicos de su portada al resto de publicaciones.

El resultado es un quiosco extrañado en blanco, negro y verde; un quiosco homogeneizado gráficamente pero que, desde el absurdo de las imágenes modificadas y la cacofonía de textos enfáticos que alberga, nos habla de la construcción de subjetividad desde los medios de comunicación, desvelando su falsa apariencia de diversidad.

On Thursday 12 March 2015—the same day the headlines announced that Berlusconi had been cleared of the underage prostitution incitement charges brought against him—Francesc Ruiz acquired a copy of every publication he found at a Venetian newsstand. That initial material, which included both magazines and newspapers, was remodelled and deliriously re-conjured in the graphic style of a popular Italian magazine, La Settimana Enigmistica, applying its typography and most familiar cover elements to all the other publications.

The result is an uncanny black, white and green newsstand. Despite its graphic homogeneity, the absurdity of the altered images and the cacophony of emphatic texts, it speaks to us of how the media constructs subjectivity, revealing the falseness of its purported diversity.



IL GAZZETTINO
 BERLUSCONI
 ASSOLTO:
 "ORA BUNGA
 BUNGA PER
 TUTTI..."
 IL GAZZETTINO

LOBBIE DEL VERITO
 BERLUSCONI:
 "RIFONDERO
 FORZA ITALIA,
 METTERO
 LE COSE
 A POSTO"
 LOBBIE DEL VERITO

MONTJUÏC

2003

Instalación
Impresión digital en b/n sobre papel
250 x 250 cm

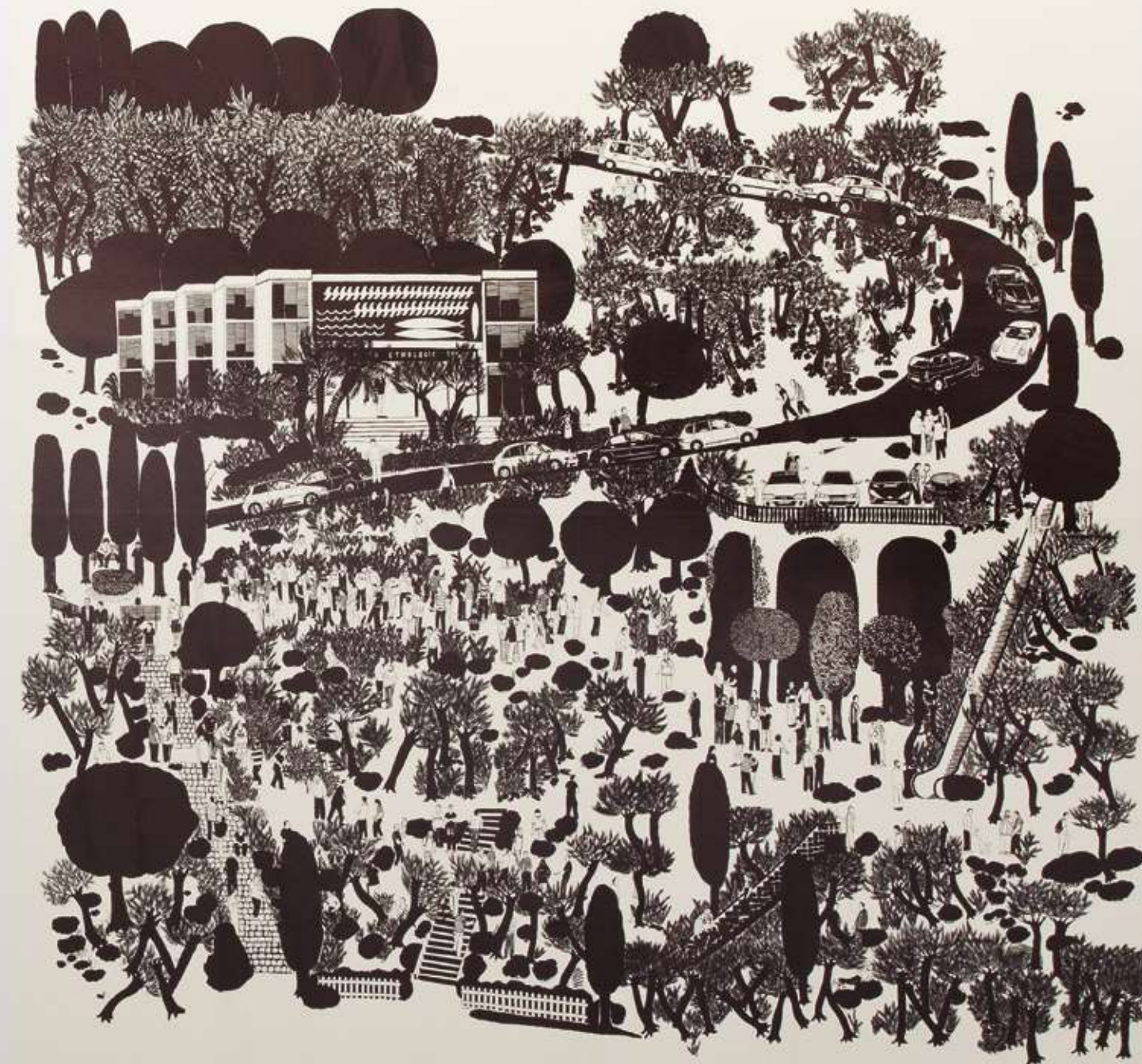
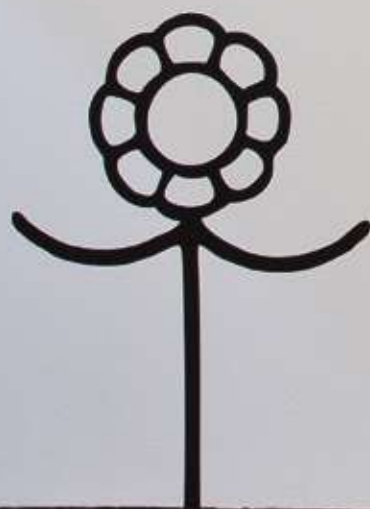
Installation
Digital b/w print on paper
250 x 250 cm

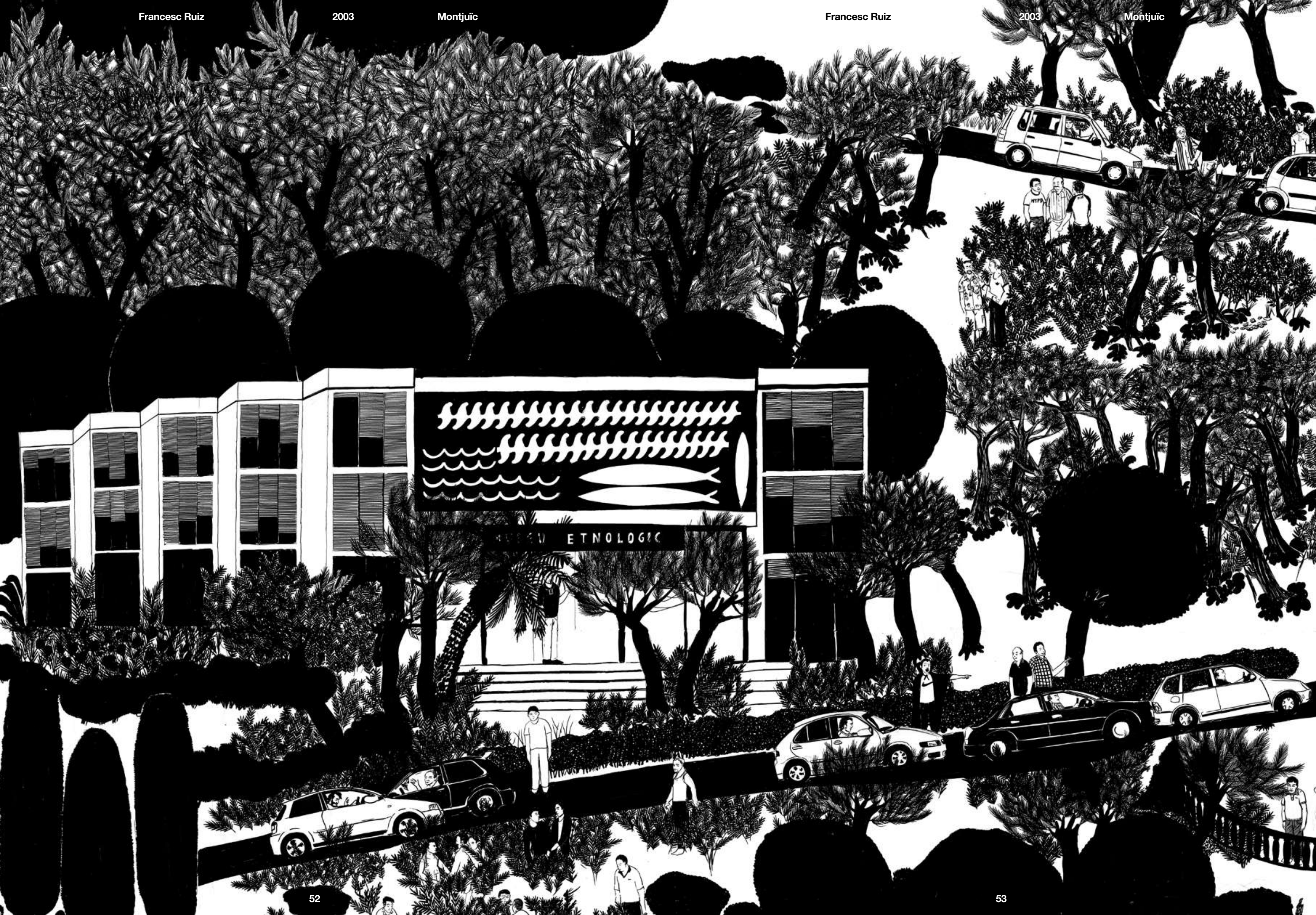
En verano de 2001, en su deseo por sanear e impedir la actividad en la zona de *cruising* de Montjuïc, el Ayuntamiento de Barcelona decidió eliminar los setos existentes y reducir gran parte de la vegetación que dotaba de discreción a los encuentros que allí tenían lugar. De esta manera se ponía fin a un espacio común de exploración entre hombres, libres de construcciones identitarias de ningún tipo.

Este dibujo es un memorial de lo que allí acontecía, un mapeo gráfico basado en la exploración del territorio y sus diferentes áreas de circulación a partir del recuerdo del propio artista. Montjuïc visibiliza un espacio de libertad ahora eliminado a favor de una visión de ciudad normativa y amable para el turismo.

Inclined to sanitise and prevent the activities that went on in the cruising area of Montjuïc, in the summer of 2001 the Barcelona City Council decided to remove the existing shrubbery and thin out much of the vegetation that allowed for encounters to be conducted with discretion. This decision put an end to a shared space of exploration between men, unhampered by identity constructs of any kind.

This drawing is a memorial of what took place in Montjuïc, a graphic mapping of the exploration of the area and its various zones of circulation based on the artist's own memories. Montjuïc is the visible record of a space of freedom, now eradicated and replaced by the vision of a normative, tourist-friendly city.









BCN EYE TRIP

2008

Videoinstalación
Cuatro canales, color y sonido
3' 10" (bucle)

Video installation
Four channels, colour and sound
3' 10" (loop)

La campaña que sirvió para comunicar los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992 recurrió a un uso consistente de pictogramas contruidos mediante trazos de pincel en tres colores: el amarillo, el rojo y el azul. Su propósito era identificar la ciudad con una idea de espontaneidad, frescura, creatividad y mediterraneidad vinculada a la vanguardia pictórica de artistas como Joan Miró y Pablo Picasso.

La animación digital BCN Eye Trip muestra el logotipo del autobús turístico de la ciudad, un ojo compuesto por los mencionados trazos, observando un barrido de la ciudad en el que todo se muestra bajo ese orden tricolor de pinceladas y donde no solo se pueden distinguir todos los elementos que facilitaron la expansión de ese diseño sino, también, todas aquellas manifestaciones que posteriormente adoptaron, o parece que adoptaron, ese lenguaje en el espacio público.

The promotional graphic campaign for the 1992 Olympic Games in Barcelona was consistent in its use of pictograms rendered in yellow, red and blue brushstrokes. The intention behind it was to associate the city with an idea of spontaneity, freshness, creativity and Mediterranean character linked to the avant-garde pictorial legacy of artists like Joan Miró and Pablo Picasso.

The digital animation BCN Eye Trip shows the logo of the city's sightseeing bus, an eye composed with the same brushstrokes, as it takes in a panoramic view of the city where everything is rendered in that same pictorial tricolour code, showing all the elements that facilitated the expansion of that design as well as all the public forms of expression that later adopted, or seemed to adopt, that language.





NOCTURNAL

1997 (2020)

Cartulina y papel charol
24 x 12 x 18 cm

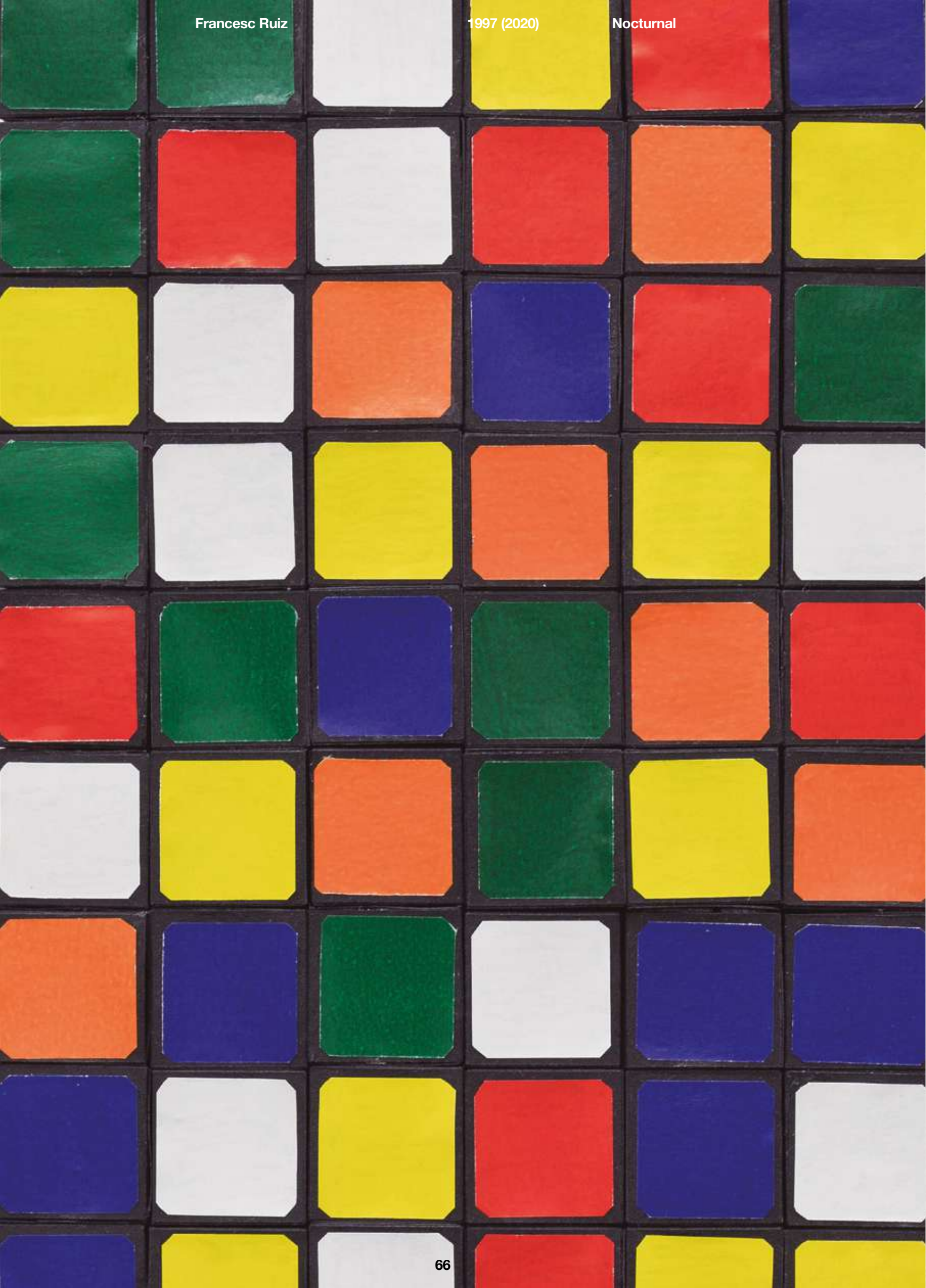
Cardboard and glossy paper
24 x 12 x 18 cm

Nocturnal forma parte del corpus inicial de la obra de Francesc Ruiz, centrado en la reproducción de maquetas de edificios. La piel de estos se configura como un espacio de información articulado a partir de formas geométricas extraídas de juegos como el Tetris, El Ojo Mágico o el cubo de Rubik.

Nocturnal es la visión de un edificio por la noche, cuando cada ventana se ilumina con el reflejo que emiten las luces de los diferentes canales de televisión. Metáfora de la manipulación y la homogenización de las estructuras urbanas, esta obra anticipa la voluntad combinatoria de muchos trabajos de Ruiz, donde el papel y las publicaciones impresas construyen pieles que acaban erigiendo arquitecturas y mundos.

Nocturnal is part of a preliminary body of work in which Francesc Ruiz focused on reproducing scale models of buildings. The skin of these buildings is configured in the manner of an articulated informational space that is articulated through the use of geometric shapes borrowed from games like Tetris, Magic Eye or the Rubik's Cube.

Nocturnal shows a building at night, when all the windows are illuminated by the reflected glow of different television channels. A metaphor for the manipulation and homogenisation of urban structures, this work anticipates the combinatorial ambition of many of Ruiz's works, where paper and printed publications form skins that end up constructing architectures and worlds.



LA ZONA ALTA

2006

Instalación
Impresión digital en b/n sobre papel
Dimensiones variables

Installation
Digital b/w print on paper
Dimensions variable

La Zona Alta es el nombre coloquial que reciben los barrios ricos de Barcelona. Esta obra recoge las impresiones acumuladas por Francesc Ruiz cuando, de niño, visitaba a algunos familiares que vivían en la Zona Alta y comparaba las infraestructuras de aquel lugar con las de su propio barrio: condominios con áreas ajardinadas, clubs de tenis, colegios privados, clínicas exclusivas y el estilo de vida de las clases más pudientes.

El dibujo, una fotocopia de gran formato, insiste en esa visión de narración expandida y atomizada donde, sobre un área delimitada, confluyen diferentes micronarrativas que desvelan los usos y costumbres de los habitantes de la Zona Alta. Esta visión entomológica muestra desde un punto de vista aéreo un conjunto humano en el que las edificaciones han sido borradas y el trabajo, lo doméstico, la educación y el ocio se expresan a través de los cuerpos que lo ejercen.

Barcelona's wealthiest neighbourhoods are colloquially known as the Zona Alta, or Uptown. This work captures Francesc Ruiz's childhood impressions of this area when he visited relatives who lived there and compared its infrastructures with those of his own neighbourhood: condominiums with landscaped grounds, tennis clubs, private schools, exclusive clinics and the lifestyle of the most affluent social classes.

The drawing, a large-format photocopy, stresses the vision of an expanded, exploded narrative where different micro-narratives converge over a delimited area, revealing the customs and habits of "Uptown" residents. This entomological image offers a bird's-eye view of a human cluster where buildings have been erased and labour, domestic life, education and leisure are expressed through the bodies engaged in them.









SNAKED

2019

Videoinstalación
 Dos canales, color y sonido
 7' 30" (bucle)

Video installation
 Two channels, colour and sound
 7' 30" (loop)

Snaked es una instalación compuesta por dos vídeos que muestran un *collage* de metraje encontrado, o *found footage*, que el artista ha ido reuniendo durante los dos últimos años en su cuenta de Instagram con el *hashtag* #disturbingdistribution.

Snaked es una coreografía de acciones que muestra el choque entre automatización y naturaleza. Los vídeos alternan narrativas que abarcan desde la autodefensa —representada por inventos, dispositivos y tecnologías de desaparición y protección en un mundo donde las cintas transportadoras han reemplazado a las aceras— hasta las secuencias de una serpiente que se devora a sí misma y que simboliza nuestros miedos y sentimientos contradictorios ante un futuro controlado por las máquinas y la inteligencia artificial.

Snaked is an installation composed of two videos that show a collage of found footage collected by the artist during the last two years in his Instagram account under the hashtag #disturbingdistribution.

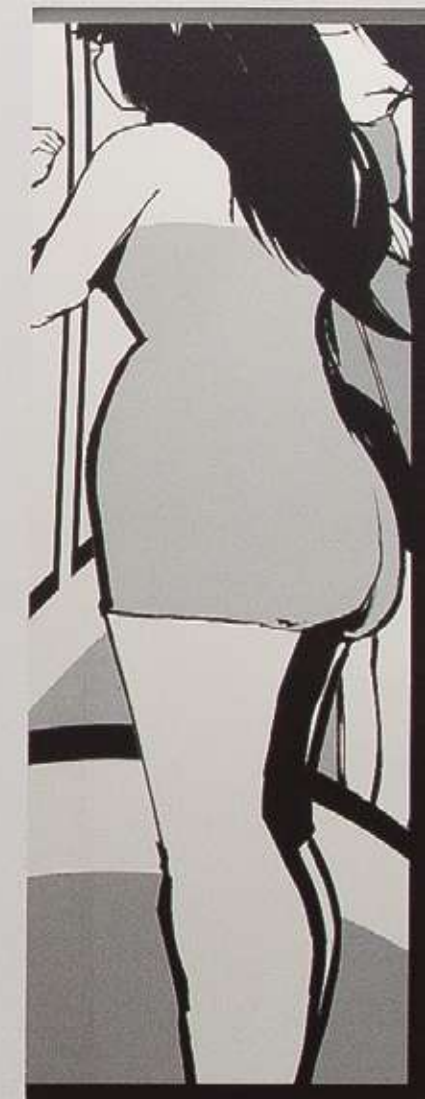
A choreography of actions in which automation clashes with nature, the videos alternate narratives ranging from self-defence —represented by inventions, devices and technologies of disappearance and protection in a world where sidewalks have been replaced by conveyors belts—to the footage of a snake eating itself, symbolising our fears and contradictory feelings about a future controlled by machines and artificial intelligence.



Small text panel on the left wall, likely providing information about the artwork.



Small text panel on the right wall, likely providing information about the artwork.





GASWORKS YAOI

2010

Instalación
Tienda de cómics
Dimensiones variables

Installation
Comic bookshop
Dimensions variable

La instalación Gasworks Yaoi transforma la entrada a la parte retrospectiva de la exposición en una librería especializada en cómics *yaoi*. Originario de Japón, este género (que, traducido, significa «amor entre chicos») describe narrativas homoeróticas masculinas. Sin embargo, a diferencia de la erótica gay orientada a hombres que conforma el contenido, los cómics *yaoi* son producidos y consumidos por mujeres.

Originalmente, Gasworks Yaoi se creó para el centro de arte contemporáneo Gasworks de Londres, ubicado en el barrio gay de Vauxhall. Los meses que Ruiz pasó investigando la zona y visitando locales gays —desde bares hasta saunas, pasando por clubs— le sirvieron de inspiración para crear una narrativa semificticia en la cual las empleadas de Gasworks devienen artistas *yaoi* que abren una librería y crean contenido para sus cómics tomando como punto de partida la vibrante escena social homosexual del barrio.

The installation Gasworks Yaoi transforms the entrance to the retrospective section of the exhibition into a bookshop specialising in *yaoi* comics. Originating in Japan, this genre (translated as “boys love”) depicts male homoerotic narratives. However, unlike its male-oriented gay erotic content, *yaoi* comic books are both produced and consumed by women.

Gasworks Yaoi was originally created for Gasworks, a contemporary art centre in London, which is situated in the heart of the gay neighbourhood of Vauxhall. The few months spent by Ruiz conducting research in the area and visiting gay establishments—from bars to saunas and clubs—inspired a semi-fictional narrative whereby the women that are part of Gasworks’ staff become *yaoi* artists who open a new bookshop and develop content for their forthcoming comics, which take the buzzing local homosexual social activity as their starting point.



**VENTA
BEBIDAS
INDIAN S**



Ly

**INDIA
SPIC**



YAOI
BOOKSHOP AND SMALL PRESS
155 VAUXHALL STREET, LONDON SE11 5RH

**IMPORTANT PARENTAL
ADVICE:**
Some of the items
contained within are
of a sexually explicit nature
and are not appropriate
for the under 18 age
group. It is recommended
that children have sup-
ervised access to the
premises.



YAOI

BOOKSHOP AND SMALL PRESS

155 VAUXHALL STREET, LONDON SE11 5RH

IMPORTANT PARENTAL ADVISORY:
 SOME OF THE COMICS CONTAIN IMAGES OF A SEXUALLY EXPLICIT NATURE THAT IS NOT APPROPRIATE FOR CHILDREN AND SOME ADULTS. WE RECOMMEND THAT CHILDREN HAVE RESTRICTED ACCESS TO THE BOOKSHOP.

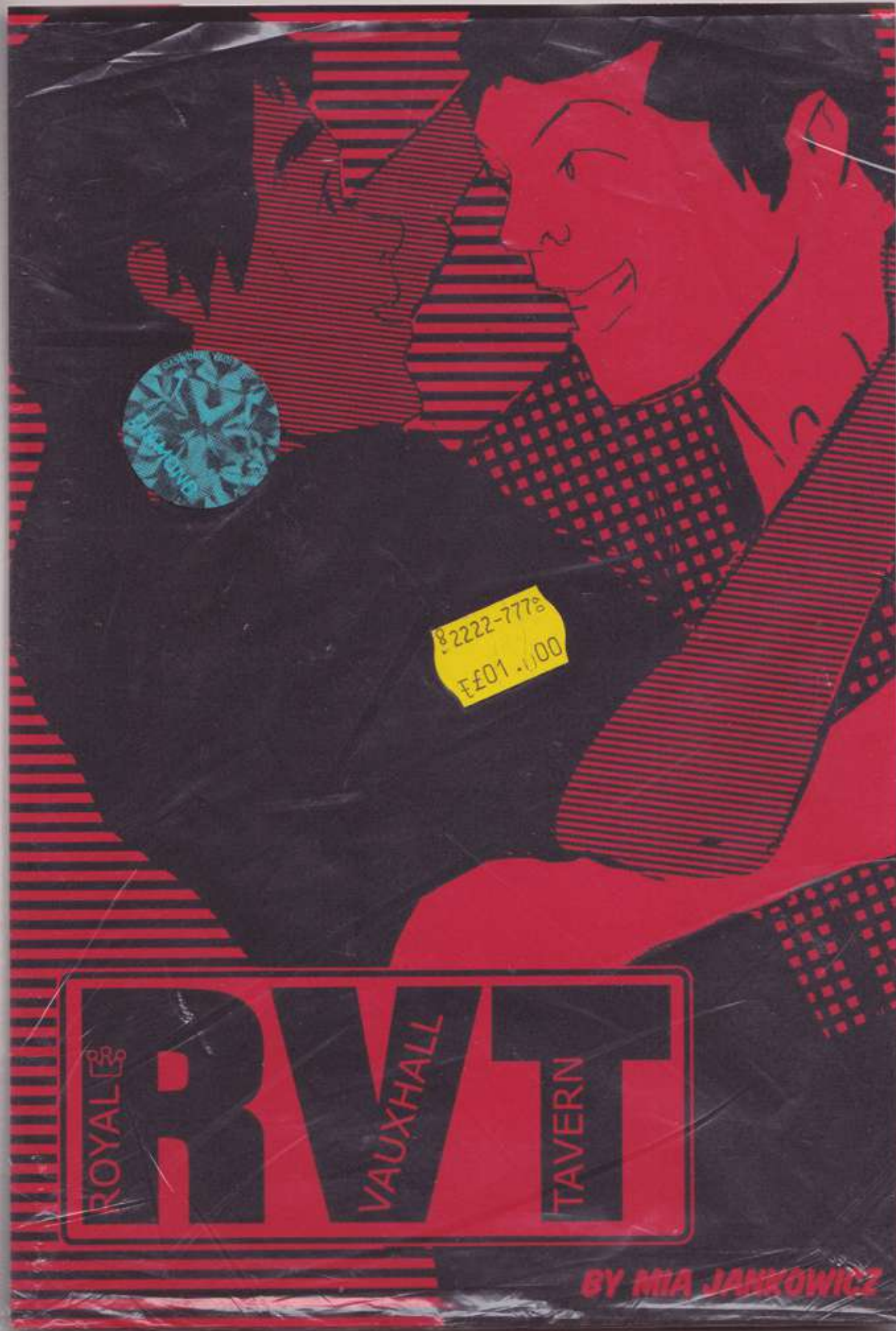


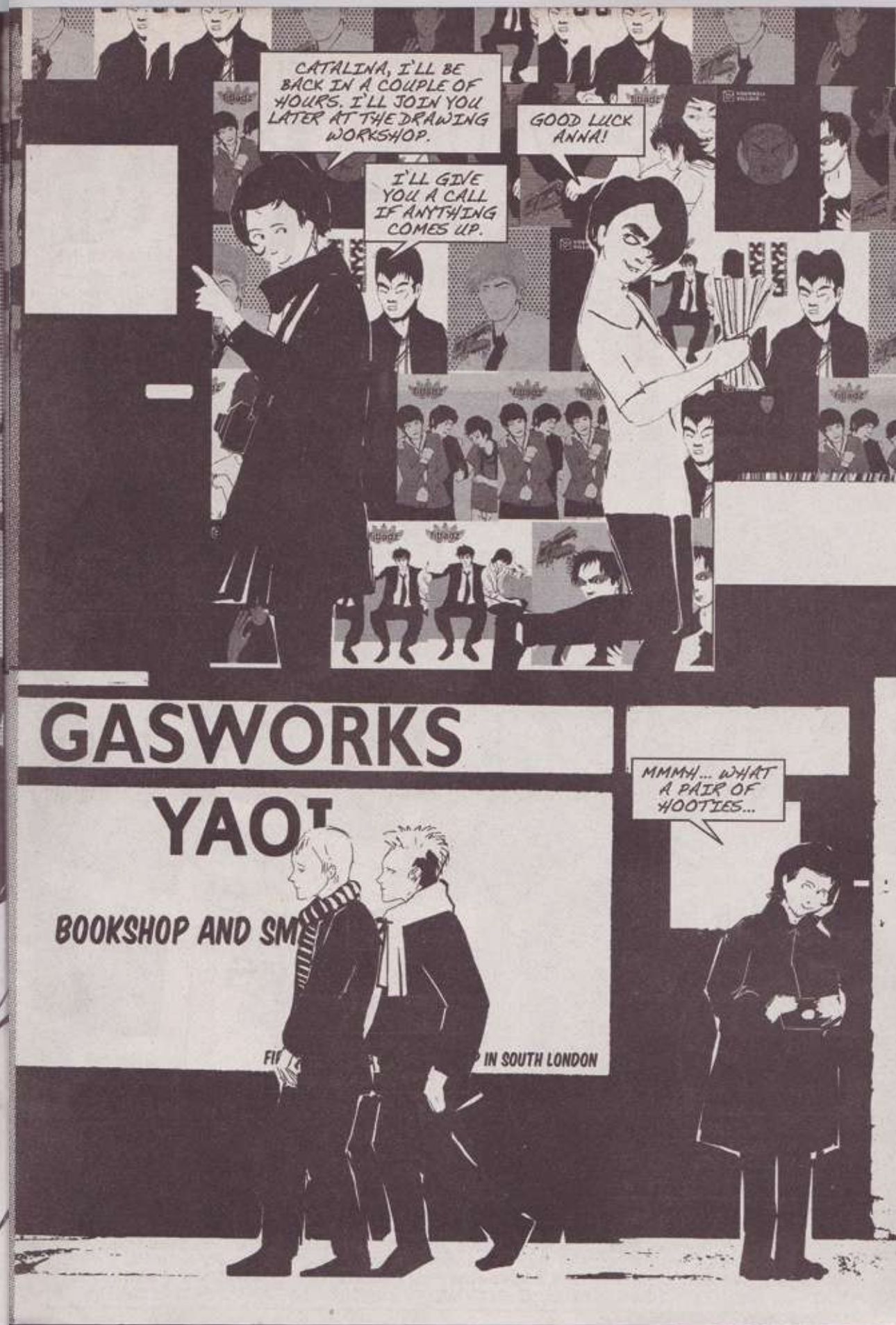
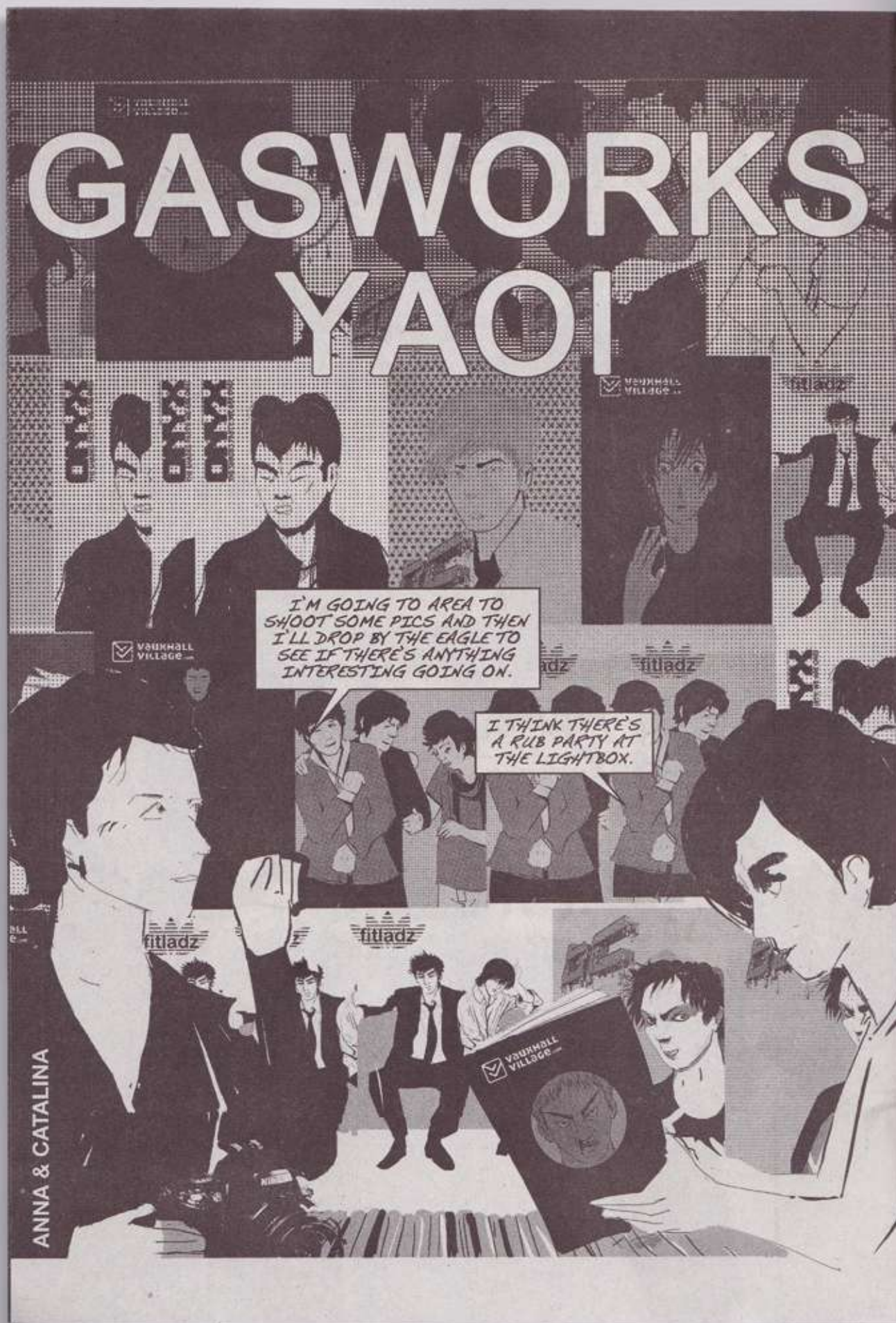
IMPORTANT PARENTAL ADVISORY:
 SOME OF THE COMICS CONTAIN IMAGES OF A SEXUALLY EXPLICIT NATURE THAT IS NOT APPROPRIATE FOR CHILDREN AND SOME ADULTS. WE RECOMMEND THAT CHILDREN HAVE RESTRICTED ACCESS TO THE BOOKSHOP.

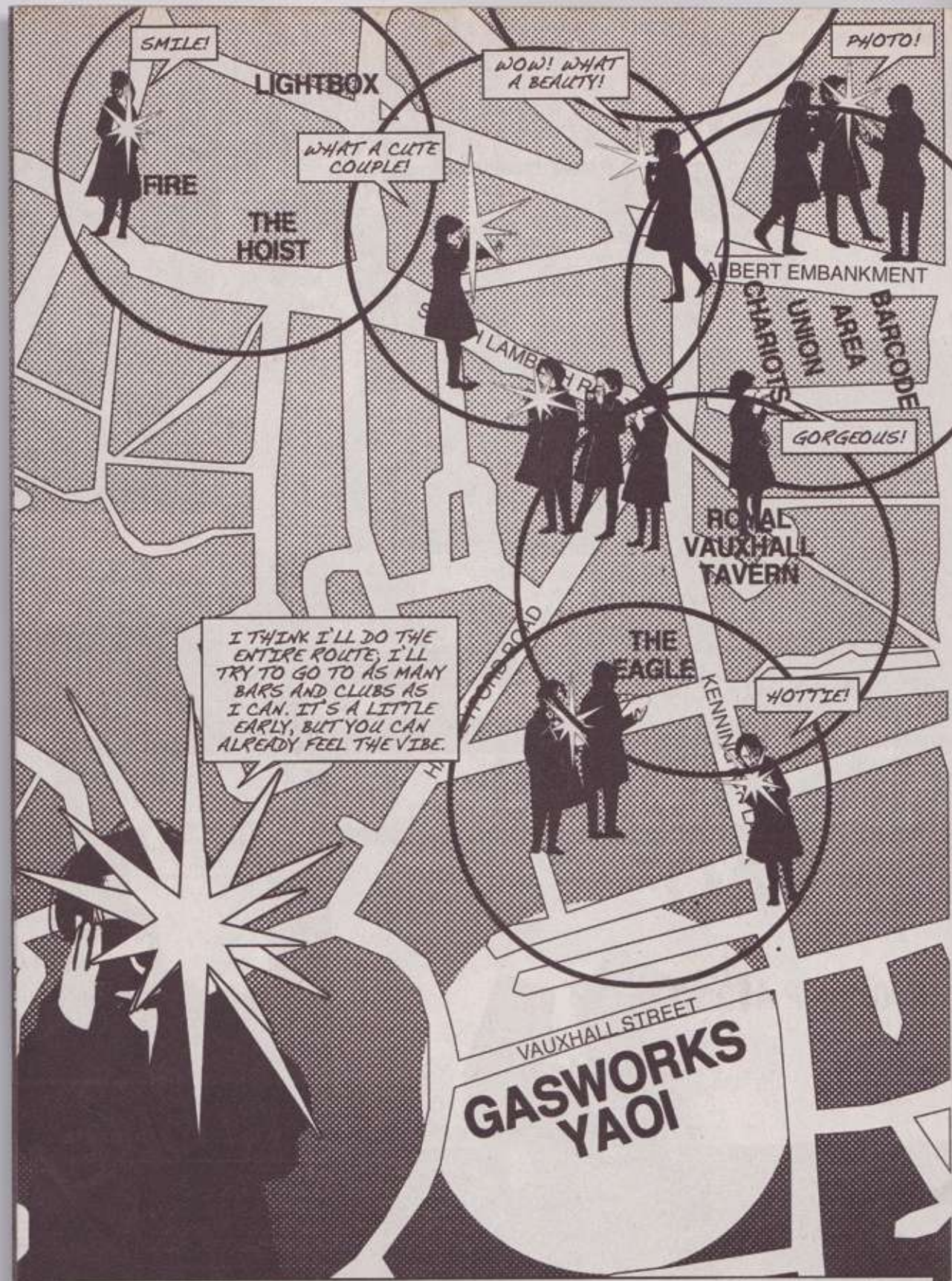
PLEASE LEAVE YOUR BAG AT THE COUNTER.

IMPORTANT PARENTAL ADVISORY:
 SOME OF THE COMICS CONTAIN IMAGES OF A SEXUALLY EXPLICIT NATURE THAT IS NOT APPROPRIATE FOR CHILDREN AND SOME ADULTS. WE RECOMMEND THAT CHILDREN HAVE RESTRICTED ACCESS TO THE BOOKSHOP.









WE OPENED GASWORKS YAOI A YEAR AGO. WE DECIDED TO OPEN IN VAUXHALL BECAUSE OF THE BARS AND CLUBS. WE'RE A GROUP OF WOMEN WHO LOVE YAOI. WE DON'T ASK OURSELVES TOO MANY QUESTIONS, BUT WE WANTED TO DO SOMETHING SPECIAL! WE WANTED TO DRAW AND PUBLISH, AND WE WANTED THE COMIC BOOKS TO BE ABOUT THE NEIGHBOURHOOD. WE WANTED A BOOKSHOP THAT WOULD ALSO WORK AS A MEETING POINT. WE WANTED TO BE VISIBLE, TO GET OUT OF OUR HOUSES AND OFF THE INTERNET.





SURE HONEY, PHOTOS, PHOTOS, PHOTOS, WE LOVE PHOTOS. KISS ME, KISS ME.

EXCUSE ME, CAN I TAKE A PICTURE OF YOU?

WHAT'S YOUR NAME DARLING? ARE YOU COMING WITH US?

I'D LOVE TO, BUT I HAVE TO WORK.



HEY, YOU'RE ONE OF THE YAOI GIRLS, RIGHT?

HAVE YOU BEEN TO THE BOOKSHOP?

NO, BUT I KNOW CATALINA.

KEEP DOING WHAT YOU WERE DOING, IT'S COOL.

HE KNOWS CATALINA!



CATALINA, KRISTEL, KATIE, GEMMA, AMY & LUCY

MEANWHILE, AT GASWORKS YAOI...

HEY GIRLS, YOU'RE SO LATE TODAY.

WELL, YOU KNOW HOW HARD IT'S BEEN TO GET AWAY FROM MY FAMILY TODAY...

LET'S START GOING TO THE DRAWING WORKSHOP. HAVE YOU DONE ANY WORK AT HOME? HAVE ANY OF YOU BROUGHT IN A NEW, FINISHED COMIC BOOK?

YEAH, I'VE BROUGHT MINE.

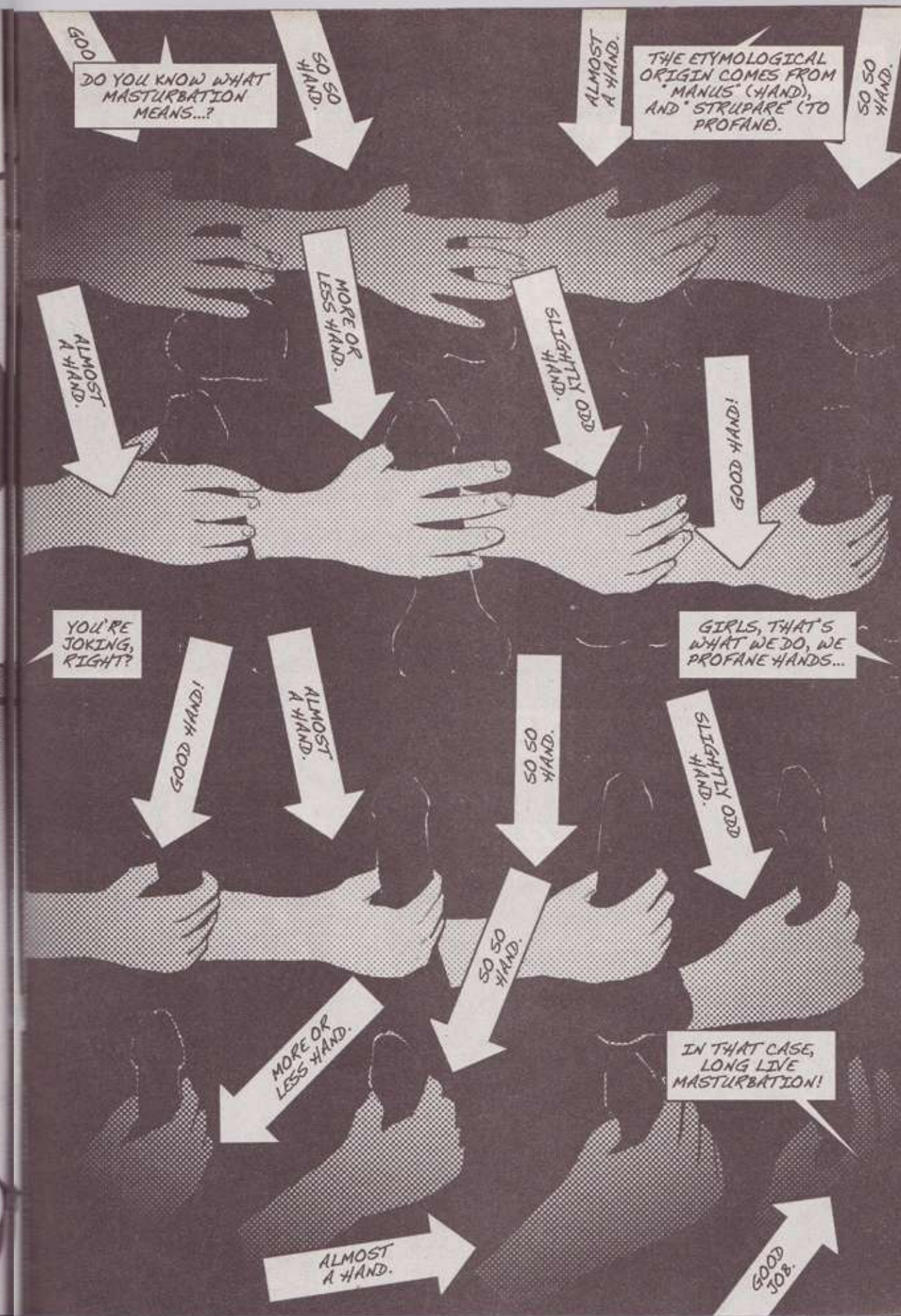
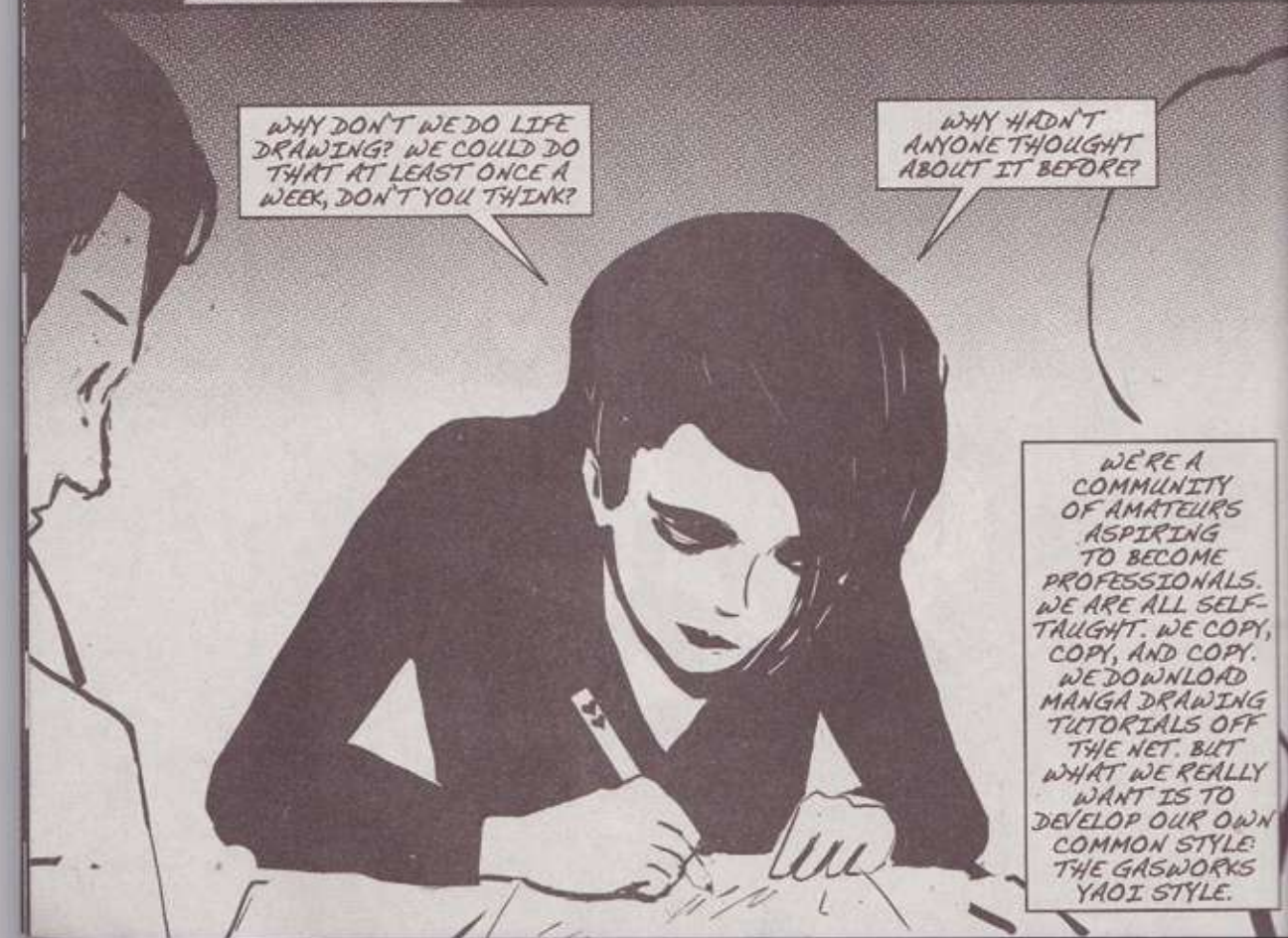


I REALLY LIKED YOUR LATEST COMIC BOOK.

WHICH OF THE THREE?

THE SAUNA ONE.

OH, THANK YOU. YES, I'M REALLY PLEASED WITH IT.







CATALINA, KRISTE, KATIE, GEMMA, AMY, LUCY & ANNA

WHERE'S ANNA?

SHE'S COMING, SHE'S GONE TO TAKE SOME PICTURES OF A COUPLE OF PLACES.

DID YOU SEE THE PARTIES ADVERTISED ON THE INTERNET FOR THIS WEEKEND? YEAH, I DON'T THINK THERE'S ANYTHING NEW, THE RUB PARTY'S ON TONIGHT.

I THINK ANNA WAS THINKING OF GOING THERE TO TAKE SOME PICTURES.



WELL, NEVER MIND. I'VE BROUGHT BACK A WHOLE BUNCH OF COOL PHOTOS.

AND I'VE ALSO PICKED UP THIS BUNCH OF FLYERS AND THESE WICKED MAGAZINES ON HIV PREVENTION, AND OTHER SEXUALLY TRANSMITTED DISEASES.

WOW, THE MODELS ARE REALLY HOT. OH, APPARENTLY THERE'S BEEN A RISE IN INFECTIONS RECENTLY, PEOPLE SEEM TO HAVE RELAXED AGAIN.



GIRLS, FUCKING HELL, SOME THUGS WANTED TO BEAT ME UP.

I'D TAKEN PICTURES OF THEM AND THEY NOTICED AND DIDN'T LIKE IT.

ANNA!

YOU SHOULD BE MORE CAREFULL, YOU SHOULD BE QUICKER, AND YOU SHOULD STOP USING A FLASH!



I THINK I SHOULD START PUTTING CONDOMS ON MY DICKS. NONE OF US HAVE BEEN DRAWING CONDOMS, RIGHT?

DON'T GENERALISE, ALL MY DICKS HAVE CONDOMS.

WELL, I THINK I'M GONNA LEAVE THE CONDOMS OUT, WE MAKE DRAWINGS, THIS IS FICTION, PLEASE! ANYWAY, OUR READERS ARE FEMALE.

DON'T BE SUCH AN IDIOT. THAT'S EXACTLY WHY I THINK WE SHOULD HAVE ALL OF THEM WEAR CONDOMS, WE DON'T WANT OUR AUDIENCE TO BE LAX ABOUT THIS EITHER... WE HAVE TO BE RESPONSIBLE.



BY THE WAY, HAVE YOU NOTICED THAT YOU SEE LESS AND LESS YOUNG PEOPLE OUT AT NIGHT?

IT'S HARDLY SURPRISING, WITH THE CRISIS AND ALL, WHO CAN AFFORD TICKETS AND DRINKS?

HEY, MAYBE VAUXHALL ISN'T IN STYLE ANYMORE.

DON'T SAY THAT!



WELL, I THINK YOU MIGHT BE RIGHT, THE OTHER DAY I SAT NEXT TO TWO CLUB PROMOTERS IN CAFE ITALIA, AND I LISTENED IN ON THEIR CONVERSATION.

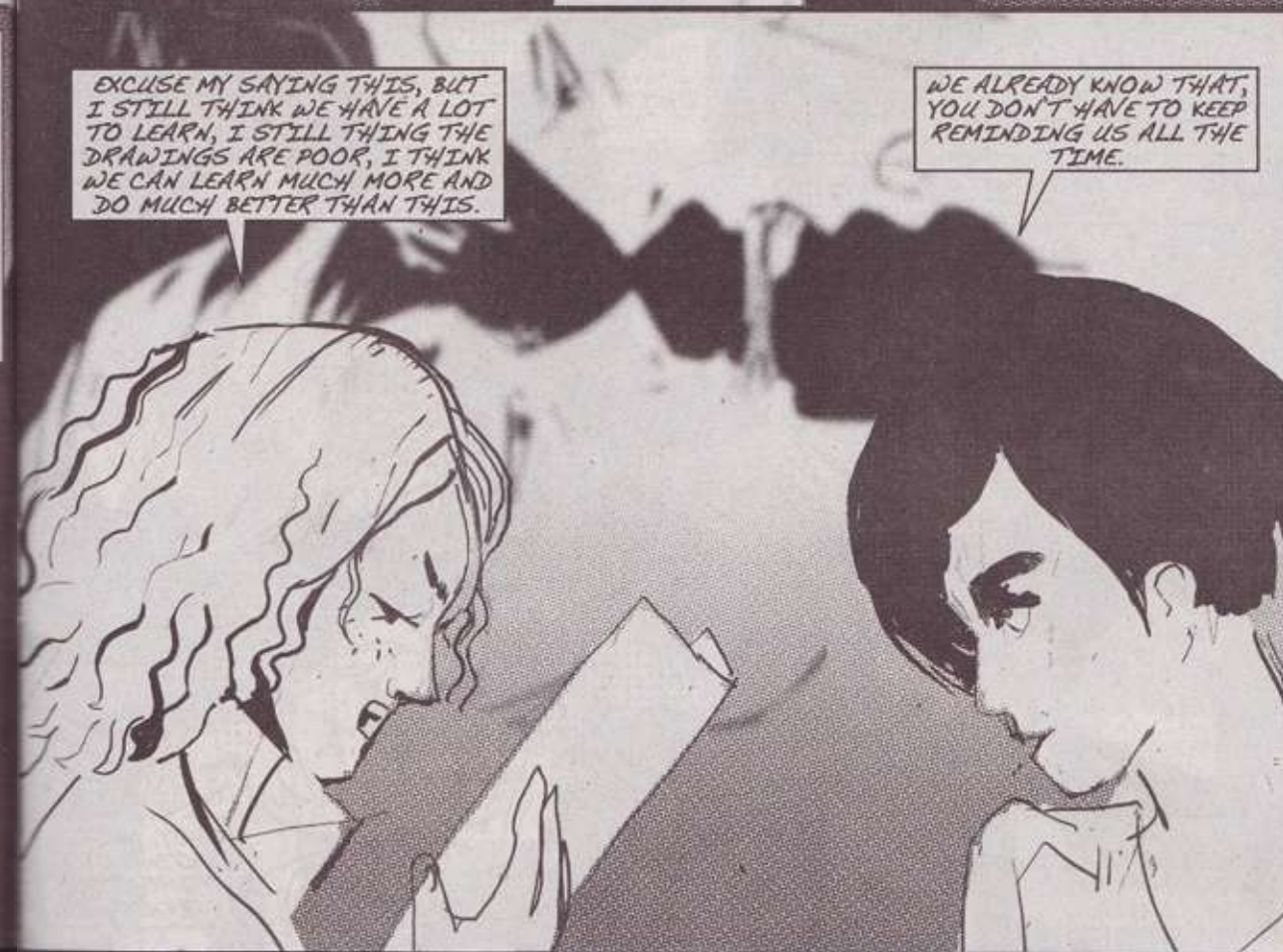
THEY SAID THAT THE AREA'S NIGHTLIFE WASN'T VERY GOOD. AND THEIR INTENTION WAS TO ATTRACT A DIFFERENT CROWD BY PROPOSING NEW TYPES OF PARTIES. BUT YOU KNOW WHAT? THE PARTY IDEAS THEY TALKED ABOUT WERE REALLY BAD.

AND LOOK AT THE FLYERS, THEY'RE REALLY NINETIES, AREN'T THEY?

YES, THEY'RE A LITTLE PASSE THESE DAYS.



LET'S CUT THE TALKING AND GET WITH IT. ACCORDING TO OUR CALENDAR, WE SHOULD BE TAKING 6 NEW ISSUES TO THE COPY SHOP ON MONDAY.



EXCUSE MY SAYING THIS, BUT I STILL THINK WE HAVE A LOT TO LEARN, I STILL THINK THE DRAWINGS ARE POOR, I THINK WE CAN LEARN MUCH MORE AND DO MUCH BETTER THAN THIS.

WE ALREADY KNOW THAT, YOU DON'T HAVE TO KEEP REMINDING US ALL THE TIME.



BUT DO YOU REALLY THINK WE'LL HAVE A STYLE OF OUR OWN IN THE END?

I THINK WE ALREADY DO.



IF YOU WANT TO HAVE A PERSONAL STYLE, THE BEST YOU CAN DO IS NOT THINK ABOUT IT.

IS ANYONE GOING TO GET FOOD AND RED BULL?

HEY, WE'RE GOING OUT TOMORROW, AREN'T WE?



THIS IS FULL OF BEARS OF ALL AGES.

PRETTY MUCH EVERYONE IS A BEAR NOW... THEY BORE ME.

ANNA, CATALINA & KRISTEL



DEAR DUCKIE CUSTOMERS, TODAY WE'RE PRESENTING SOME OF THE CITY'S MOST INTERESTING ARTISTS OF THE MOMENT...

LOOK, HERE COMES AMY LAME.

ANOTHER ROUND?

PLEASE!



I REALLY NEEDED A BIT OF DANCING!

I'M A LITTLE DRUNK.



HAHAHAHA, YOU ALL LOOK GREAT, HAHAHA, I HADN'T HAD THIS MUCH FUN IN A WHILE.

LOOK OVER THERE, ISN'T THAT HUGH GRANT?

HAHAHA. HI HUGH GRANT! HUGH GRANT!!!!

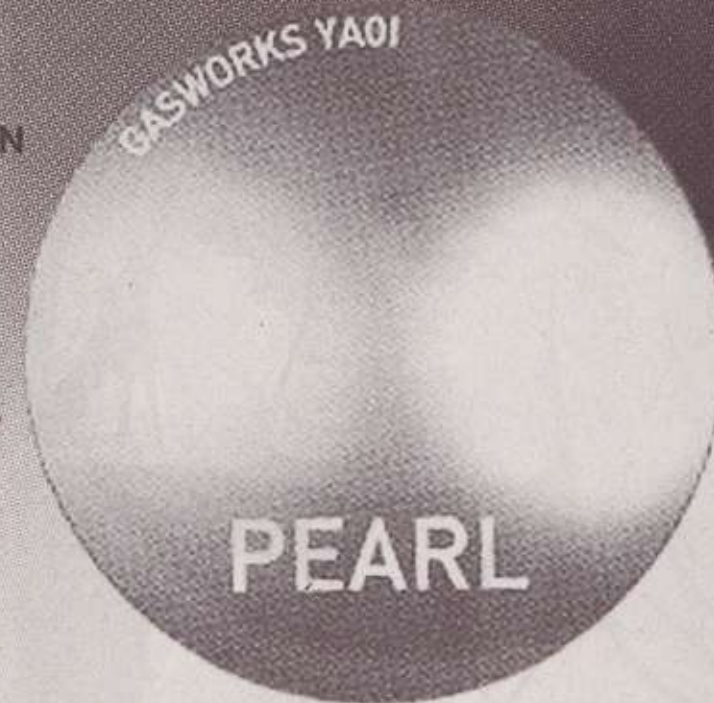


WE ALREADY TALKED ABOUT THE LABELS THE OTHER DAY... THROUGH THESE LABELS YOU WILL IDENTIFY THE DIFFERENT TYPES OF SUBGENRES THAT EACH COMIC BOOK BELONGS TO. FOR THE MOMENT, WE'RE THINKING OF MAKING 4 DIFFERENT LABELS.

PEARL, PINK, DIAMOND AND BEER.

ANNA

IF THERE'S A PEARL STICKER ON THE COVER, IT MEANS THE COMIC BOOK WILL BASICALLY BE ABOUT A PLATONIC RELATIONSHIP BETWEEN TWO CHARACTERS. IT'S A VERY CEREBRAL TYPE OF YAOI WHERE THE CHARACTERS REACH A HIGH GRADE OF UNION AND MUTUAL UNDERSTANDING WITHOUT ACTUALLY HAVING ANY PHYSICAL CONTACT. THEY'RE HIGHLY COMPLEX STORIES THAT ALMOST ALWAYS END BADLY.



**HE LOVES HIM,
SHE LOVES THEM.**

**GASWORKS
YAOI**
SMALL PRESS
155 VAUXHALL STREET, LONDON SE11 5RN

THE YAOIS

2011 – en curso | ongoing

Instalación

Impresión digital en b/n sobre papel
10 elementos; 200 x 140 cm c/u

Installation

Digital b/w print on paper
10 elements; 200 x 140 cm each

The Yaois es una instalación construida a partir de imágenes extraídas de internet y ordenadas en tablas numeradas que tienen su origen en el catálogo de la Comiket de Tokio, el principal evento que se celebra alrededor de la cultura *yaoi*, en el que se ordenan y clasifican los diferentes círculos y pequeños editores que muestran sus publicaciones amateurs. El Comiket es un espacio único en el que las leyes del copyright desaparecen y donde está permitido copiar, versionar y plagiar a los personajes más populares de la industria del cómic y el *anime*.

En este trabajo, Francesc Ruiz aplica la lógica paródica del *yaoi* a otros lugares del arte mediante reinterpretaciones del pop art y de algunos de sus principales actores, así como de la cultura popular, al arte sacro, la política y el *fandom*. Creando una nueva manera de observar y releer el mundo, el artista nos propone abordar otros lugares alternativos desde una perspectiva compleja en la que se entremezclan la sexualidad, el género y el poder.

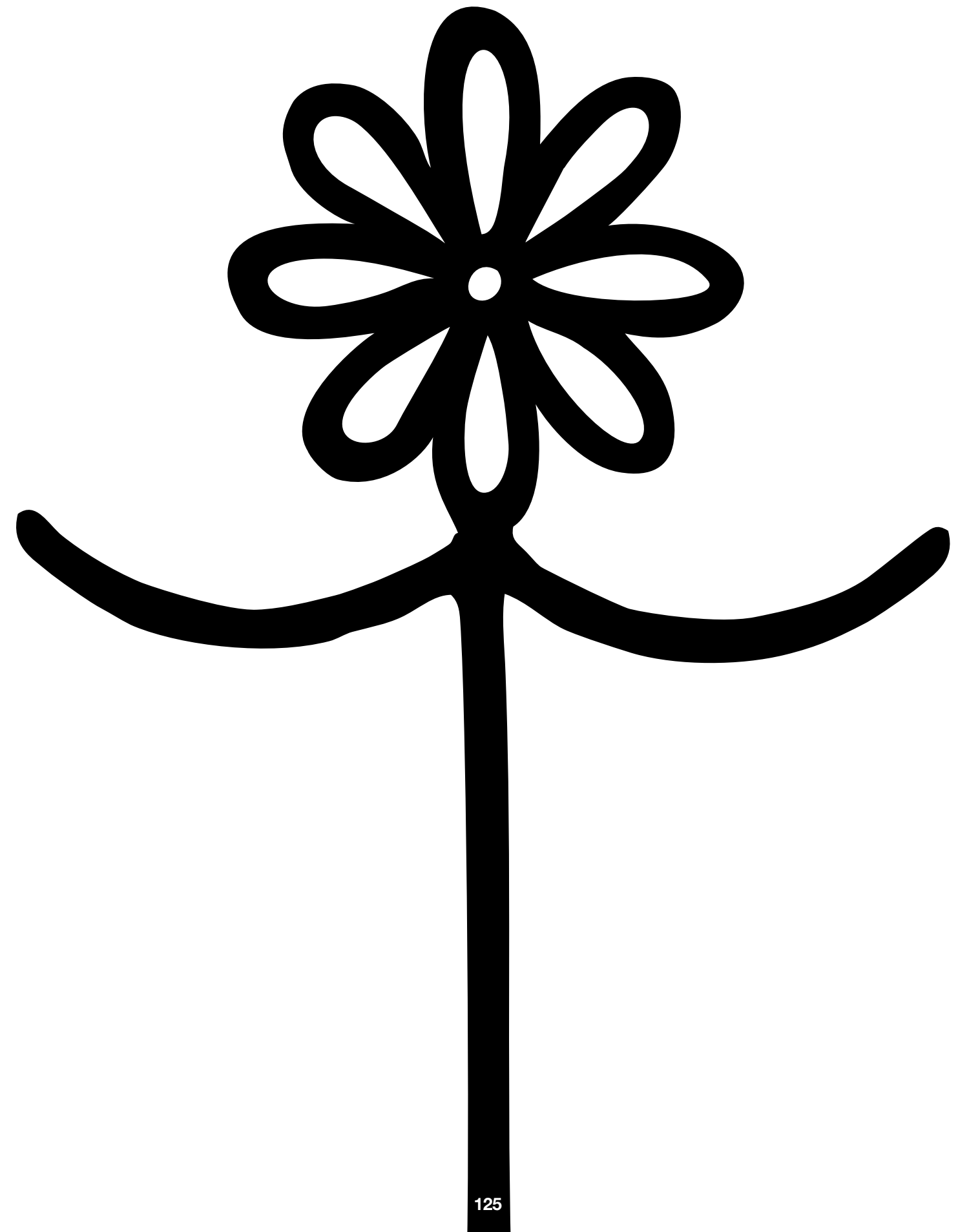
The Yaois is an installation consisting of images found online and arranged in numbered tables. These tables are inspired in the catalogue of the Tokyo Comiket, a major event for fans of *yaoi* culture where the different circles and small publishers who showcase their amateur publications are listed and classified. Comiket is a unique space where copyright laws disappear and people are free to copy, imitate and plagiarise the most popular characters in the comics and anime industry.

In this work, Francesc Ruiz applies the parodic logic of *yaoi* to other artistic spaces, revisiting pop art and some of its leading exponents, but also popular culture, religious art, politics and fandom. By creating a new way of observing and rereading the world, the artist invites us to approach other alternative places from a complex perspective where sexuality, gender and power intertwine.









Contrariamente al consolidado paradigma que se ha venido alimentando desde el arte pop, y que aún goza de cierto crédito en el mundo del arte, el cómic nunca fue *única-mente* un medio de arte *lowbrow*, genuino y popular. Y cada vez lo es menos. Más que una expresión o un medio artístico, el cómic es un rico depósito de formas comunitarias de interacción con historiografías alternativas, repleto de propiedades materiales y posibilidades de significado propias. Cada vez son más los artistas que adoptan el cómic como una herramienta de investigación de fácil acceso, como una probeta experimental que permite expresar y debatir asuntos que sería demasiado complicado, demasiado caro o, sencillamente, demasiado arriesgado abordar mediante otros técnicas o en otros campos de expresión artística. La práctica artística radical de Francesc Ruiz, profusa en citas y plagios, es un buen ejemplo de todo ello.

Una característica común a muchos cómics, tanto destinados al gran público como de carácter *underground*, es que a menudo han sido concebidos, escritos y dibujados dentro de los confines de un único espacio: ya sea el espacio de trabajo prototípico de la editorial, con sus mesas de dibujo alineadas, o bien el taller que entre varios artistas se alquila y gestiona de manera colectiva. Ambos ejemplos constituyen un aspecto organizativo y logístico sumamente importante en la producción de cómics. La proximidad física favorecida por los espacios de trabajo compartidos, justificada por los limitados recursos de los trabajadores del arte y/o unos procesos de producción de tipo industrial, ha sido un factor productivo para el fomento y el empoderamiento de pequeñas comunidades de artistas de cómic. Las propias obras lo reflejan sobradamente: la formalización de diversos tropos visuales, de marcas citacionales, protome-tes y otras prácticas de *referenciación intertextual* que ejemplifican la poderosa capacidad de autorreflexión y comunicación lingüística del cómic son un subproducto de esta proximidad, así como una de las principales estrategias afectivas del cómic. Por irreverente que pueda parecer, cuando un personaje de otro cómic aparece de repente en la historia que estás leyendo en Mad Magazine, Pilote o Charlie, trae consigo el recuerdo implícito de los valores de la comunidad del cómic, del espacio de trabajo colectivo y de los procesos de producción compartidos. A la luz de las culturas digitales y su interconexión, podemos imaginar

EL DESVÍO VERDE

Ilan Manouach

prácticas intertextuales que conformen una historia del medio del cómic pero que se narren a través de facturas compartidas de la luz y el agua, de artículos de papelería comprados al por mayor, escáneres quemados y colecciones comunitarias de cintas VHS. Pero ¿qué sucede cuándo las referencias icónicas y los guiños que se han empleado tradicionalmente para reconfortar al lector y sugerir la continuidad del espacio mental del cómic a través de la caja de resonancia de colectivos de artistas y comunidades de fans se convierten en una forma de alienación?

A medio camino entre un cómic en papel de periódico y una «fotonovela» por capítulos, impreso en tinta verde y con una lectura que se hace de derecha a izquierda, Francesc concibió The Green Detour [El desvío verde] durante una residencia artística en El Cairo en 2010. La fórmula narrativa adoptada es la de las andanzas de un grupo de niños detectives; la clásica pandilla patosa de autoproclamados y atípicos detectives, a menudo menores de edad, que deciden resolver un misterio casi siempre existencial y presentado por lo general con las connotaciones de una parábola de *iniciación*. En

The Green Detour, Tintín (Bélgica), el Pato Donald (Estados Unidos), Samir (Egipto) y un esqueleto desconocido que responde al nombre de Ciudadano Aplastado vagan por la ciudad de El Cairo haciendo insistentemente la misma pregunta: «¿Dónde están los cómics egipcios?».

La trama de The Green Detour se construye a lo largo de varios capítulos, aumentando así el suspense. El grupo deambula y va reparando en distintos enclaves de la ciudad, como el espacio artístico Contemporary Image Collective, la librería Oum El Dounia, la plaza Tahrir y la Biblioteca de la Universidad Americana de El Cairo, entre otros muchos lugares que podrían ayudarles a desentrañar la historia reprimida del cómic egipcio. Pocas cosas hay tan provocadoramente desconcertantes como un belga que visita lugares reales o ficticios (en compañía de otros). El rol detectivesco de Tintín, el Pato Donald y Samir está infestado de melancolía postcolonial, sugiriendo la probabilidad de que estos iconos devenidos marca sustentados por empresas multimillonarias sean parte del problema y no de la solución al misterio de la desaparición, o la retirada, de los cómics egipcios. Así, la autorreflexión que forma parte de los cómics abandona en este caso su finalidad comunitaria para criticar la desigualdad de condiciones que han introducido las industrias dominantes del cómic y los beneficios menguantes que obtiene la ficción comunitaria del cómic en las sociedades contemporáneas de la información.

No obstante, cada uno de los lugares visitados ofrece al lector pequeñas pistas sobre la respuesta. La colección que alberga un museo de arte jeroglífico egipcio que probablemente guarde el material genético del arte pictogramático parece un buen candidato desde el punto de vista histórico, aunque un tanto desfasado. En la misma línea, en la editorial que publica el exitoso cómic egipcio Samir rechazan a los detectives y se niegan, de forma condescendiente, a participar en la pesquisa. Más tarde, el grupo visita una librería local que posee una colección de superventas europeos y termina descubriendo un Egipto que ha sido caricaturizado con una estrechez de miras profundamente orientalista por la *bande dessinée*. (Llegado a este punto, recuerdo el malestar que siento cuando veo a un personaje de cómic leyendo un cómic. Me gustaría poder describirlo como una sensación de vértigo tipo *mise en abîme*, pero

me temo que es más como si mi engreída y condescendiente voz interna me susurrara: «¡Espabila, Samir!»). Al final de la historia, un teatro de títeres que recrea historias de cómic con expresiones híbridas de textualidad remediada proyecta una sombra de duda sobre cualquier indagación específica del medio. Mercadillos de segunda mano, distintas tiendas de cómics, bibliotecas y colectivos de artistas completan un viaje urbano semisituacionista cuyo desarrollo apunta hacia un final anticlimático: las cualidades fundacionales de un desencanto derivado de la preeminencia del «proceso sobre el producto».

De hecho, los cómics (egipcios) no se encuentran en ningún lugar específico, pues en el caso de los cómics la «no-localización» es más que una mera abstracción. Como demuestra The Green Detour, los cómics operan en los márgenes de la distribución y la recepción y, ante la ausencia de historias críticas y legitimidad institucional, los lectores a menudo interactúan con las historias mediante modos forenses de análisis a menudo no especificados. El cómic es una forma de expresión industrial cuya trayectoria de significación como medio precisa de estas interconexiones: las selvas tropicales de la producción *pulp*, el taller del impresor, las cartas de los lectores, las guías de los coleccionistas, los másteres universitarios en Bellas Artes, los vertederos, sus procesos industriales específicos, sus mercados globalizados y sus pequeños salones de *cosplay*. Sus *contextos constitutivos* son todos estos lugares a la vez. Los cómics se distribuyen ontológicamente en muchos niveles distintos, solo algunos de los cuales son reales, posibles o incluso deseables.

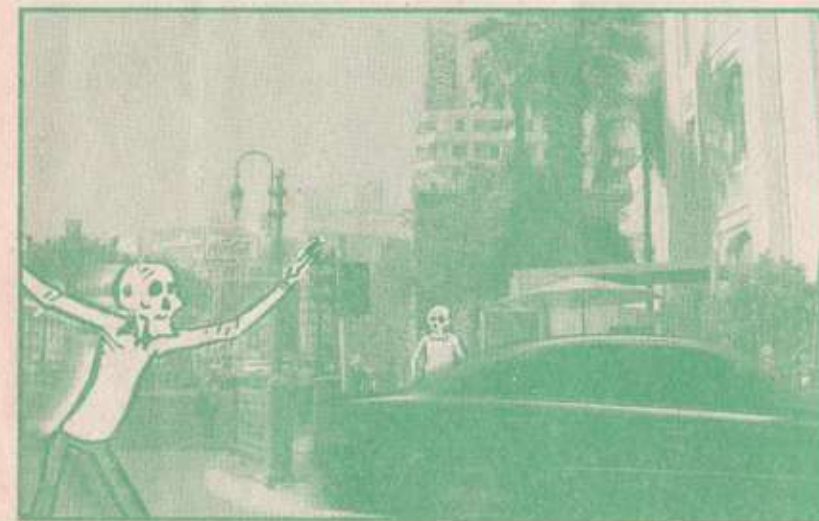
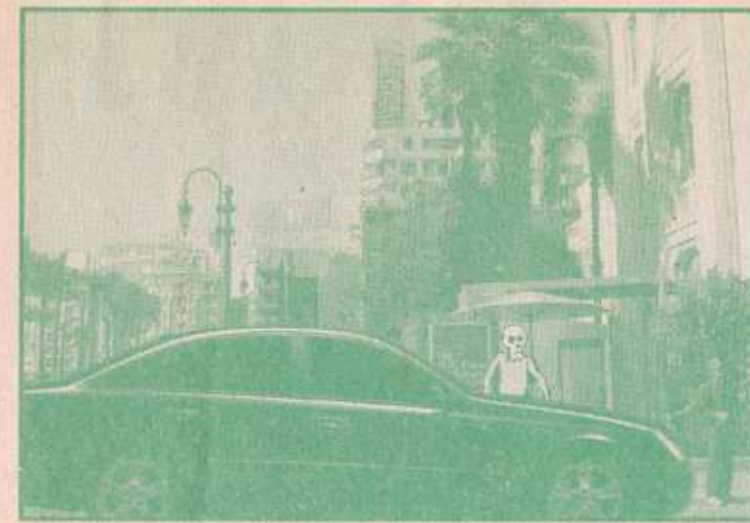
The Green Detour no es solo una obra autorreflexiva de periodismo de investigación que utiliza los cómics para hablar de cómics en un epicentro de producción artística no-occidental. La práctica artística de Francesc es rica en obras que materializan su visión estratégica de polinizar el arte contemporáneo con material genético específico de la industria del cómic. Una enumeración no exhaustiva sin duda incluiría las instalaciones con las que Francesc ha explorado los principios arquitectónicos de los salones del cómic y los quioscos (y las formas en las que las prácticas contemporáneas occidentales de negocio y logística que demandan los intereses económicos transnacionales pueden sostenerse contra el telón de fondo que forman las infraes-

estructuras de base, comunales, autónomas y marginales que encontramos en el cómic); la apropiación por parte de Francesc de los cómics clásicos, al más puro estilo «agitprop» (como arma de adoctrinamiento de una clase revolucionaria internacional de artistas subalternos de cómic); sus historias alternativas de *fumetti* italianos, en las que convierte personajes gays secundarios en modelos a seguir; y sus reflexiones sobre los relatos coloniales a través del prisma de literaturas infantiles nacionales no-occidentales (o la ausencia de las mismas). Asimismo, The Green Detour es más que una típica narrativa que se nutre de psicogeografías colectivas de exploración urbana. Reflexiona sobre un importante aspecto diferencial de la materialidad del cómic: su poder distributivo.

La definición que Broodthaers hace del trabajo artístico como una actividad que tiene lugar ante todo en el ámbito de la distribución es también la más ajustada para el cómic. Como objeto de estudio, el cómic no puede contenerse en los límites de una única disciplina, como la historia, la literatura, la economía, la sociología o la bibliografía. La historia del cómic debe ser internacional en escala e interdisciplinaria en método. Francesc explora en el cómic aquello que resulta demasiado ingenioso como para que el mundo del arte contemporáneo institucionalizado pueda entenderlo. Para ello, se sirve de la interconexión que es consustancial al cómic. Así, la presentación de The Green Detour en 2010 tuvo lugar simultáneamente en distintos lugares de El Cairo; los mismos lugares que forman parte de la narración. En cada uno de estos lugares, los lectores accedían a una sección específica de The Green Detour; precisamente la relacionada directamente con cada lugar. A continuación, los lectores eran invitados a seguir la trama recogiendo el próximo capítulo en el siguiente lugar. The Green Detour ofrece un raro ejemplo de lo que las prácticas del cómic son capaces de articular en el ámbito de las inquietudes relacionadas con un lugar o un contexto concreto. Ejemplifica el carácter distributivo de un medio que, histórica y económicamente, depende de una red de afinidades y un conjunto de escenarios y urde una narrativa que explora los lugares mentales y reales del cómic mediante redes comunitarias globales de valoración estética, tecnológica y económica. ¿Cuáles son los pasados, los presentes y los futuros de los cómics nacionales en un mundo globalizado e interconectado?

¿Cómo se puede negociar el significado lingüístico y extralingüístico si no es desde el ámbito de los afectos, las posibilidades y las estrategias? Explorando la deriva situacionista desde el prisma de la producción artística de cómics profusamente distribuidos, The Green Detour instituye un nuevo estilo de literatura de viajes.





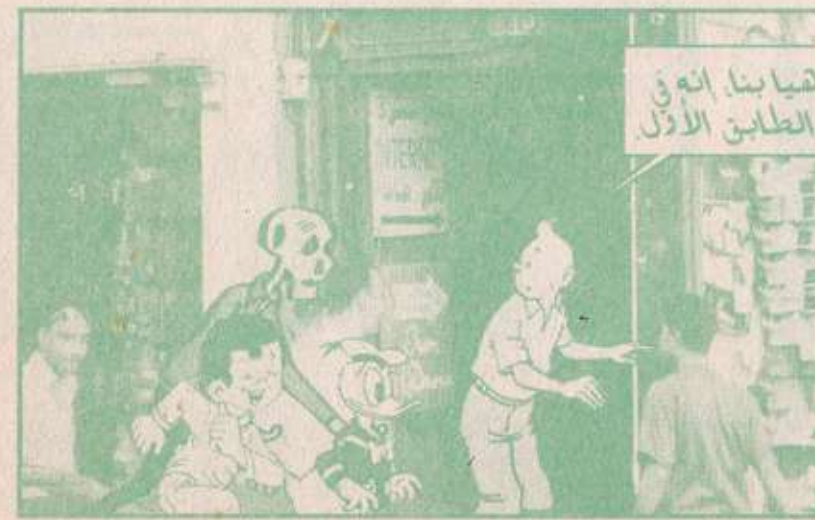




1993/2010 مركز البحوث والدراسات، القاهرة، مصر

بحث عن العدد التالي في كشكك الجرائد بميدان التحرير





1997 2010 مركزها للتصوير، ام الهمد، بيروت



THE GREEN DETOUR

Ilan Manouach

Contrary to a well-established paradigm that has been nurtured through the lenses of pop-art and that still has some currency in the art world, comics were never *just* an authentic, popular, low-brow medium—and are increasingly less so. More than an art form or a medium, comics are a rich deposit of community forms of interaction with alternative historiographies, replete with their own material properties and signifying potentials. Comics are increasingly adopted by artists as a low-barrier-entry research tool, a petri dish of experiments where they can express and discuss matters that would be too complicated, too expensive or plainly too risky to touch upon in other media, in other art forms. Francesc Ruiz's radical plagiaristic and citational art practice is a fit example.

One common aspect of many mainstream and underground comics is that they have often been conceptualized, written and drawn within the confines of a single space: the prototypical publisher's workspace, with its aligned drawing tables, and the collectively rented and managed artist studio are more than an important organizational and logistical aspect of comics production. The physical proximity resulting from shared spaces of work, although entirely justified by the art workers' limited resources or/and the industrial-like production routines, has been a productive feature in fostering and empowering the small communities of comics artists. This is amply reflected in the works themselves: the various formal visual tropes, citational marks, protomemes and other practices of *intertextual referencing* that exemplify comics' powerful self-reflexivity and language-like capacity are a by-product of this proximity, as well as one of comics' main affective strategies. As gratuitous and tongue-in-cheek as it might be, when a character from another comics series suddenly appears in the story you are reading in *Mad Magazine*, *Pilote* or *Charlie*, you are implicitly reminded of comics' community values, collective workspace and shared production routines. In the light of digital networked cultures, I can imagine intertextual practices informing a history of the comics medium, but narrated through shared utility bills, wholesale stationary equipment, burnt out scanners and community VHS collections. But what happens when iconic references and *clins d'œil* that have been traditionally deployed to comfort the reader and suggest the continuity of the comics' mental space through the echo

chamber of artist collectives and fan communities become a form of alienation?

Presented as a serialized "photo-novel" comics newspaper, printed in green and read from right to left, *The Green Detour* was produced in 2010 during Francesc's artist residency in Cairo. Its narrative embraces the form of the children detective group story: the typically cumbersome assembly of self-appointed, often under-aged, atypical investigators who decide to tackle an often existential mystery, usually presented with the overtones of a *coming of age* parable. In *The Green Detour*, Tintin (Belgium), Donald Duck (USA), Samir (Egypt) and an unknown skeleton named Ciudadano Aplastado [Crushed Citizen] roam the city of Cairo asking persistently the same question: "Where are the Egyptian comics?"

The plot in *The Green Detour* is built in several chapters that function as cliffhangers. The group moves through the city and registers the different urban landmarks, such as the Contemporary Image Collective art space, the bookstore Oum El Dounia, Tahrir Square, the Library of the American University of Cairo, and many other places that



might help them unravel the repressed medium-history of Egyptian comics. Few things are as suggestively disconcerting as a Belgian (among others) visiting real or fictional places. The role of Tintin, Donald Duck, and Samir as investigators is riddled with post-colonial melancholy, suggesting the likelihood that multi-million corporate branding icons might be part of the problem, and not of the solution to the mystery of the disappearance, or the withdrawal, of Egyptian comics. The self-reflexivity found in comics is directed here towards other goals than a community pointer to critically highlight the non-level playing field introduced by dominant comics industries and the diminishing returns of comics' community fiction in contemporary information societies.

Each of the visited places nevertheless offers the reader some tidbits of an answer. A museum collection of ancient Egyptian hieroglyphic art that is convincingly presumed to hold the genetic material of pictogrammatic art seems like a good historical, albeit outdated candidate. Similarly, a comics publishing business that is responsible for printing the highly successful Egyptian Samir comics rebuffs the investigators and condescendingly refuses to engage with the question. Later, the group visits a local bookstore that holds a collection of European bestsellers, only to discover how Egypt has been dramatized through the pages of the heavy orientalist tunnel vision of *bande dessinée*. (Here, I am also reminded of the general discomfort I feel when comics characters are represented reading themselves comics. I wish I could describe this as a *mise en abîme* vertigo, but it feels more like my self-righteous, patronizing internal voice whispering "Get a life, Samir!") In the end, a puppet theatre show that re-enacts stories related to comics in hybrid forms of remediated textuality casts a shadow of doubt for any medium-specific inquiry and other outdoors second-hand markets, different comics bookstores, libraries and artists collectives complete a semi-situationist urban journey whose unfolding suggests an anti-climactic ending; the foundational qualities of a "process over product" disenchantment.

The (Egyptian) comics are indeed nowhere specific to be found. The unlocatedness in comics is more than a mere abstraction. As The Green Detour demonstrates, comics operate on the margins of distribution and reception and, in the absence of critical his-

stories and institutional legitimacy, readers often engage with histories in forensic, at times non-specified, ways of examination. Comics are an industrial form of expression whose medium-signifying trajectory requires these interconnections: the rainforests of pulp production, the printer studio, the readers' columns, the collectors' guides, the undergrad MFAs, the landfill, their industry-specific routines, their globalized markets, and their small-town cosplay conventions. Their *constitutive contexts* are all of these places at once. Comics are ontologically distributed on many different levels, only some of which are real, possible, or even desirable.

The Green Detour is not only a self-reflexive work of investigative journalism that uses comics to talk about comics in a non-Western epicentre of artistic production. Francisc's artistic practice is rich in works that materialize his strategic vision to cross-pollinate the contemporary art world with genetic material specific to the comics industry. A non-exhaustive list certainly brings to my mind his installations exploring the architectural standards of comics conventions and newsstands (and the ways Western contemporary business and logistics modes demanded by transnational economic interests and logistics chains can be sustained against a backdrop of autonomous, grassroots, disenfranchised community infrastructures found in comics); his agit-prop-style appropriation of comics classics (weaponized towards the indoctrination of a revolutionary class of international subaltern comics artists); his alternative histories of Italian *fumetti* based on secondary gay role-model characters; and his reflections on colonial histories through the lenses of non-Western national children literature (or its absence thereof). Similarly, The Green Detour is more than a typical forensic narrative informed by collective psycho-geographies of urban exploration. It reflects on another very important distinctive aspect of comics' materiality: their distributive power.

Broodthaers' definition of the artistic activity occurring first of all in the field of distribution is also the best working definition for comics. Comics cannot be contained within the confines of a single discipline, such as history, literature, economics, sociology or bibliography, when treated as objects of study. The history of comics must be international in scale and interdisciplinary in method. Francisc, curious to explore in comics what

is too resourceful to apprehend in the world of institutionalized contemporary art, uses comics' given networked activity: in 2010, The Green Detour's launch occurred simultaneously in different places in Cairo, the same ones that figure in the contained narrative. Each of these places kept only a specific section of The Green Detour; the one that directly referred to them. The readers were invited to visit the next place and follow the plot by collecting the next chapter (plot here aptly referring both to a geographical place and to the thickening of a narrative). The Green Detour offers a rare example of what comics practices are capable of articulating within site and context-specificity concerns. It exemplifies the distributive nature of a medium that historically and economically depends on a network of affinities, sets of locations, and weaves a narrative that explores the mental and real places of comics within global community networks of aesthetic, technological, and economic valuation. What are the pasts, presents, and futures of national comics in a globalized interconnected world, and how can one negotiate linguistic and extra-linguistic meaning other than as realms of affects, potentials, and strategies? By exploring the situationist *dérive* through the lens of the highly distributed artistic production of comics, The Green Detour institutes a new style of travel log fiction.

CAIRO NEWSSTAND

2010

Instalación
Publicaciones
Dimensiones variables

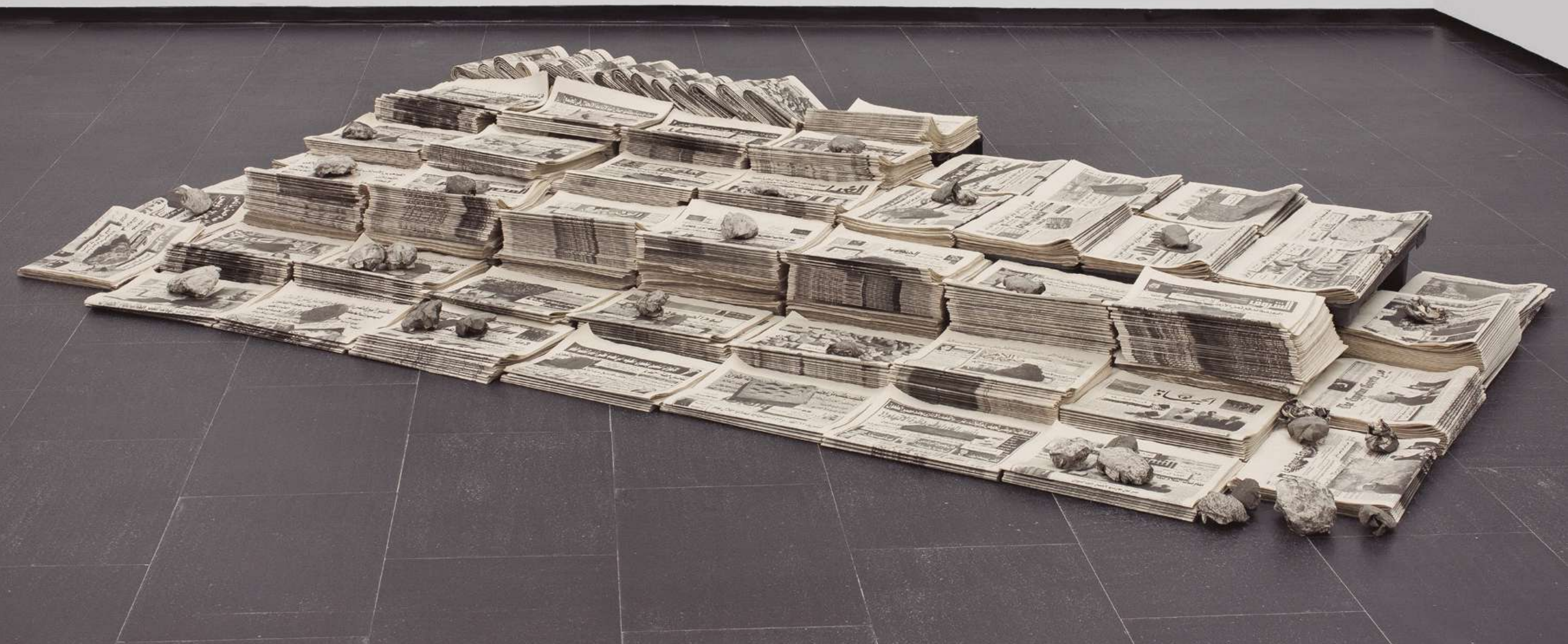
Installation
Publications
Dimensions variable

Esta obra forma parte de la serie de quioscos realizados por el artista en distintos emplazamientos, como Filadelfia y Venecia. En esta ocasión, la instalación de Ruiz recrea un típico quiosco de El Cairo colocando una pila de periódicos en el suelo con pisapapeles encima para evitar que salgan volando. A diferencia de las publicaciones incluidas en otros quioscos del artista, cuyas portadas reproduce y manipula en un *collage* libre de textos e imágenes, en el caso de Egipto —en particular durante el régimen de Mubarak— la reproducción de fotografías o la *tergiversación* de las palabras de personalidades distinguidas no se permitían.

Ruiz tomó fotografías de piedras y objetos pesados y las sobreimprimió en los periódicos que compró de forma masiva un día concreto, añadiendo globos de texto que salen de los pisapapeles y hablan entre sí de la vida en la calle y de su deseo de abandonar el país, al tiempo que comentan las noticias y el clima de pesimismo reinante.

Part of a series of newsstands based on different locations, like Philadelphia and Venice, Cairo Newsstand recreates a Cairo stand, which is typically a pile of newspapers on the floor held by paperweights so that they don't fly away. Unlike the artist's other newsstands, where covers are reproduced and manipulated through an uncensored collage of text and images, in Egypt, and in particular under Mubarak's regime, reproducing photographs or *distorting* the speech of eminent figures wasn't permitted.

Ruiz took photographs of the paperweights and incorporated them into the front pages of the newspapers he bought in bulk on a particular day. He then added speech bubbles, so that the rocks and weights talk to each other about street life and their desire to leave the country, while commenting on the news and the pessimistic atmosphere.







THE FUNHOUSE

2006 – en curso | ongoing

Instalación

Impresión digital en b/n sobre papel
11 elementos; 147 x 271 cm c/u

Installation

Digital b/w print on paper
11 elements; 147 x 271 cm each

The Funhouse cristaliza el deseo del artista por llevar al extremo su idea del cómic locativo, es decir, de aquel que hace referencia directa al lugar donde se muestra. Estas instalaciones funcionan como un sistema de representación que, a través del uso de algunos elementos muy básicos de la gramática del cómic, crea un mundo paralelo que ocupa por entero la sala de exposición.

El espacio se cubre de viñetas de gran tamaño que también asumen la apariencia de espejos deformantes, como en la sala de espejos de una feria. Estas viñetas-espejo se reflejan las unas a las otras creando una *mise en abîme* que a menudo muestra a un grupo de personajes que parecen participar en un ritual catártico, como una versión exagerada de un *opening* o una gala inaugural.

The Funhouse crystallises the artist's desire to take his idea of locative comics, which make direct reference to the place where they are displayed, to the extreme. These installations operate like a system of representation which makes use of very basic elements of the grammar of comics to create a parallel world that fills the entire gallery.

The space is covered with large cartoons that resemble the distorting mirrors typically found in a fairground funhouse. These cartoon-mirrors reflect each other, creating a *mise en abîme* that often shows a group of characters who seem to be participating in some cathartic ritual, like an exaggerated version of a grand opening or an inaugural gala.





I WANT
ALL OF
OUT
TO...

I WANT
ALL OF YOU
OUT THERE
TO SHUT UP.

MERRILY, MERRILY
LIFE IS BUT A DREAM -
-MAER-

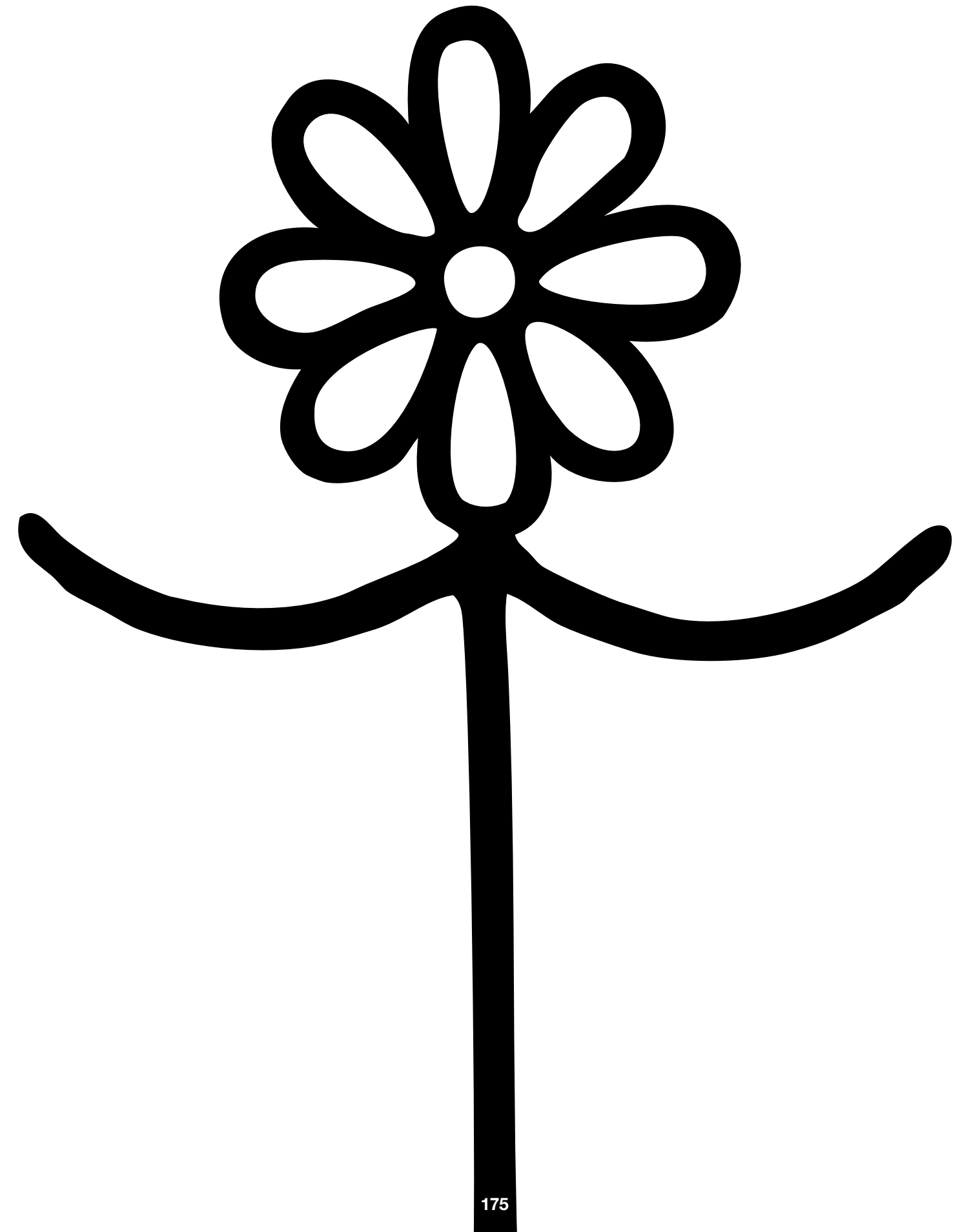




I WANT
TO SHUT
THE
OUT OF
ALL
I WANT

I'M THAT BAD TYPE
WHO'S SO PUFFED UP





La distribución de la (homo)sexualidad

Richard John Jones: Vamos a tener una conversación que nos embarcará en un viaje por nuestros saberes y experiencias para reflexionar sobre el corpus de la obra de Francesc Ruiz. Hablaremos de los cómics a los que hace referencia Francesc, o con los que trabaja, y de los contextos geográficos o históricos en los que estos circulaban, y siguen circulando. También hablaremos de cómo Francesc reaviva estos circuitos en el contexto artístico. Tras examinar detenidamente su obra mientras preparaba esta conversación, ¡he de decir que me resulta imposible no imaginarme nuestro diálogo como un encuentro entre dos personajes de cómic!

Lo primero que me viene a la mente son los viajes, las distancias que los cómics pueden recorrer. Hablando literalmente, los objetos con los que Francesc trabaja son cómics baratos de tamaño manejable, con tiradas de miles de ejemplares y fáciles de encontrar en cualquier quiosco de prensa de los países en los que se traducían y reimprimían. La escala de distribución de estos cómics era masiva y, como eran de fácil acceso para un gran abanico de personas con distintos niveles educativos y de alfabetización —dada su naturaleza de material de lectura principalmente visual—, tenían un mercado muy amplio y tiradas de decenas de miles. Dos personajes habituales en la obra de Francesc son Rolando del Fico y Gary. Originalmente, aparecieron en los cómics italianos publicados por Renzo Barbieri en los años setenta y ochenta. Teniendo en cuenta que sus canales de distribución eran los tradicionales, quizás sorprenda que estos personajes *queer* —o, al menos, estereotipados como maricas— formen parte de estas obras, como también resulta sorprendente hasta qué punto el sexo y la sexualidad, en particular el sexo anal, dan forma a los puntos más suculentos de la trama. Si, además, tenemos en cuenta que los cómics son relativamente fáciles de traducir y que —tal como Francesc ha investigado y descrito en su trabajo— se distribuyen internacionalmente e incluso se piratean, empezamos a ver un mapa, una distribución de la sexualidad. Como especialista en sexualidad y migración, imagino que esto es algo que te interesará, Calo.

Calogero Giametta: Así es. Después de sumergirme en el mundo de los cómics de Francesc, que está habitado por personajes que buscan el deseo, he empezado a identificarme o incluso a reconocerme en ellos. Como bien has señalado, lo primero que suscitó mi

interés en su trabajo fue la cuestión de la distribución, nacional e internacional, de las fantasías y los deseos homosexuales en una época en la que estos mundos y mercados sociales eran tácitos y se mantenían ocultos en gran parte del planeta. Francesc hace hincapié en que los cómics italianos (conocidos como *fumetti*) en los que se basan algunas de sus obras, como *Il Fumetto dei Giardini*, *Gary* o *Edicola Mondo*, se distribuían principalmente en países del sur de Europa —como España y Francia— y en Hispanoamérica, por lo que transmitían una suerte de perspectiva meridional/mediterránea de la masculinidad y la homosexualidad a los lectores de estos cómics, que no eran estrictamente «gays». Para seguir a estos personajes y encontrar las huellas de su distribución, Francesc viajó personalmente a los lugares donde se consumían estos cómics.

Junto con la búsqueda geográfica de la presencia silenciosa de estos personajes en la cultura popular, la obra de Francesc arroja luz sobre el impacto probable de este contenido en la imaginación erótica y las orientaciones del deseo de sus consumidores. Por ejemplo, en uno de los *fumetti* que Francesc creó para la exposición que presentó en el

EL VIRUS HOMOSEXUAL

Richard John Jones
en conversación con
Calogero Giametta

padellón español de la Bienal de Venecia de 2015, los personajes de cómic Rolando y Gary se encuentran en los Giardini y comentan un número del cómic Sukia titulado «El virus homosexual», que se publicó el mismo año que se detectaron los primeros casos de sida en Estados Unidos. No obstante, en el cómic, el virus no era el VIH sino un virus creado por un científico loco para convertir a todos los hombres en homosexuales. En el episodio de Francesc, Rolando le pregunta a Gary si sus cómics también habían convertido en gay a la gente allí donde se habían distribuido, igual que el virus gay de Sukia. Gary le responde que lo que hicieron los cómics fue «ayudar a un montón de hombres a imaginarse a sí mismos como gays». Este es el tesoro que ofrecieron a sus lectores coetáneos y el legado que nos han dejado a nosotros.

Richard John Jones: ¡Me encanta esa visión del reclutamiento homosexual! Resume perfectamente la paranoia que prevalecía en la época en torno a la homosexualidad como fuerza socialmente destructiva y que sigue dándose hoy en torno a las figuras arquetípicas, o estereotipadas, de perversión homosexual. Desde luego, Rolando del Fico y Gary son fervientes estereotipos, pero ¿de dónde salen estos estereotipos? ¿Por qué se muestran así en estos cómics y cómo son exportados después? ¿Cómo viajan por toda Europa y por el mundo? No sé dónde surgió por primera vez esta peculiar imagen del homosexual *camp* extravagante, de cabello voluminoso y pañuelo al cuello, propia de los años setenta, pero la insistencia en esta imagen creó un imaginario internacional del «otro» sexual que persiste hasta hoy, aunque su forma haya cambiado ligeramente. Como hijo de la política *queer* radical, cuando veo a Rolando o a Gary siento un arranque de solidaridad hacia estos dos *queers* maricas y afeminados hambrientos de pollas. Me asombra el rechazo que estos personajes siguen produciendo, incluso ahora, sobre todo en la propia cultura gay. Y, por supuesto, también me fascina el interés de Francesc por el hecho de que estas imágenes surgen o son creadas por culturas heterosexuales, por cómo es imaginada la desviación sexual, o cualquier actividad que no sea heterosexual, por las personas heterosexuales. Desde luego, las subculturas homosexuales también reclaman, subvierten o duplican estas imágenes, relatos e ideas, pero este no es necesariamente su origen ni las personas *queer* son su público mayoritario. Lo interesante aquí es que existe una cultura *queer* producida por y para personas heterosexuales. En mi investigación, he examinado

las estrategias históricas de los artistas que nunca salen del armario y el desfase entre los significados sexuales en su obra y cómo es descrita esta en el contexto estrictamente heterosexual y moralista por el que circula en el mundo del arte. Es fascinante pensar en cómo la cultura *lowbrow* del cómic, que es mucho más explícita y pornográfica, circula en un entorno predominantemente heterosexual y sigue comunicándose principalmente en clave.

Calogero Giametta: Los estereotipos sobre la (homo)sexualidad que circulan en el conjunto de la sociedad que habitamos son persistentes y generalizados. Quizá luchar por identificar sus orígenes no sea una investigación tan productiva puesto que se generan en la heteronorma y pueden utilizarse fácilmente con más o menos violencia para exponer, erradicar o aplanar historias y conductas sexuales. Por ejemplo, en mi investigación sobre sexualidad, género y migración he descubierto que los migrantes *queer* que solicitan asilo con frecuencia tienen que transigir con los estereotipos que existen en torno a la homosexualidad para que jueces y demás instancias decisorias los reconozcan como verdaderos sujetos LGBT. Por ejemplo, a mediados de la década del 2000 hubo un caso en el Reino Unido de un funcionario que le preguntó a un solicitante de asilo si sabía quién era Oscar Wilde, como si eso fuera a probar su homosexualidad. En el Ministerio del Interior y en los tribunales de inmigración también se han dado ejemplos de preguntas sobre estrellas del pop o iconos de masas gays como Kylie Minogue, de nuevo con el objetivo de valorar la orientación sexual de una persona que solicita asilo. Esta producción de un conocimiento «experto» sobre las prácticas homosexuales a manos de instituciones que se basan en datos, cifras y un *collage* de presunciones culturales resulta muy interesante. El quid de la cuestión es, por tanto, quién define el contenido de la homosexualidad.

Richard John Jones: Sí, exactamente. ¿Y qué dinámicas de poder ponen de manifiesto estas definiciones? ¿Quién tiene capacidad de actuar en su representación? Algo que Francesc hace, y que es bastante dinámico, es descentrar su propia persona en su obra. A veces habita la piel de sus personajes; por ejemplo, cuando Gary visita Colombia, Francesc lo utiliza de avatar para reflejar sus propias aventuras personales. Francesc utiliza el lenguaje que le es dado y trabaja con él. Vemos un proceso en el que el autor entra en un sistema clandestino de significantes y lo retuerce desde dentro. También está ese otro

aspecto que plantea Francesc, que es pensar críticamente en la posibilidad de identificar la procedencia. Por ejemplo, del mismo modo que algunos ilustradores y escritores no firman su trabajo con sus nombres reales debido al contenido de este, Francesc también trabaja con seudónimos. Esto es algo que surgió en el dilema al que nos enfrentamos cuando planeamos esta conversación. Cuando hablamos de la obra de Francesc, ¿estamos hablando de las obras de las que se apropia o de las obras a las que hace referencia? ¿Estamos hablando del contexto específico de sus exposiciones o de los metatextos fantásticos que contienen los cómics que distribuye en sus exposiciones? ¿Estamos hablando de la obra conceptual o del contexto histórico? Al final, creo que sencillamente debemos zambullirnos en su obra y hablar más o menos de todo, pero siempre siendo conscientes de que en esta se da una relación crítica con el poder y un intento de desviarnos o despojarnos de su imposición.

¡Es un poco como intentar coger arena! Así es como veo la obra de Francesc. Es como la arena: una gigantesca colección de pequeños intereses, objetos, publicaciones, deseos, comunidades y nichos de audiencia que, conjuntamente, parece configurar una cultura pero que quizá sea más bien un ensamblaje casual. Esto también me hace pensar en cómo imagino la formación de la identidad y las narrativas que creamos sobre nosotros mismos. A mí personalmente me interesan las culturas creadas por quienes tienen escaso o nulo acceso a la cultura, y creo que eso es algo que la obra de Francesc ilustra a la perfección. Es algo que en gran medida se entrelaza con la experiencia *queer*, que te exige llevar a cabo el esfuerzo activo de mirar, de buscar —de surcar, si se quiere— materiales, contactos y culturas que después puedes utilizar, superponer o recopilar para orientarte personalmente, para descubrir tu orientación, sexual o de cualquier otro tipo.

Viajes de maricas

Calogero Giametta: Francesc se detiene en los relatos de Rolando y Gary y los enriquece pirateando y expandiendo lo que ya está ahí, de modo que estos personajes marginales de *fumetti* italianos adquieren una autonomía y una centralidad absoluta en su obra. Al igual que la temática de la destrucción anal heterosexual que encontramos en los cómics de Macho, estos personajes penetran en los templos de la masculinidad —como el ejér-

cito— y, gracias a su movilidad, se infiltran en la plétora de espacios homosociales que son intrínsecos a las culturas heterosexuales. Como he mencionado antes, la distribución internacional de sus aventuras me hace pensar en las historias de esos «otros sexuales» que se mueven, migran y cruzan fronteras y, en el proceso, tienen la posibilidad de contar nuevas historias sobre sí mismos o, en algunos casos, la obligación de hacerlo. El trabajo que Francesc hace con estos cómics destaca la presencia críptica del deseo y los actos homosexuales en el ámbito de la heterosexualidad. Esta ambigüedad real sobre la división homosexual/heterosexual problematiza las interpretaciones, fijas y esquemáticas, de los documentos y mapas que suelen utilizarse en contextos institucionales para determinar si ser *queer* es peligroso en un país determinado. En el Reino Unido, por ejemplo, el Ministerio del Interior utiliza documentos como la «Información del País de Origen» (IPO) que, en materia de orientación sexual e identidad de género, constituyen básicamente un mapa de la homofobia o del respeto a la homosexualidad que definen a unos países como radicalmente antigays y a otros como paraísos gays. Esta es una representación muy esquemática de lo que son las prácticas y las orientaciones homosexuales, así como de la homofobia/transfobia y de cómo se representan estas en lugares concretos. También estamos ante una especificidad geográfica, puesto que esta información se genera para diferentes países en base a una lógica abrumadoramente estereotipada de la sexualidad.

Richard John Jones: Creo que haces bien en destacar las diferencias culturales que existen en el mundo a la hora de experimentar, tolerar o incluir la homosexualidad y las diferencias sexuales en la vida cotidiana y cómo estas no son necesariamente comparables en los mismos términos. Además, debido a la naturaleza del cómic, también debemos pensar que —incluso en contextos nacionales— la clase social también puede modificar las vivencias o experiencias de las culturas sexuales. Dicho esto, como ejercicio es interesante pensar en la función que estos *fumetti* italianos pueden haber desempeñado a nivel global en la creación o la concepción de la homosexualidad. ¡Menudo trabajo han hecho estos personajes en sus viajes! Incluso cuando las representaciones de estos personajes son negativas o su presencia es justificada desde el humor o el ridículo, no solo contienen información sobre la posibilidad de otros deseos sexuales sino que también aportan información, a nivel práctico, sobre la sociabilidad, sobre

cómo establecer contactos o diseñar estrategias para conocer a otros miembros de esta comunidad. Mientras que los escritores y los ilustradores —sean quienes sean— han permanecido en el armario, estos personajes han hecho las veces de avatares a través de los cuales puede establecerse una comunicación sincera y segura entre quienes pueden percibirla o sentirla.

Calogero Giametta: Dado que sus creadores nunca firmaron sus obras —quizás hacerlo fuera demasiado costoso socialmente o estratégicamente poco recomendable en la época—, también pienso en Rolando y Gary como gays huérfanos, sin madre ni padre. En *Il Fumetto dei Giardini* (2015) de Francesc, Rolando busca sin éxito a su «madre» mientras se dice que su «padre» lo concibió únicamente para vender cómics, aunque para ello tuviera que «convertir a un marica en el hazmerreír de todos». Sin embargo, como afirma Rolando: «Existimos a pesar de todo y siempre [hemos] sido conscientes de nuestra importancia, tanto aquí en Italia como en el resto del mundo. Incluso aunque nadie quiera recordarlo». Estos dos huérfanos viajaron por la cuenca del Mediterráneo y cruzaron el océano en busca de una amplia audiencia que se interesaba por sus padecimientos y tribulaciones, por sus deslumbrantes viajes eróticos, por el tentador aroma del salami —entre otras figuras en clave que asoman una y otra vez en las historietas— y la audacia con la que consumaban sus deseos personales en un mundo que no les dejaba apenas espacio para ello, puesto que solo podían ocupar intersticios frágiles, trepidantes y lascivos. En el cómic, los personajes tienen posibilidades infinitas de experimentar y descubrirse a sí mismos; al fin y al cabo, ¿qué no puede hacer un cuerpo en un cómic?

Eufemismo y alusiones

Richard John Jones: ¿Podemos hablar ya del salami?

Calogero Giametta: Desde luego. ¡Estaba esperando que lo mencionararas!

Richard John Jones: Vale. Está claro que lo que me interesa no es el salami en sí sino lo que representa. Me gustaría hablar del uso de eufemismos o alusiones en los cómics con los que trabaja Francesc y, también, de cómo se traduce esto, a través de su obra, a un contexto contemporáneo. Aunque estos cómics representan un humor verde, escatológico y

vulgar, también se entrelazan políticamente con la época de su publicación. Me inclino a pensar que el simbolismo, por descarado o simplista que sea, en realidad opera en muchos más niveles y es mucho más complicado de lo que pudiera parecer. Esto puede apreciarse en el montaje que Francesc hace con los dos últimos cómics publicados por Edifumetto, *Macho* y *Paninaro*, y en la referencia a los cómics publicados en la revista homosexual radical italiana *FUORI!* que podemos encontrar en otra de sus obras. Recuerdo que Francesc me contó una historia sobre un guionista de cómics que se sentaba delante de dos televisores y creaba historias que combinaban el lenguaje dramático de la telenovela que sonaba a todo volumen en una pantalla y de las noticias que veía en la otra pantalla. Estos cómics documentaban un momento específico combinando la cultura *trash* con sucesos reales, por lo que proporcionaban una suerte de comentario crítico.

Cuando conocí a Francesc en Barcelona en 2014, me dio a conocer la revista *Party*, que se publicó en España entre mediados de los años setenta y mediados de los años ochenta. Estaba orientada al público gay pero, debido a la censura del franquismo, se disfrazaba de revista heterosexual barata, con chicas *pin-up* en la portada. Su contenido de interés gay no era explícito sino que aparecía en clave, integrado dentro de un reportaje «hetero» o intercalado entre relatos o imágenes que no parecían *queer*. Después de conocer a Francesc, yo creé varias obras que hacían referencia a esta publicación y sus misivas clandestinas. De hecho, esto es algo que ha determinado mi planteamiento artístico desde entonces. Además, creo que proporciona una buena ventana desde la que mirar el material no propio con el que Francesc suele trabajar. Hay en su obra una insistencia en trabajar lo *queer* desde las limitaciones y posicionamientos de la cultura dominante que reconfigura nuestra noción de los símbolos y los personajes que Francesc reproduce. ¿Dónde está lo interior y dónde lo exterior? ¿Cuál es el significado de describir o representar una cultura que te excluye intrínsecamente o, a la inversa, de describirla desde una posición de exclusión social? ¿Cómo pueden estas perspectivas encontrarse a sí mismas dentro de este material? ¿Cómo puede comunicarse la una a través de la otra? Aunque en los cómics el sujeto *queer* sea un objeto de ridiculización y dar por el culo sea una forma de amaricamiento o dominación, la forma que Francesc tiene de reorganizar o volver a contextualizar los cómics logra los significados opuestos y hace

que nos preguntemos sobre la capacidad que tiene la mirada de cambiar el material.

Calogero Giametta: Un ejemplo de ello es cómo utiliza las ilustraciones de las flores del cómic «Gay Flowers», publicado por *FUORI!*, la revista italiana de liberación gay, bajo el nombre de Stefania Sala. En su exposición *FIORI!* (2013), Francesc se apropia de las flores y las transforma en personajes; incluso comparten espacios con Gary y Rolando. En el mundo ilustrado de *Il Fumetto dei Giardini*, el tiempo, el contexto y la caracterización no tienen límites. En un giro absurdo, cuando Gary y Rolando se encuentran con las flores en una zona de *cruising*, las flores los reconocen como sus madres, mientras que Gary y Rolando las ven como anos dilatados. Además de lo que has mencionado sobre la mirada transformadora, Francesc literalmente transforma las *fiori* de *FUORI!* en anos florecientes; no es una coincidencia que el siguiente encuentro de las flores en el jardín sea con Mario Mieli, una importante figura proto-*queer* de la Italia de los años setenta.

Me gustaría que hablásemos un poco de *Macho* y *Paninaro*. El cómic *Macho* trataba de unas bandas de estibadores cuyo objetivo prioritario era destruir los culos de las bandas rivales. Por otro lado, la publicación *Paninaro* estaba dirigida a los *paninari*, una generación de jóvenes milaneses de los ochenta que era el producto de la americanización de la cultura italiana y pivotaba en torno a la ropa y otros productos de marca. Forman un dúo atractivo si piensas en la obsesión anal de los primeros y el subtexto consumista de los segundos. Francesc crea una serie de portadas de cómics en las que mezcla las dos publicaciones: por un lado, la cabecera de *Paninaro*, con el reconocible logo de la hamburguesa al final y, por otro, imágenes hardcore de destrucción anal. En la instalación del quiosco *Edicola Mondo* —que Francesc expuso en el pabellón español de la Bienal de Venecia de 2015— podemos disfrutar del irreverente montaje que Francesc realizó con ambas publicaciones. En una de las portadas se lee «Zapatos: opcionales o símbolo de estatus», mientras que en otra vemos fluidos de esperma marrón rezumando de un pene erecto. Esto me hace pensar en el eslogan «Lotta anale contro il capitale» [Lucha anal contra el capital], inspirado en las palabras revolucionarias de Mario Mieli, que resonó entre los movimientos *queer* de Italia. Aún hoy, hay grupos transfeministas anticapitalistas en Italia que usan este lema para hacer hincapié en la necesidad de una

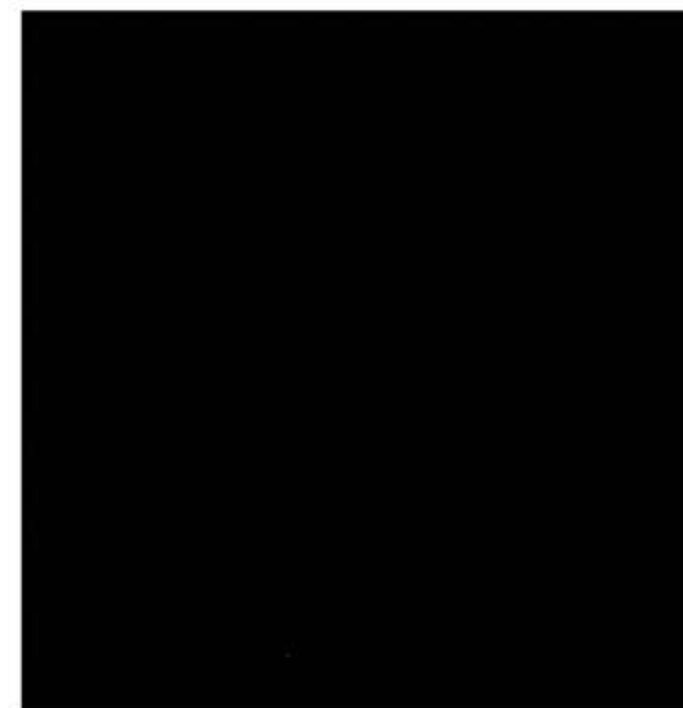
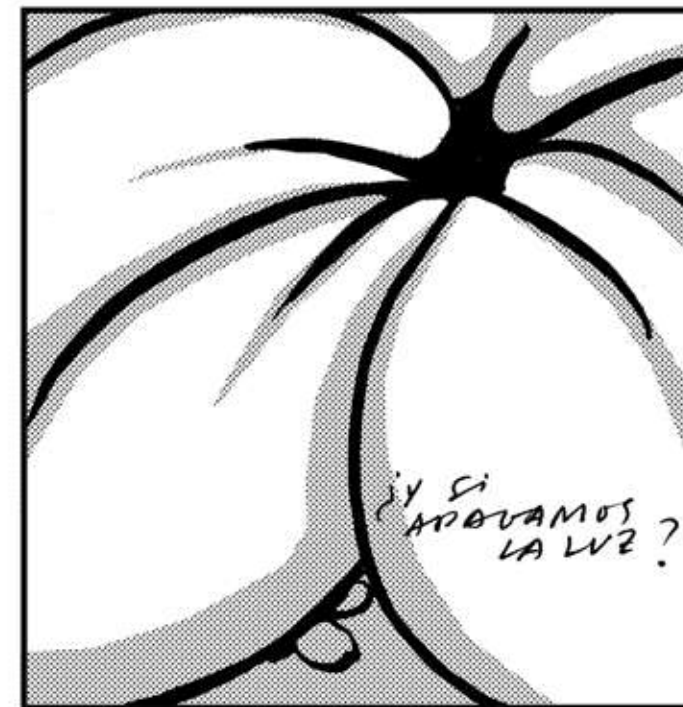
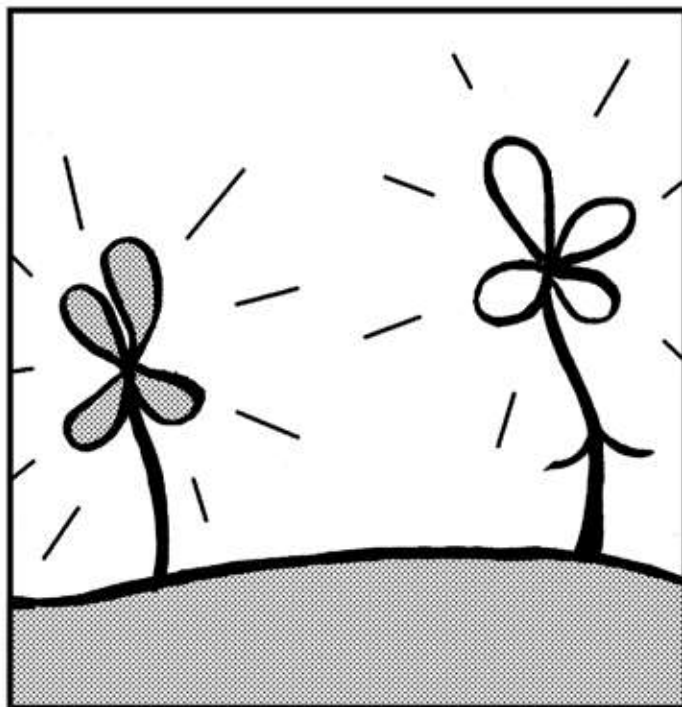
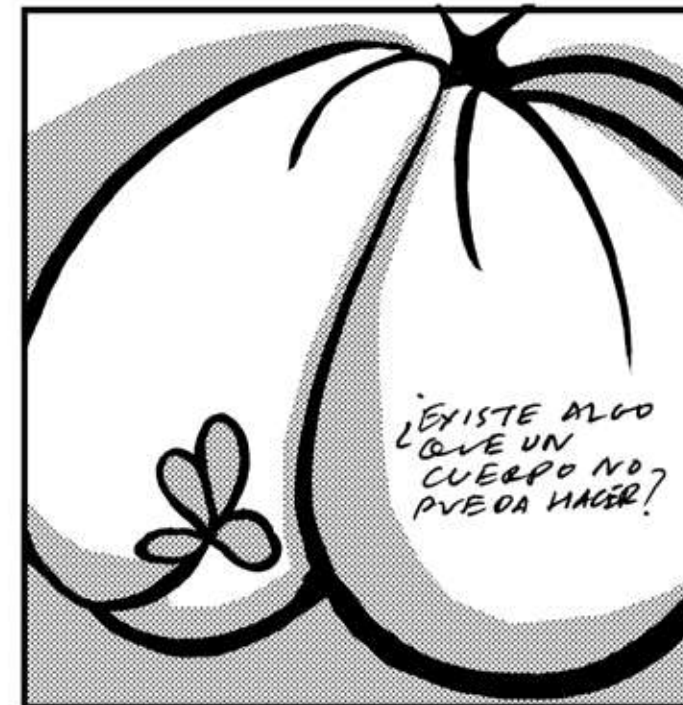
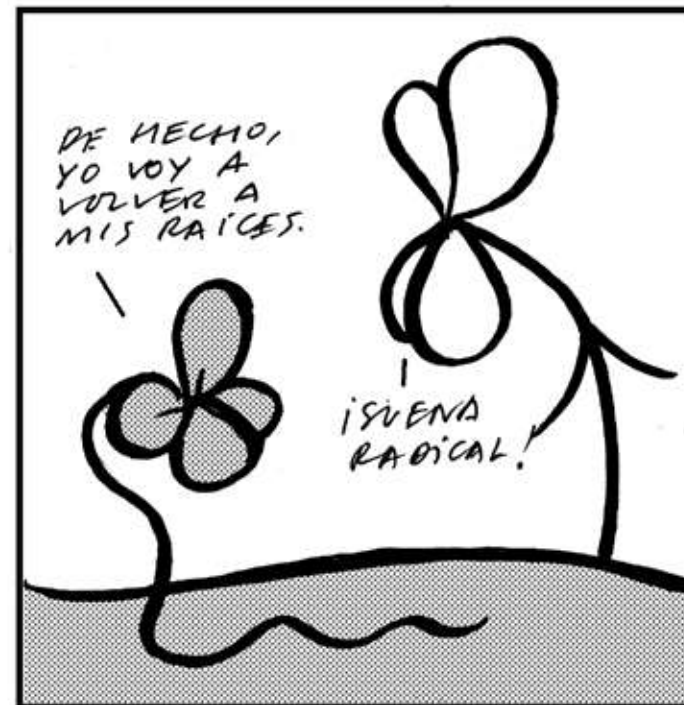
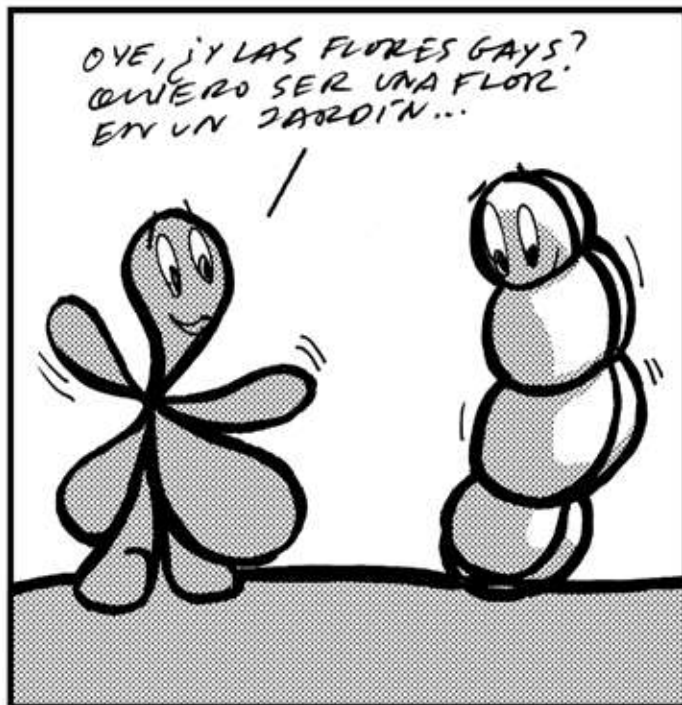
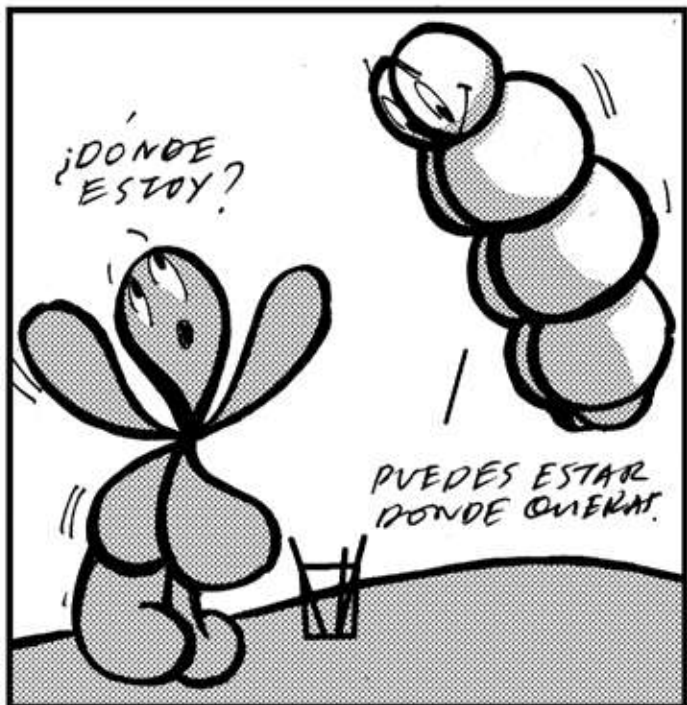
convergencia entre la liberación *queer* y el fin de la explotación capitalista racializada.

Más allá del cuerpo

Calogero Giametta: En toda la obra de Francesc subyace una pregunta recurrente: ¿qué es posible hacer con un cuerpo dibujado?

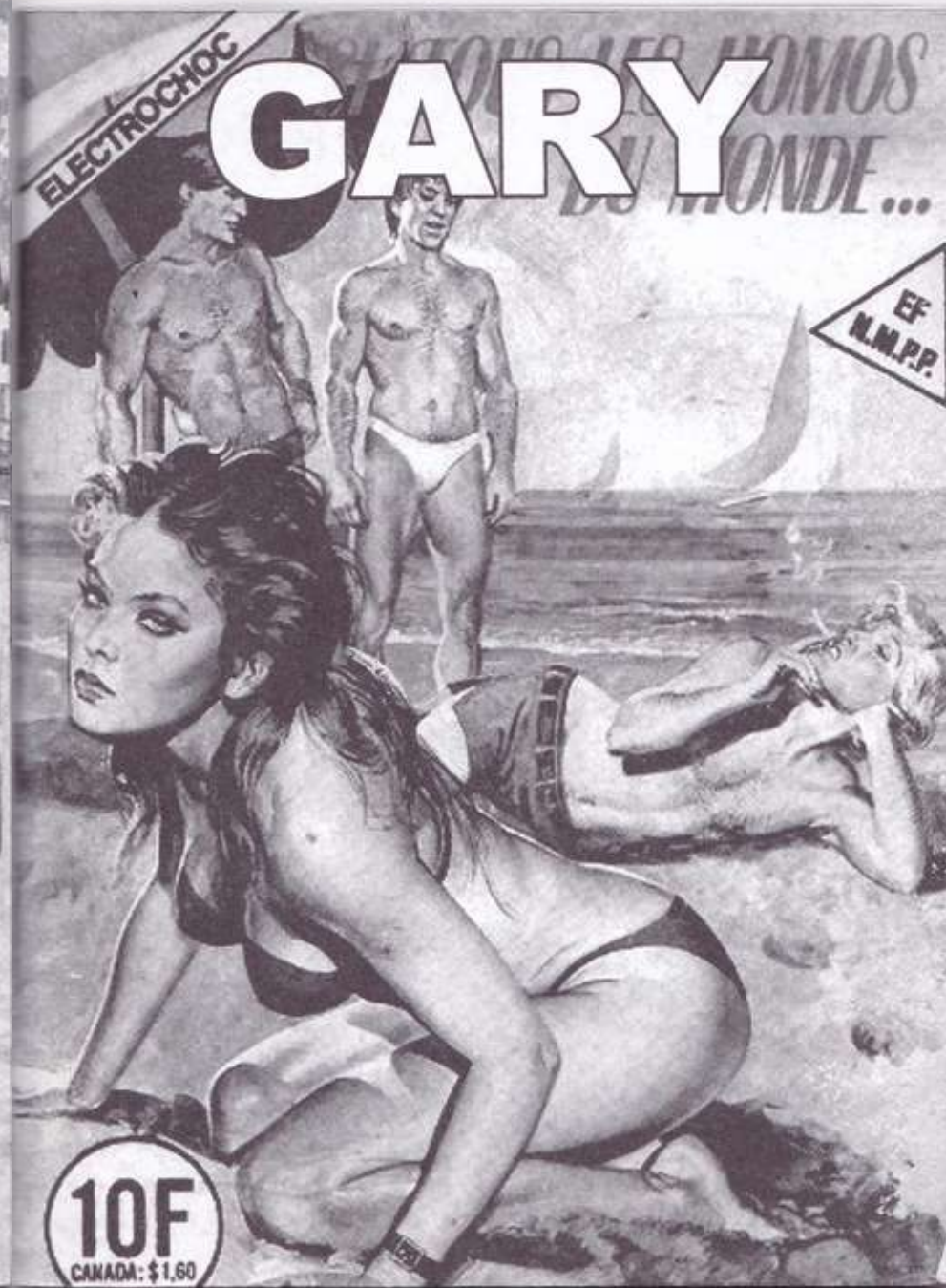
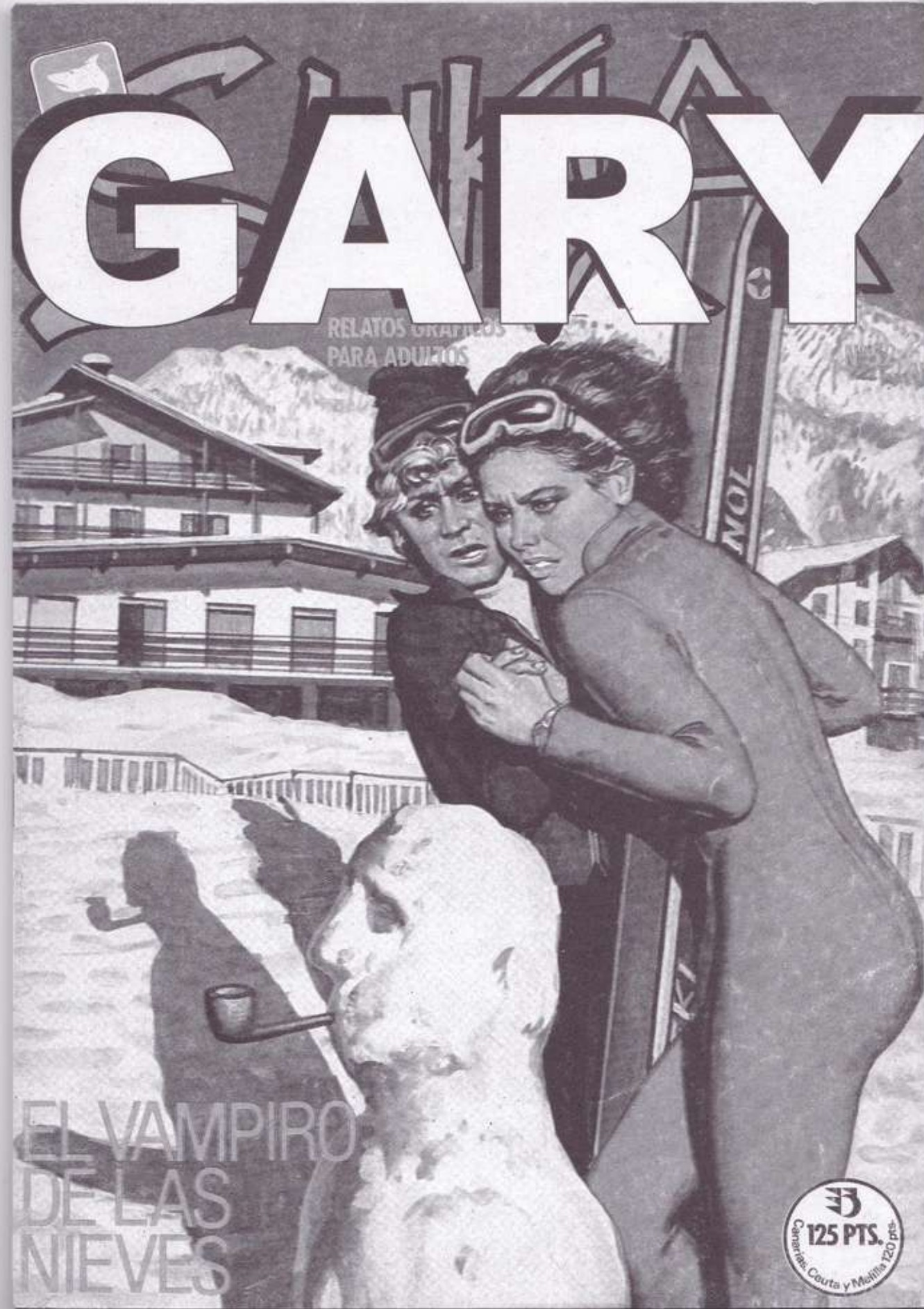
Richard John Jones: Tanto los personajes de los cómics como sus cuerpos pueden hacer cosas extraordinarias puesto que no comparten las limitaciones de lo puramente figurativo o metafórico. Más allá de poder verte reflejado en esas páginas, la cuestión es que lo físicamente imposible se vuelve posible, que los deseos pueden trascender los límites de nuestra realidad vivida. En el mundo del cómic, nada es inimaginable.







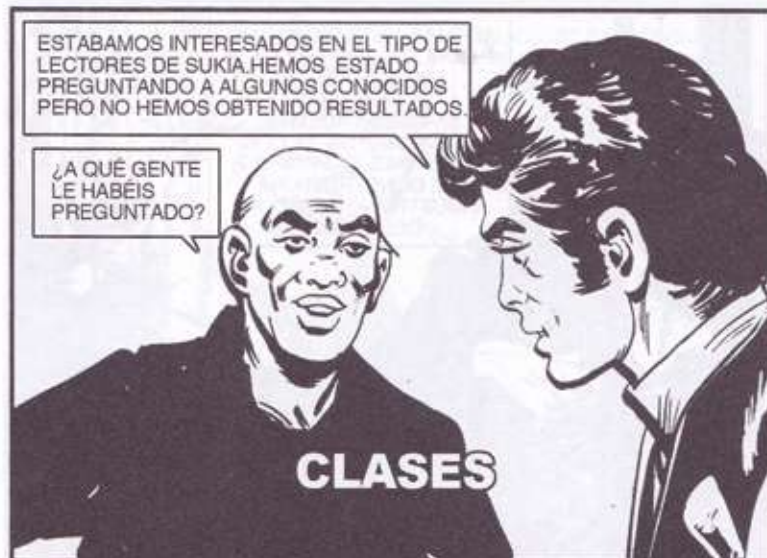




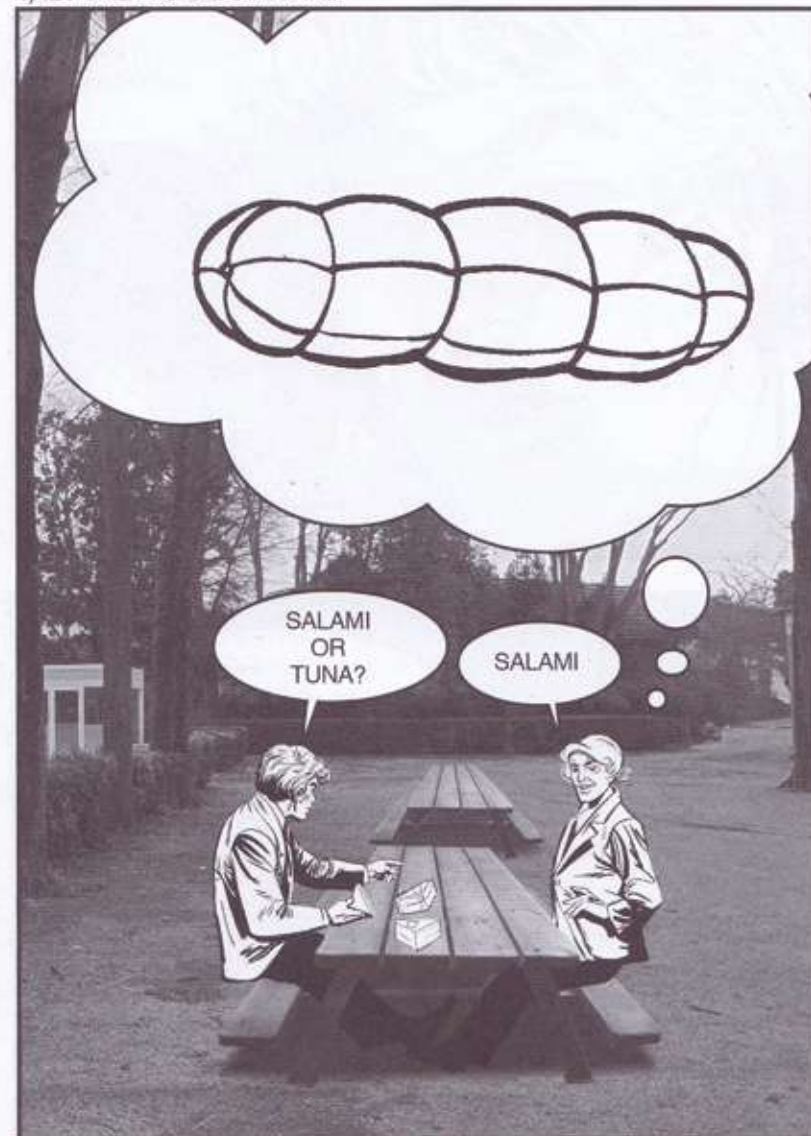




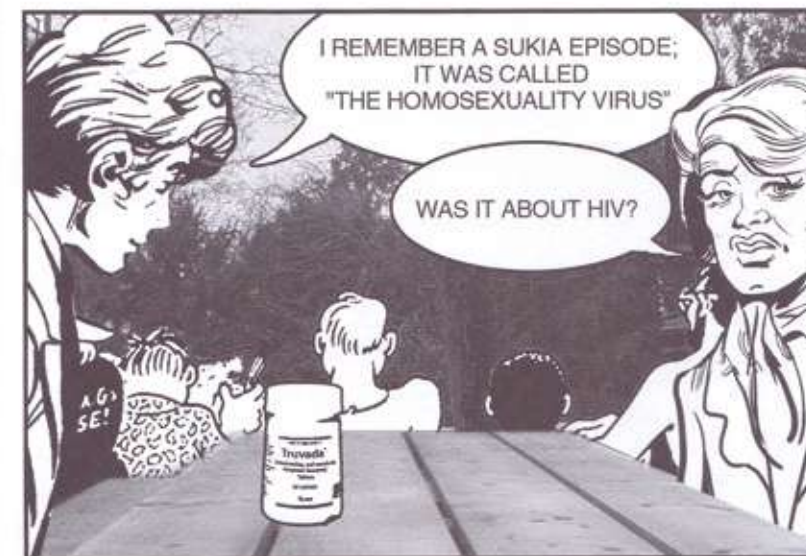


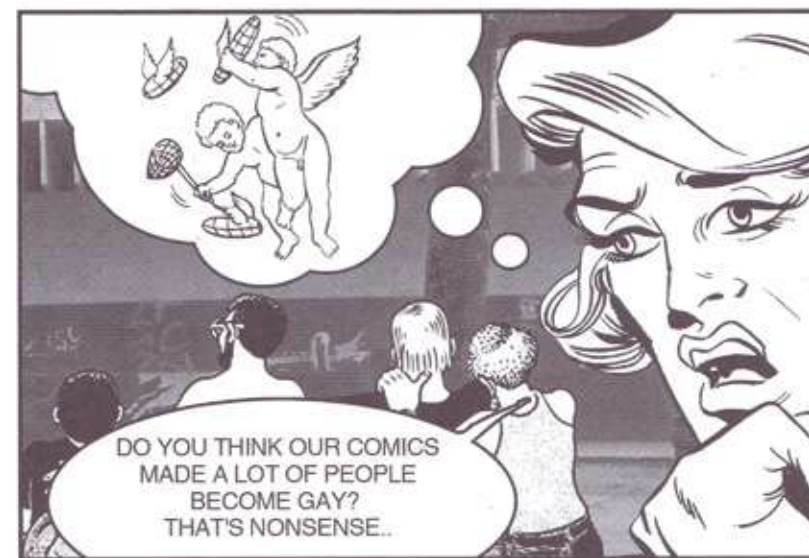


4) IL FUMETTO DEI GIARDINI.

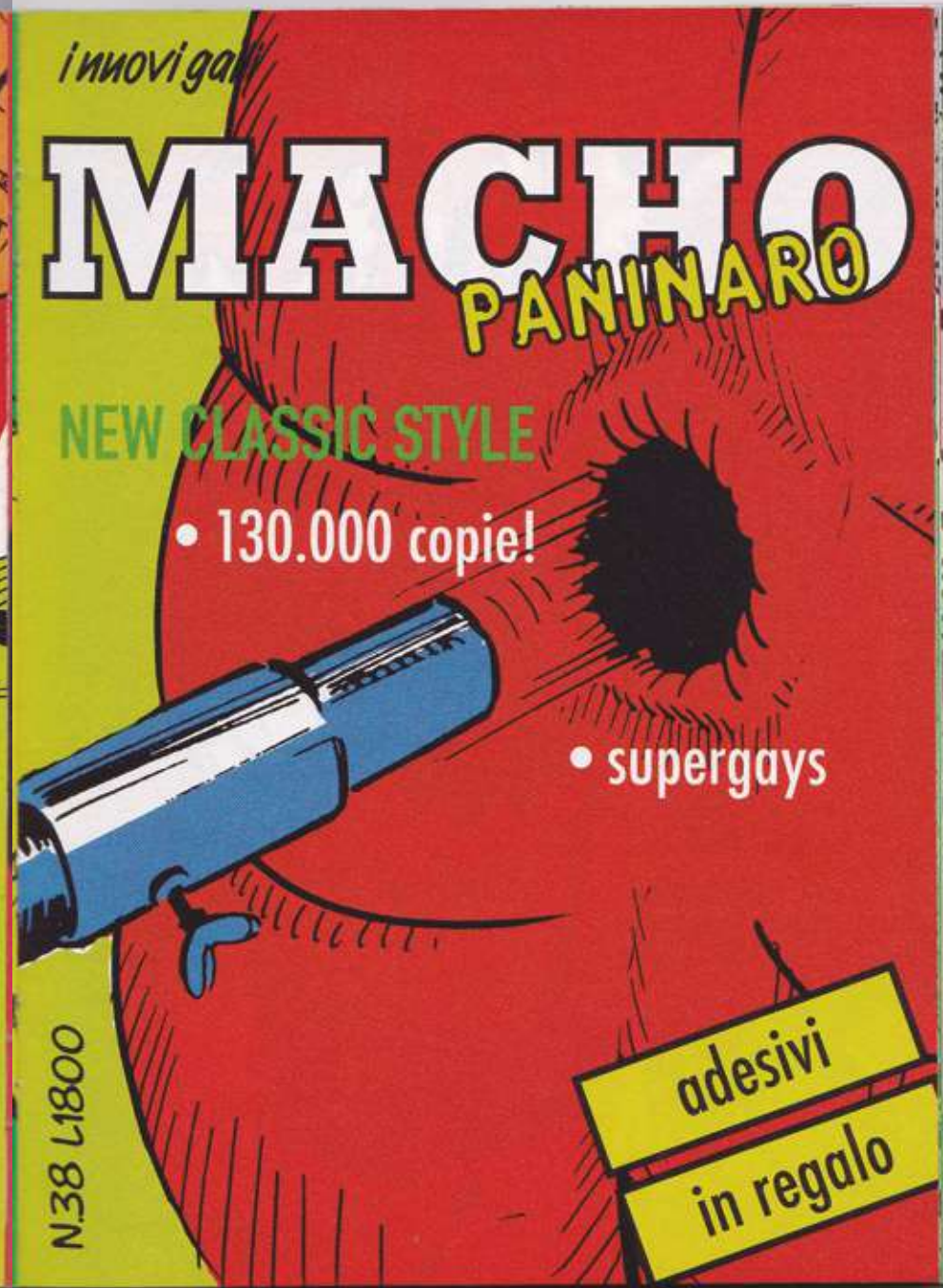


"IL FUMETTO DEI GIARDINI" IS A COMIC IN INSTALMENTS TEMPORARILY DISTRIBUTED DURING THE OPENING WEEK OF 56 BIENNALE DI VENEZIA. COLLECTED, REMIXED, AND CUSTOMISED BY FRANCESC RUIZ FOR THE EXHIBITION "THE SUBJECTS", CURATED BY MARTI MANEN IN THE SPANISH PAVILION.











The Distribution of (Homo)Sexuality

Richard John Jones: We are going to have a conversation that takes us on a journey through our own knowledge and experience and how it reflects on Francesc Ruiz's body of work. We will be talking about the comics he references or works with and the larger geographical or historical contexts in which they circulated—then and now—as well as about how Francesc reanimates these circuits in the art context. After looking closely at Francesc's work in preparation for this exchange, I have to say it's impossible for me not to imagine this conversation as a meeting of two characters in a comic book!

The first thing that comes to mind is travel, the distances comics can cross. In literal terms, the objects that Francesc works with are handy-sized cheap comic books with print runs of thousands of copies that were readily available in any news kiosk in the countries they were translated and reprinted in. The scale of distribution of these comics was massive and because they were easy to access for a whole range of people with different levels of education and literacy—due to their form as primarily visual reading material—they had a very wide market and print runs in the tens of thousands. Two characters that emerge in Francesc's work are Rolando del Fico and Gary. They originally appeared in the Italian comics published by Renzo Barbieri in the 1970s and 1980s. Considering this mainstream distribution, it's perhaps surprising that these queer—or at least stereotypically faggy—characters appear within these works and also the extent to which sex and sexuality, particularly anal sex, are used as saucy plot points. Add to this that comics are quite easily translated and—as Francesc has researched and explained in his work—distributed internationally and even bootlegged, and we start to see a map, a distribution of sexuality. As a scholar of sexuality and migration, I guess this is something that might interest you, Calo.

Calogero Giametta: Yes. Having immersed myself in Francesc's world of comics, inhabited as it is by desire-seeking characters, I have started to empathize with some of them or to recognise myself in them. As you have rightly highlighted, what triggered my initial interest in his work was the question of national and cross-border distribution of homosexual fantasies and desires at a time

when these were tacit, hidden social worlds and markets in many parts of the world. Francesc stresses that the Italian comics (known as *fumetti*) on which some of his works are based, like *Il Fumetto dei Giardini*, *Gary* or *Edicola Mondo*, were distributed primarily in southern-European countries—such as Spain and France—and Latin America, transmitting a sort of Southern/Mediterranean perspective on masculinity and gayness via comics for publics that were not strictly “gay”. Francesc follows these characters by travelling himself to the places where the comics were consumed to find the traces of their distribution.

Alongside the geographical search for these characters' unspoken presence in popular culture, his work sheds light on the likely impact of this content on their audiences' erotic imagination and desire-orientations. For example, in one of the *fumetti* that Francesc created for his exhibition in the Spanish Pavilion at the 2015 Venice Biennale, the comic book characters Rolando and Gary actually meet in the Giardini and discuss an episode from the comic *Sukia* entitled “The Homosexual Virus”, which ap-

THE HOMOSEXUAL VIRUS

Richard John Jones
in conversation with
Calogero Giametta

peared the same year the first AIDS cases were detected in the United States. However, in this *Sukia* episode, the virus wasn't HIV but a virus created by a mad scientist that would turn every man into a homosexual. In the episode, Rolando asks Gary whether their comics, just like the gay virus in this *Sukia* issue, had made people gay in the places where they had been distributed. Gary replies that what the comics did was "help a lot of men imagine themselves as gay". This is the treasure they offered to their contemporary readers and the legacy they have left us.

Richard John Jones: I really like that take on homosexual recruitment! It certainly encapsulates the paranoia around homosexuality as a societally destructive force that was prevalent at that time, and is still mobilized today around the archetypal or stereotypical figures of homosexual perversion. Rolando del Fico and Gary are of course raging stereotypes, but where do these stereotypes come from? Why do they appear in this way in these comics and how are they exported? How do they travel around Europe and the world? I don't know where this particular image of the flamboyantly camp, voluminously coiffed, neck-scarf-wearing homosexual of the 1970s first came from but there was an insistence in this image that created an international imaginary of the sexual other—an image that persists to this day, although it has changed slightly in form. As a child of radical queer politics, when I see Rolando or Gary I feel a surge of solidarity for these faggy, cock-hungry effeminate queers. I'm surprised by the political cringe these characters still create even now, particularly within gay culture. Of course, on top of that, what fascinates me about Francesc's approach is that he is interested in how these images emerge in or are created by heterosexual cultures, in how sexual deviancy or anything non-heterosexual is imagined by heterosexual people. These images, narratives and ideas are of course also reclaimed, developed, subverted or duplicated by homosexual subcultures, but that is not necessarily their origin and queers are not their largest audience. There is this idea here of queer culture by and for heterosexual people. In my research, I have been looking into the historical strategies of closeted artists and the mismatch between the sexual significations in their work and how it's described within the strictly heterosexual and moralistic context in which it circulates within

the art world. It's fascinating to think about how low-brow comic book culture, which is much more overt and pornographic, circulates within a predominantly heterosexual milieu and still communicates largely through codes.

Calogero Giametta: The stereotypes about (homo)sexuality that circulate in the larger society we inhabit are persistent and pervasive. Perhaps it's not such a productive inquiry to struggle to identify their origins, as they are spawned within the heteronorm and can easily be used more or less violently to expose, erase or flatten sexual histories and behaviours. For example, in my research on sexuality, gender and migration I come across how queer migrants who apply for asylum have to often play up to the existing stereotypes around homosexuality in order to be recognised as authentic LGBT subjects by immigration judges and other decision-makers. For example, back in the mid-2000s, there was a case in the UK where an officer asked an asylum seeker if he knew who Oscar Wilde was, as if that was enough of a test for his homosexuality. At the Home Office and within immigration tribunals, there have also been instances of questions about pop-stars or mainstream gay icons like Kylie Minogue, again with the intention of assessing an asylum claimant's sexual orientation. There is an interesting process taking place here, which is the production of "expert" knowledge about homosexual practices at the hands of institutions based on facts, figures and a collage of cultural presumptions. The question then becomes who gets to define the content of homosexuality.

Richard John Jones: Yes, exactly. And what power dynamic is at play in those definitions? Who can enact an agency in their own representation? Something that Francesc does, which is quite dynamic, is to de-centre himself in his work. He might sometimes inhabit the skin of the characters—for example, when Gary visits Colombia he is in fact used by Francesc as an avatar who reflects his own adventures. Francesc uses the language that is given and works with that. There is a process of entering into a clandestine system of signifiers and twisting it from the inside. There is also the aspect of Francesc's approach in the sense that we have to critically think about the possibility of identifying provenance. For example, in the same way that, because of the content, illustrators and writers would

not put their names to their work, Francesc also works with pseudonyms. That came up in the dilemma we faced when planning this conversation. When we talk about his work, do we talk about the works from which it's appropriated or that it references? Do we talk about the specific context of his exhibitions or the fantastical meta-contexts within the comics distributed through the exhibitions? Do we talk about the conceptual work or the historical context? In the end, I think we just have to dive in and talk about more or less everything, but with the acknowledgement that there is a critical relationship to power and an attempt to divert or divest from its assertion over something.

It feels a little bit like trying to hold on to sand! This image is how I situate Francesc's work. It's like sand, a huge collection of small interests, objects, publications, desires, communities and niche audiences that, together, seem like a culture but are maybe more of a coincidental assemblage. That also brings to mind how I imagine identity formation and the narratives we create about ourselves. I'm personally interested in cultures created by those with little or no cultural access, which is something I think Francesc's work exemplifies. That is something which intersects to a large extent with the queer experience, where you really have to do the active work of looking, of searching—cruising, if you will—for material, contacts and cultures that can be used, collaged and collected to orientate oneself, to figure out one's orientation, sexual or otherwise.

Faggy Journeys

Calogero Giametta: Francesc lingers on the narratives of Rolando and Gary, enriching them by hacking and amplifying what is already there, so that the marginal characters of these Italian *fumetti* acquire autonomy and utter centrality in his work. These characters, alongside the theme of heterosexual ass-destruction that appears in the *Macho* comics, enter the temples of masculinity—such as the military—and through this mobility infiltrate the plethora of homosocial spaces intrinsic to heterosexual cultures. As I mentioned before, the international distribution of their adventures makes me think of the stories of those sexual others who move, migrate, cross borders and, in the process, have the possibil-

ity of telling new stories about themselves or, in some instances, the obligation to do so. The work that Francesc does on these comics foregrounds the cryptic presence of homosexual yearning and acts within heterosexuality. This real-life ambiguity about the homo/heterosexual divide problematizes fixed and schematic understandings of documents and maps, which are often used in institutional settings to assess whether it's dangerous to be queer in a particular country. In the UK, for instance, the Home Office uses documents such as the Country of Origin Information (COI), which, when it comes to sexual orientation and gender identity, constitutes in essence a map of homophobia and homo-friendliness defining some countries as utterly anti-gay and some as gay havens. This is a very schematic representation of what homosexual practices, orientations or homo/transphobia are and how they are enacted in specific locations. There is also a geographic specificity here as this information is generated about different countries through an overwhelmingly stereotyping logic about sexuality.

Richard John Jones: I think you are right to highlight the cultural differences in how homosexuality or sexual difference are experienced, tolerated or included in everyday life around the world and how these are not necessarily comparable on the same terms. In addition, because of the nature of the comics, we have to also think that—even within national contexts—class also changes how sexual cultures might be lived or experienced. Having said that, it's an interesting exercise to think about what role these Italian *fumetti* might have played on a global level in the creation or understanding of homosexuality. What work these characters have done in their travels! Even if the representations of these characters are negative or introduced for humour or ridicule, they contain information not only about the possibility of other sexual desires but also, on a practical level, regarding sociability, making contacts or strategies for meeting others. As the writers and illustrators—whoever they are—may have been closeted, these characters act as safe avatars through which a sincere communication can be established only with those who can perceive or feel it.

Calogero Giametta: Given that their creators never signed their work—perhaps to do so was too shameful or the wrong strategic

move at the time—I also think of Rolando and Gary as gay orphans, without mother and father. In Francesc's *Il Fumetto dei Giardini* (2015), Rolando unsuccessfully looks for his “mother” and reflects on how his “father” conceived him only to sell comic books by making a “laughing stock out of a fag”. However, as Rolando asserts, “We exist nevertheless, and [have] always been aware of our importance both here in Italy and in the world. Even if no one wants to remember”. These two orphans travelled within the Mediterranean basin and across the ocean to find a large desiring public interested in their trials and tribulations, their dazzling erotic journeys, the tantalizing smell of the salami—among other coded figures that keep popping up—and the boldness with which they enact their personal desires in a world that does not leave much space to them, as they can only occupy fragile, fast-paced, lustful interstices. In the comics, the possibilities of experiences and self-discoveries for the characters are infinite—after all, what is it that a body cannot do in a comic strip?

Euphemism and Allusion

Richard John Jones: So can we talk about that salami now?

Calogero Giametta: Of course. I was waiting for you to bring that up!

Richard John Jones: Well, obviously it's not precisely the salami but what it represents that interests me. I wanted to talk about the use of euphemisms or allusions in the comics that Francesc works with, and also about how that is translated through his work into a contemporary context. Although these comics represent smutty low-brow toilet humour, they are also politically interwoven into the time of their publication. I'm drawn to thinking about how even overt or simplistic symbolism actually operates on a number of levels and is much more complicated than it may appear. I think this can be seen in the assemblage that Francesc makes with the last two comics published by Edifumetto, *Macho* and *Paninaro*, and in the reference to the comics appearing in the Italian radical homosexual magazine *FUORI!* that can be found in another work. I remember Francesc telling me a story about a comic writer sitting in front of two televisions and making stories that combined the dra-

matic language of the *telenovela* blaring on one screen with the news reporting on the other. These comics were of-the-moment documents combining trash culture and real events, and in this way provided a critical commentary.

When I first met Francesc in Barcelona in 2014, he introduced me to *Party* magazine, which was published in Spain from the mid-1970s to the mid-1980s. It was written for a gay audience but, due to the censorship under Franco, it masqueraded as a trashy heterosexual magazine with female pin-ups on the cover. The gay-interest content in it was not direct but coded, embedded within “straight” reportage or sandwiched between non-queer stories or images. I ended up making some works referring to that publication and its form of clandestine address. It's something that has shaped my approach since, and I think that it provides a good window from which to look at the source material that Francesc works with in general. There is an insistence on working with queerness as it is embedded or limited by a dominant culture that re-frames our understanding of the symbols and characters he reproduces. Where is the inside and outside in this? What does it mean to describe or represent a culture you are inherently excluded from or to conversely describe it from a position of social exclusion? How can these perspectives find themselves within this material? How can one communicate with and through the other? Although in the comics queerness is a source of ridicule and ass-fucking a form of sissyfication or domination, the way that Francesc reorganizes or re-contextualizes the comics achieves the opposite significations, raising the question of how the gaze transforms the material.

Calogero Giametta: I see that in the way he uses the illustrations of the flowers that originally appeared in the “Gay Flowers” comic strip published in the Italian gay liberation magazine *FUORI!* under the name of Stefania Sala. In his exhibition *FIORI!* (2013), Francesc appropriated these and transformed them into characters that appear alongside Gary and Rolando, but also on their own. In the illustrated world of *Il Fumetto dei Giardini*, time, context and characterisation have no limits. In an absurdist turn, when Gary and Rolando meet the flowers in a cruising area, the flowers recognize them as their mothers while Gary and Rolando see them as dilating assholes.

In addition to what you were saying about the transformative gaze, Francesc literally transforms the *fiori* of *FUORI!* into blooming assholes—it's no coincidence that their next meeting in the garden is with Mario Mieli, an important proto-queer figure in 1970s Italy.

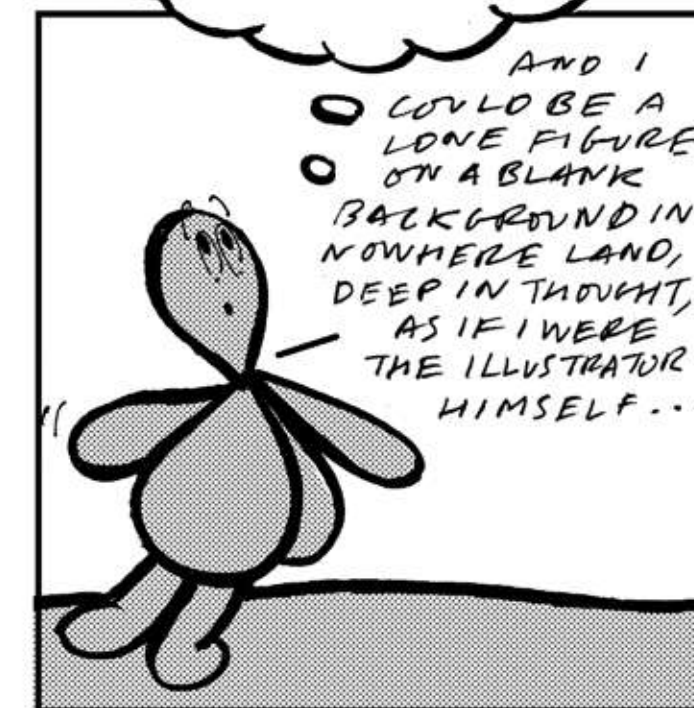
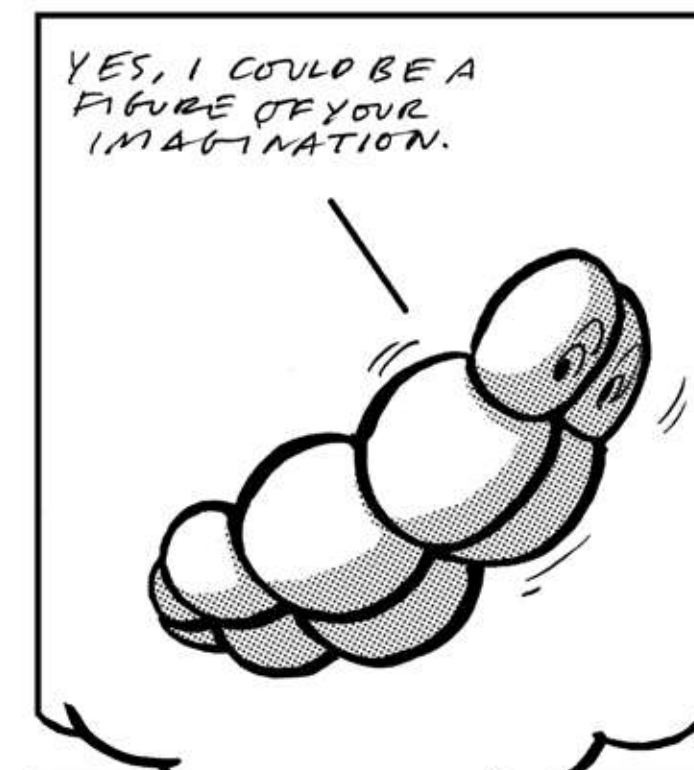
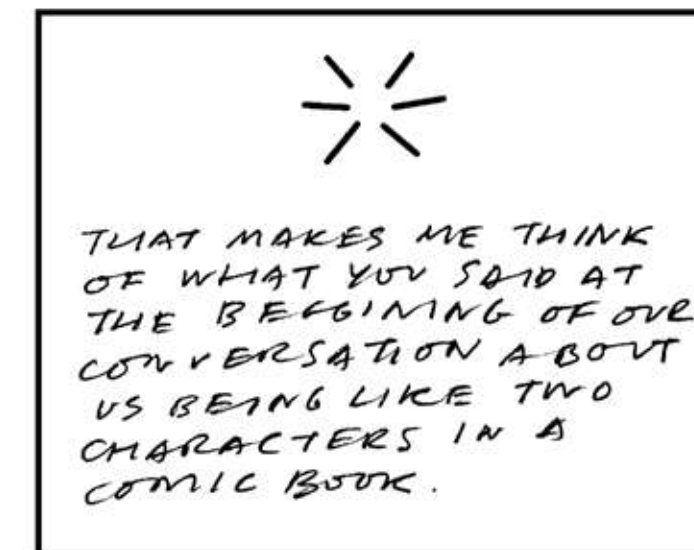
I would like to focus for a moment on *Macho* and *Paninaro*. *Macho* was about gangs of dockers whose primary goal is to destroy the asses of their competing gangs. On the other hand, *Paninaro* was a publication focused on the *paninari*, a generation of Milanese youth in the 1980s that was the product of the Americanisation of Italian mainstream culture and organised around branded clothing and products. It's an appealing pairing if one considers the anal obsession of the former and the consumerist subtext characterizing the latter. Francesc creates a series of comic book covers in which he merges the two: the recognizable *Paninaro* heading, with its hamburger logo at the end, and hard-core imagery of ass-destruction. On the newsstand installation *Edicola Mondo*—which Francesc showed in the Spanish Pavilion at the 2015 Venice Biennale—one can enjoy the irreverence of the assemblage of the two publications on which he has intervened—on one of the magazine covers we read “Shoes: optional or status symbol” and on another we find brown spermatic fluids exuding from an erect penis. This makes me think of the rhyming slogan “Lotta anale contro il capitale” [Anal fight against capitalism], which resonated across Italian queer movements and was inspired by the revolutionary words of Mario Mieli. Still today, anti-capitalist transfeminist groups in Italy use this motto to underline the necessity of converging queer liberation with the end of racialized capitalist exploitation.

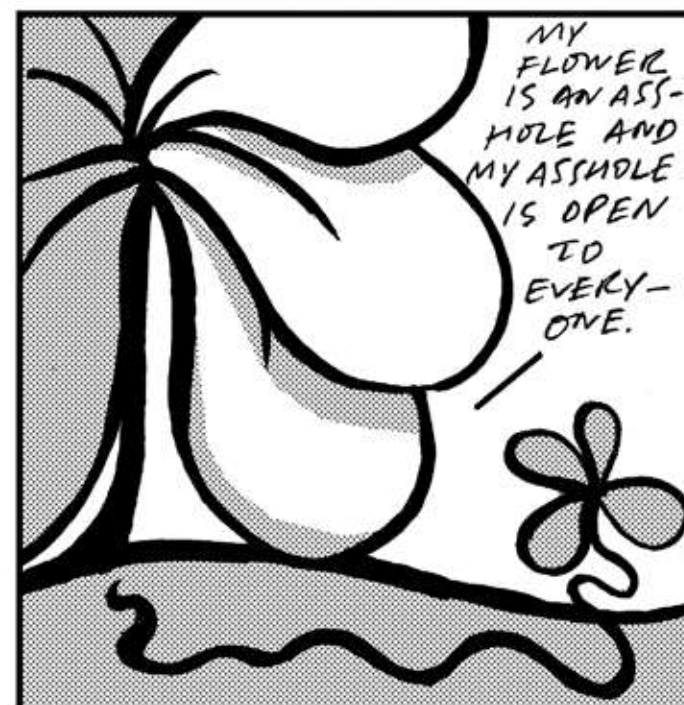
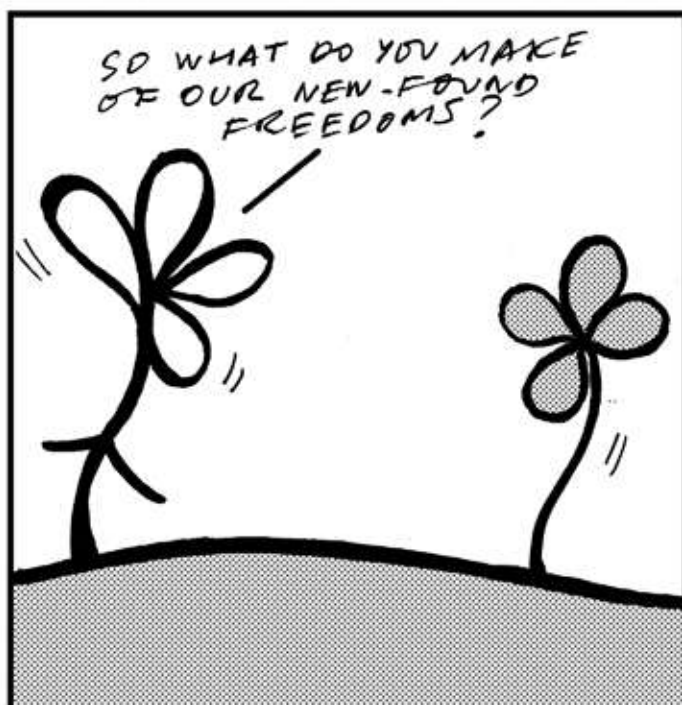
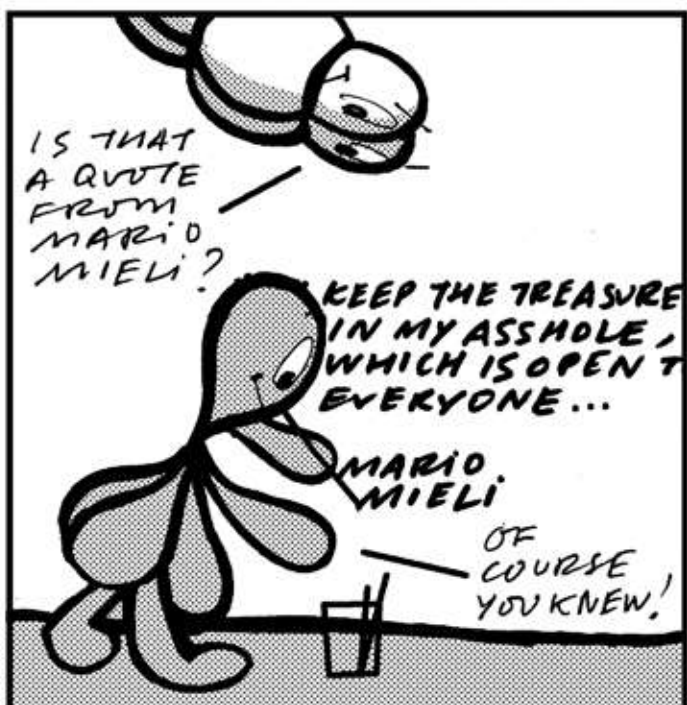
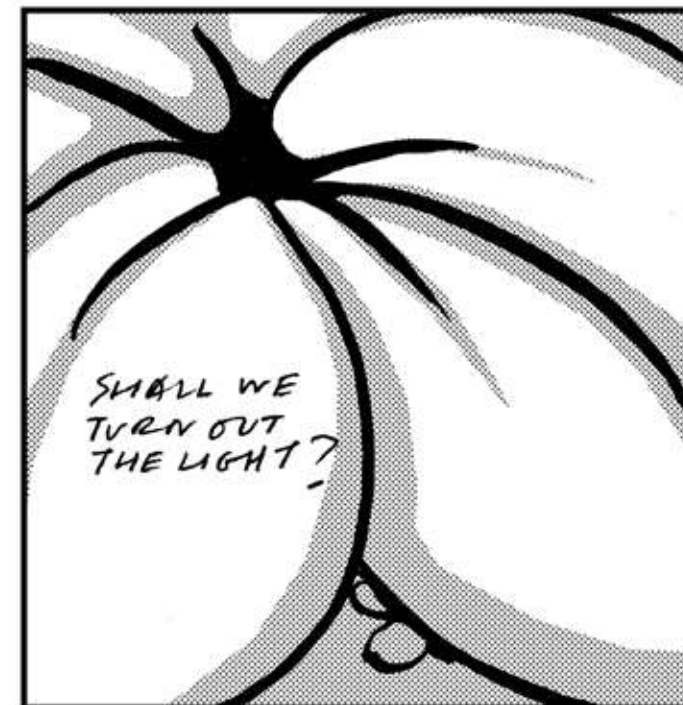
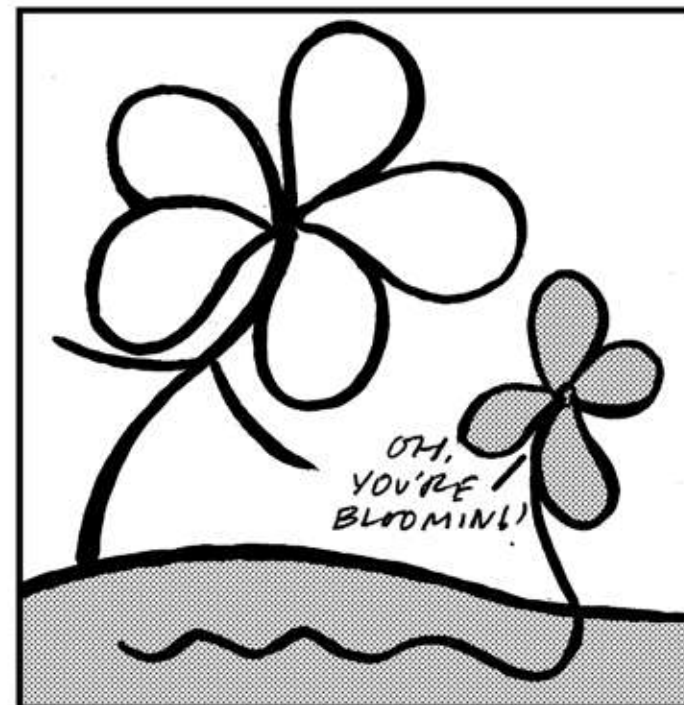
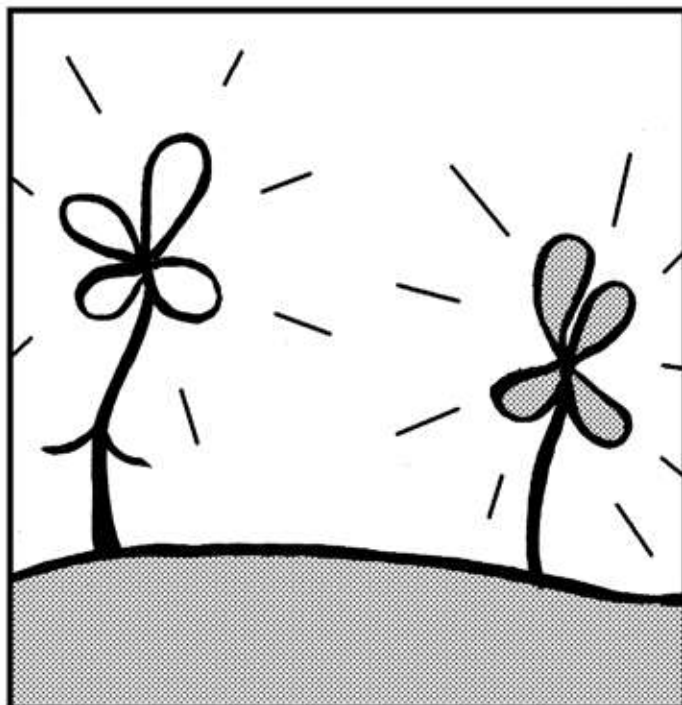
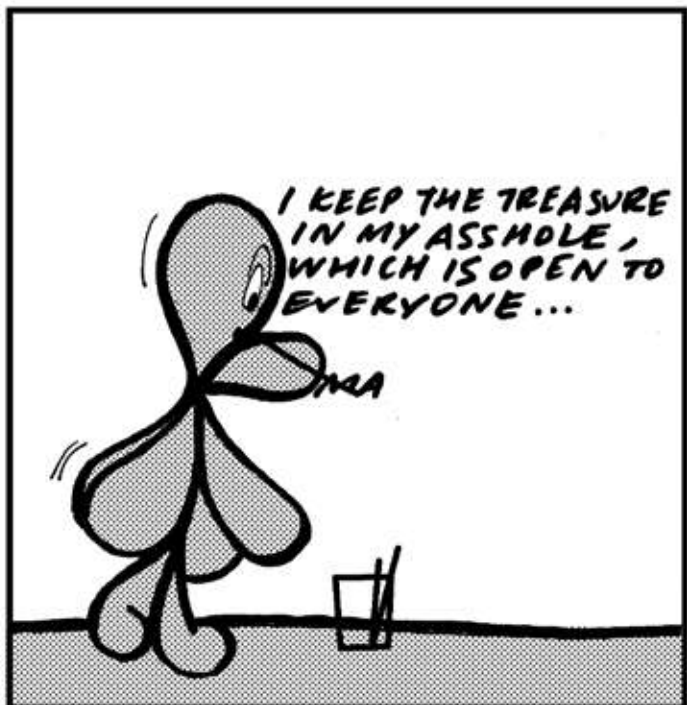
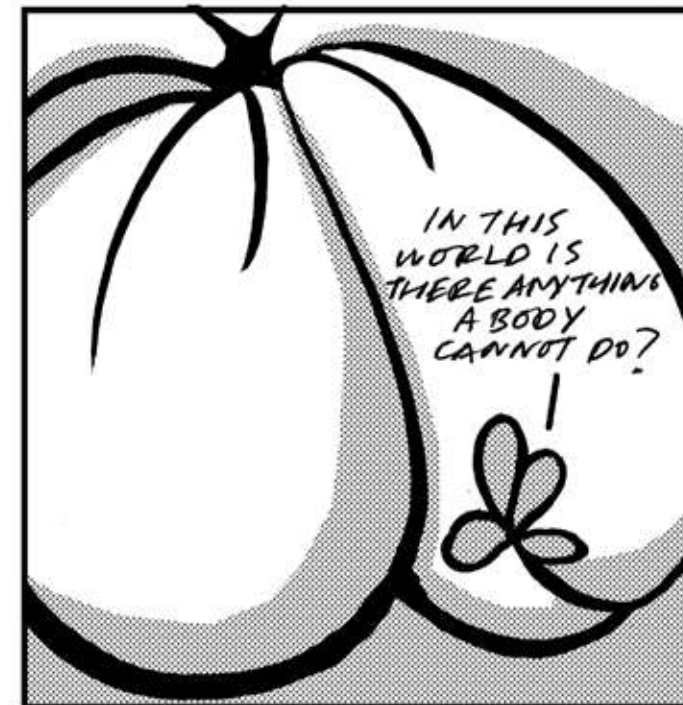
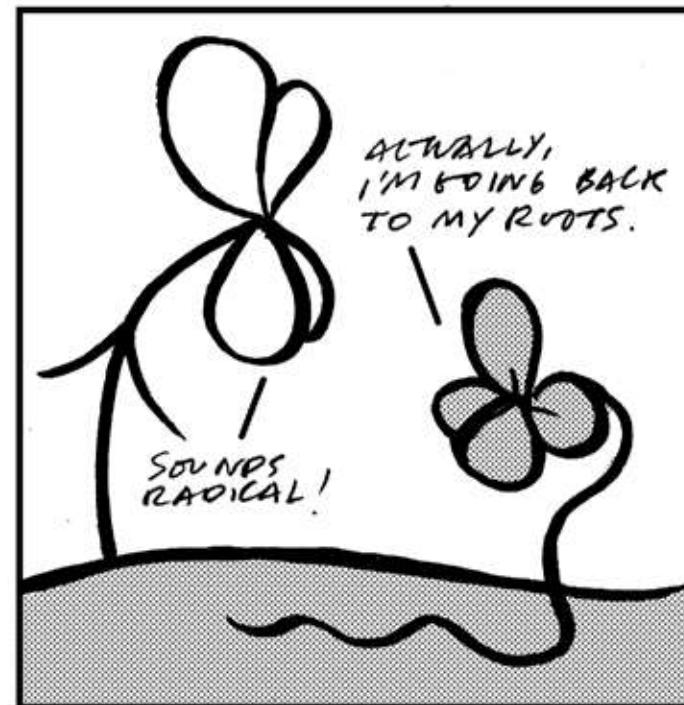
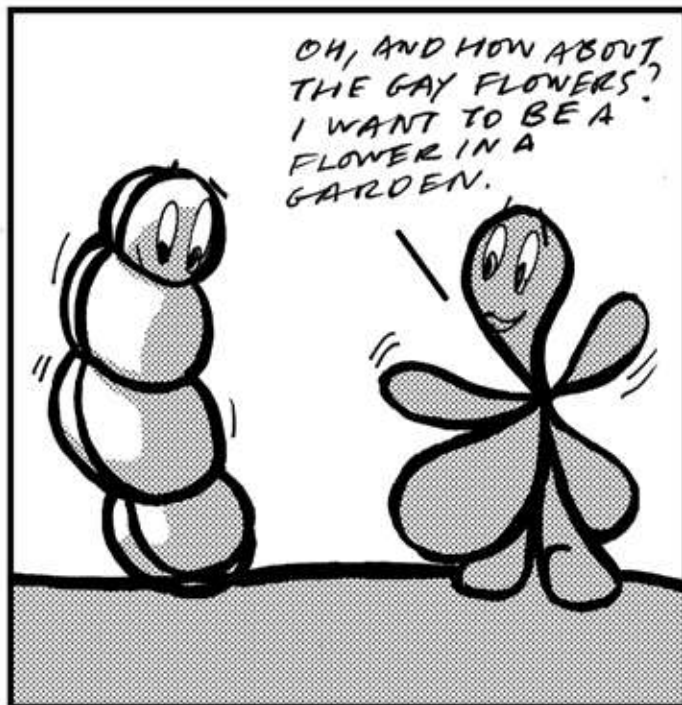
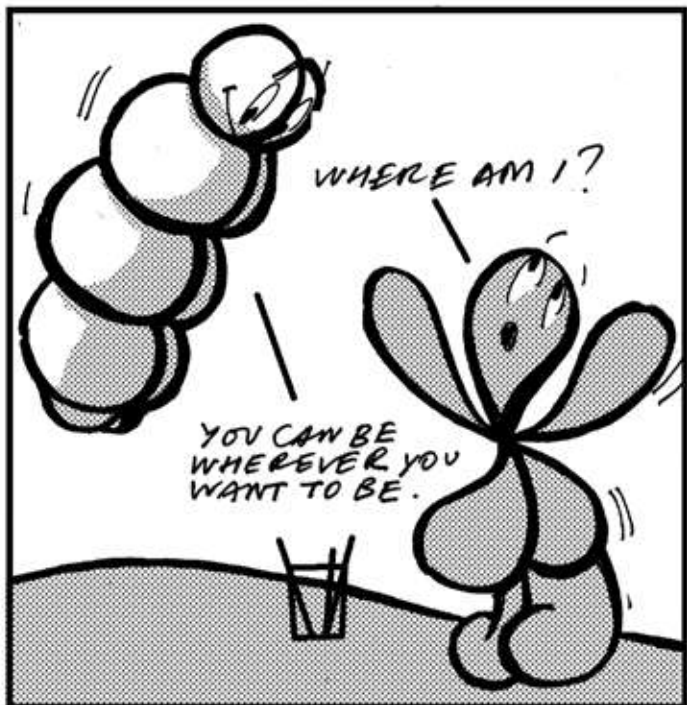
Beyond the Body

Calogero Giametta: Throughout Francesc's work, one recurring question that springs to mind is: what can you do with a body that is drawn?

Richard John Jones: Both the characters in the comics and their bodies can do extraordinary things, as they go beyond the purely representational or metaphorical. More than just seeing oneself reflected on the page, it becomes about how physically impossible things become possible,

how desires can go beyond the limits of our lived reality. In the world of comics nothing is unimaginable.





GARY

2013 (2020)

Instalación
Quiosco y publicaciones
Dimensiones variables

Installation
Newsstand and publications
Dimensions variable

Gary es un personaje gay de la serie de cómics Sukia, publicada por la editorial italiana Edifumetto en las décadas de 1970 y 1980 junto con otros dos cómics de contenido homoerótico: Rolando del Fico y Macho. El interés de Francesc Ruiz por estos cómics se debe en parte al hecho de que eran obra de heterosexuales para consumo de heterosexuales.

Gary is a gay character in the comics series Sukia, which was issued by the Italian publishing house Edifumetto in the 1970s and 1980s alongside two other comics series containing homoerotic content: Rolando del Fico and Macho. Francesc Ruiz took a particular interest in the fact that these comics were produced by heterosexuals and were intended for heterosexual consumption.

En el CA2M, Gary adopta la forma de un puesto de libros de segunda mano poblado por todas las publicaciones que el artista ha creado en torno al universo gay de Edifumetto. En algunas, Ruiz encarna a Gary al viajar a los lugares del mundo donde Sukia se ha traducido y distribuido. En otras, el artista hace que los diversos personajes gays de Edifumetto coincidan en escenarios específicos, como el Giardini de la Bienal de Venecia, donde Ruiz correpresentó a España en 2015.

At CA2M, Gary takes the form of a second-hand bookstall populated by all the publications the artist has created about Edifumetto's gay universe. In some of them, Ruiz embodies Gary as he travels to the places in the world where Sukia was translated and distributed. In others, the artist makes the various Edifumetto gay figures meet in specific environments, such as the Giardini at the Venice Biennale, where Ruiz co-represented Spain in 2015.





COLOMBIAN GARYS

GARY ED. ZINCO

ELVIFRANCE

GARY EL CONGRESO DE LOS MONSTRUOS

GARY

GARY

GARY

GARY ALMA GEMELA

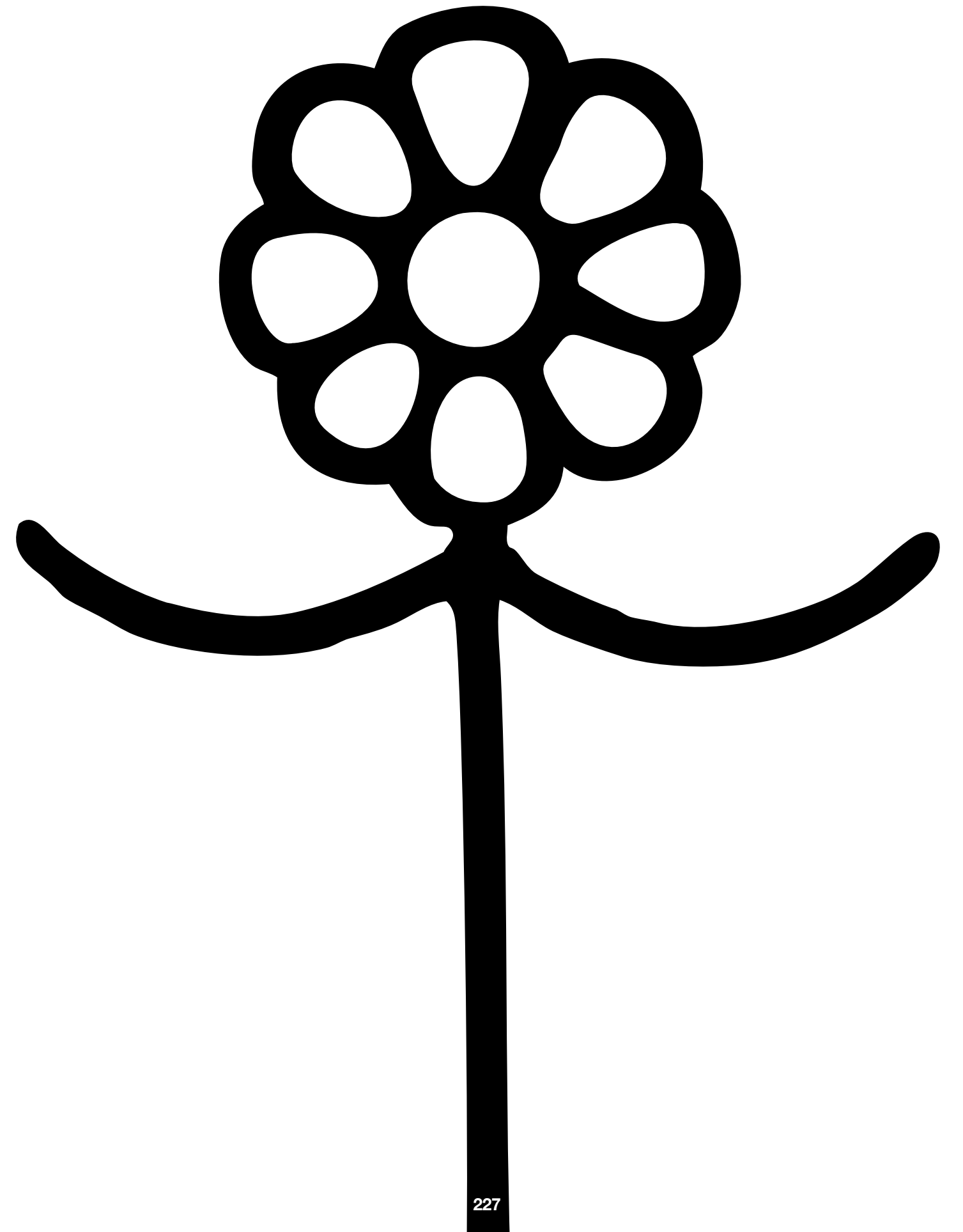
GARY EL VAMPIRO DE LAS NIEVES

Régime GARY me!

Régime GARY me!

LECTROCHOC GARY





Tres calles y una plaza. Francesc Ruiz nos invita a la ciudad global contemporánea, engullida ahora por el atrio del CA2M. El artista presenta, a través de un cómic gigante de viñetas envolventes, una urbanidad codificada y estratificada verticalmente en tres niveles: la Calle Azul: Lycamobile; la Calle Amarilla: Logística y Last Mile Delivery; y la Calle Roja: The Illegal Street.

Cada una de estas tres calles, explica Ruiz, simboliza un modelo de configuración urbana y expresión del capitalismo avanzado. Superpuestas, escenifican un multiverso cartesiano diseñado por empresas logísticas que ha venido a sustituir lo que conocíamos como calle comercial y su estructura económica y social. En la instalación confluyen el sentido del humor y la ironía junto con la angustia por la descomposición de imaginarios de un espacio público y una vida urbana colectiva que parecen ya pasados.

El primer nivel, la Calle Azul, es el dominio de Lycamobile. Ruiz muestra como esta empresa de telefonía prepago utiliza una campaña de marketing que consiste en rotular y decorar los establecimientos que distribuyen sus productos. Lycamobile, señala Ruiz, es el nuevo orden arquitectónico, uno que se adhiere sobre las ruinas del anterior y lo envuelve en un «antidiseño vírico». La arquitectura de Forex impreso y vinilo azul adhesivo que Ruiz teoriza y construye en la exposición es, me atrevo a proponer, una de las imágenes que mejor expresan el viraje de la disciplina en las últimas décadas.

En la primera mitad del siglo XX, Walter Benjamin —leyendo a Charles Baudelaire— conceptualizó los pasajes de París como el espacio paradigmático para la circulación de mercancías e imágenes, construido en los intersticios de la ciudad moderna. Hoy miramos otros artefactos y fenómenos urbanos. Por ejemplo, los escaparates de Lycamobile. Y miradas como la de Ruiz permiten la elaboración de un discurso crítico por el cual estos pueden ser interpretados.

Aparentemente construida sin una base teórica sólida, la Calle Azul de Lycamobile impone un sistema visual integral en apariencia tan ingenuo como extremo. Su diseño logístico se aplica sobre cualquier soporte arquitectónico, al que se amolda de forma imperfecta pero efectiva. Este orden arquitectónico de quita y pon promete reducir fricción en la circulación de información y acomodar imaginarios globales de conectivi-

ANTI- DISEÑOS VÍRICOS

Marina Otero Verzier

dad dentro de la realidad material. Las arquitecturas adhesivas Lycamobile están pensadas para ser distribuidas constantemente y a través de lugares y sistemas distantes. Sus elementos estandarizados e imprimibles permiten optimizar la producción en masa y constituyen la cara más visible de una serie de soluciones integrales concebidas para introducir potencialmente la marca comercial en toda la superficie del territorio. La Calle Lycamobile simboliza, según Ruiz, la sucesiva corporativización del espacio; su color azul y la fuente Arial «son símbolos de una universalidad anónima y normativa».

La Calle Lycamobile plantea si el diseño gráfico corporativo ha sustituido finalmente a la arquitectura como importante significante urbano. Un argumento que vio su auge en el momento en que Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour reconocieron en Learning from Las Vegas [Aprendiendo de Las Vegas] (1972) la validez del vernáculo comercial y abrazaron de manera algo irónica la espectacularidad de los gráficos y la decoración. Con ello, confirmaban también el rechazo a la transparencia predicada por el movimiento moderno. Venturi y Scott Brown defendieron el denominado «tinglado decorado», el edifi-

cio funcional como estructura sobre la que se aplica una capa epidérmica formada por sistemas de signos. El rótulo se impone sobre la arquitectura, que se entiende como soporte de la estética de la cultura comercial, del mundo corporativo y de los medios de comunicación. Escribir en los muros de las arquitecturas permite la desestabilización de sus paradigmas disciplinares. Sin embargo, este tipo de «tinglado decorado» requiere de su continua actualización para poder resonar en contextos culturales de símbolos y mensajes cambiantes, o en un orden adhesivo a lo Lycamobile.

La arquitectura de Lycamobile, ahora apropiada por Ruiz, niega el interior y combina la falta de transparencia con la legibilidad. Como instrumento homogeneizante, proporciona una imagen accesible, optimista y asertiva que prácticamente anula cualquier otro entendimiento de lo urbano. La faja adhesiva suaviza y homogeniza las superficies, se adapta a su contingencia, cubre sus irregularidades y diferencias, diluye la localidad y la diversidad y oscurece las actividades, los conflictos urbanos y los hechos de la complejidad humana y social, proyectando así la imagen de un mundo en el que la información y el capital circulan sin fricciones. Una suerte de truco de magia que, si bien burdo, nos intenta convencer de la desaparición de la diferencia y la otredad.

Mucho más allá de sus aspectos funcionales, este orden visual transmite las aspiraciones de la época. Sus mecanismos de representación reclaman la superioridad de la abstracción y la construcción mental sobre el mundo socio-material. Y es precisamente esta capacidad de simplificación de la realidad la que permite a la empresa capitalista y a sus medios de comunicación domesticar y controlar paisajes sociales, canalizar intercambios y acumular recursos. Ese es el gran logro estético de Lycamobile y, por extensión, de las infraestructuras logísticas y de consumo de este siglo. Un orden visual y conceptual que estimula los sueños modernistas —la dominación del espacio, el tiempo, el territorio y los recursos— y los códigos posmodernos, integrando para ello la producción estética con la de bienes y servicios.

Esta es, de hecho, la estética de la nueva infraestructura logística que permea la ciudad y los componentes de la denominada Calle Amarilla: la infraestructura eficiente del clic y la entrega inmediata, que se materializa en la suavidad y velocidad de las pantallas, en las tecnologías de interfaz digital, el Forex

impreso, los vinilos y sus órdenes adhesivos de grosor milimétrico. Su estética simplona y repetible tiende a ocultar la realidad material de las arquitecturas que la soportan; no solo en aquellas a las que se adhiere parasitariamente su vinilo sino también en la presencia ubicua de las arquitecturas aparentemente banales de centros de almacenaje y procesamiento de datos, así como en los cuerpos monetizados de *riders* y repartidores.

La Calle Amarilla es el espacio que media los procesos de recepción, inventariado, almacenaje y recirculación de cuerpos, bienes e informaciones. Una superficie de intercambio que regulariza la circulación bajo las reglas de lo productivo y funcional, donde los movimientos de cuerpos, mercancías e información se monitorizan y analizan en búsqueda de la eficiencia máxima y donde el *software* automatizado transforma la manera en que se ordenan, gestionan, codifican e intercambian los productos.

La Calle Amarilla es un campo de pruebas donde el futuro del trabajo está siendo reinventado. Es el lugar donde se ensayan nuevas nociones de pertenencia y modelos de negocio no basados en la propiedad sino en el acceso a activos e infraestructuras, en la economía bajo demanda, el intercambio, el compartir... Su arquitectura no es de un grosor infinitesimal, como el que definía el nivel azul. Es un engranaje logístico de cuerpos, espacios y territorios que rearticula y comprime el tiempo y espacio urbano para satisfacer las demandas de los consumidores siguiendo la lógica del capitalismo avanzado.

El régimen circulatorio impuesto por la Calle Amarilla ha supuesto una mayor accesibilidad a bienes, geografías y conocimientos nuevos, alimentando imaginarios de conectividad e intercambio global. Sin embargo, también ha resultado en una creciente desigualdad y precariedad para ciertos grupos sociales. La optimización no se logra sin conflicto.

Lejos de la suavidad y los flujos sin fricción que anuncian los sistemas logísticos, los desequilibrios sistémicos de la circulación son, de hecho, lo que mantiene en funcionamiento el sistema capitalista de la cadena de suministros. Las promesas de conectividad y acceso instantáneo se realizan a expensas de todos los cuerpos que no circulan voluntariamente ni tienen a su alcance la mayor parte de las mercancías e informaciones. Sus condiciones precarias son estructurales

a las políticas neoliberales contemporáneas. Las calles Azul y Amarilla desestabilizan y consumen la arquitectura del espacio urbano, que actúa ahora como significativo vacío. Sobre ellas, Ruiz sitúa la Calle Roja, la calle originaria, «el espacio de libertad que hemos perdido a favor de la seguridad».

La Calle Roja acoge al grupo heterogéneo de todos aquellos que no encajan, de quienes transgreden e interrumpen la vida ordinaria, las relaciones y el orden público, así como de aquellos que se apropian creativamente del espacio público. Es el espacio de lo subalterno, de lo no hegemónico, el campo de acción de la subcultura. O, como Ruiz explica, es «la calle alterada, la calle de los estados alterados de conciencia, la calle de los borrachos y de la gente que vende y compra cuerpos, el *red light district*, el barrio de al lado del puerto, el de la zona franca, donde buscan su ocio los marinos mercantes que llegan a tierra o los militares cuando libran; es la calle de la explotación y el trabajo sexual y del tráfico de mercancías ilegales».

En la instalación de Ruiz, sin embargo, la condición libertina y disruptiva de la Calle Roja también ha sucumbido a la razón corporativa, a los intercambios logísticos. Sus arquitecturas insurrectas, aunque todavía fundamentadas en la explotación e invisibilidad de los cuerpos que las ocupan, ahora han sido definidas tipológicamente y normalizadas. Incluso los bares, antes estandarte de lo canalla, se nombran ahora como multinacionales de transporte de contenedores. Aquellos espacios transgresores teorizados por Henri Lefebvre y los situacionistas, y sus estéticas, han sucumbido finalmente a la sociedad burocrática de consumo controlado y ahora muestran una relación directa con las estructuras establecidas de poder.

Las calles Azul, Amarilla y Roja, sus ruinas, lógicas y cuerpos, confluyen en la Plaza Central. Un lugar de conflicto, de encuentros inesperados y cuerpos disidentes. Una promesa de libertad. Y, también, un escenario donde se manifiesta el trabajo y la investigación que Ruiz ha desarrollado en las últimas décadas. Una práctica dedicada a la producción y distribución de cómics comprometida con lo urbano y con los discursos sobre homosexualidad y espacio subalterno y *queer*.

El cómic es el medio que permite a Ruiz escenificar las relaciones y sistemas urbanos; un medio que permite cuestionar el pensamiento logístico dominante. Si la

infraestructura logística ha sido fundamental para la formación de proyectos modernos, coloniales e imperialistas, ¿cabría la posibilidad de su re-imaginación y re-inención? ¿Podrían la logística y los antidiseños víricos de las empresas globales de telecomunicaciones, los servicios de entrega rápida y la industria del ocio adulto ser reutilizados para la contestación, para la disidencia?

En la Plaza Central, Ruiz propone una realidad construida por las acciones de la multiplicidad de subjetividades existentes; una infraestructura que ha sido apropiada para servir a otras nociones de movimiento, no imbricadas en el paradigma moderno de eficiencia y velocidad y consumo. A su alrededor se erigen las viñetas que componen los escaparates de cada calle. Sus superficies planas, sus dimensiones regulares y homogéneas, median la idea de democratización del consumo y la ideología del sujeto-consumidor individual que impulsa la economía actual. Vinilos, impresiones digitales en azules, amarillos y rojos, proyectan la imagen de una colectividad de consumidores anónimos, indiferenciados, manipulados por la saturación de información. Bajo ellos se oculta un mundo de deseos, necesidades y satisfacciones individuales donde el consumo y la emancipación no son fácilmente distinguibles.



GlobalBOX

GlobalBOX

GlobalBOX

GlobalBOX

FedEx

cityPac

extra ROOM

extra ROOM

extra ROOM

extra ROOM

extra ROOM

239 editions

240 editions

241 editions

242

243

244

245

246

247

Hello! This is Your ATM, All services we provide are available in your own language

www.citypac.com

Compra en cualquier tienda online y recoge aquí tus paquetes

Lycamobile Call the world for less

ADAN COSMETICS

Lycamobile Call the world for less

BANGLA CENTRE

PRINCE MODA COMPLEMENTOS

MOBILE STORE

Lycamobile Call the world for less

Lycamobile promotional stand with various offers and prices.

Carreos and SAP promotional boxes.

SAP promotional box.

Carreos promotional box.

Carreos promotional box.

Lycamobile promotional box.



This is Your ATM,
 as we provide are available
 our own language

FedEx



Hola
 Bonjour
 привет
 你好

Hallo
 Hello
 مرحبا
 こんにちは

**PRINCE MODA
 COMPLEMENTOS**



CityPac
 www.citypac.com
 Compra en cualquier tienda online
 y recoge aquí tus paquetes

CityPac

FedEx
DHL
MRW
SEUR
NACEX



pudo

work hard. have fun.
 make history.



amazonlocker

Lyncamobile
 Call the world for less

**MOBILE
 STORE**

ASIAN FOOD CORNER S.L.

REGALOS HORUS
 ARTESANÍA DE EGIPTO BISUTERÍA

**MOBILE
 STORE**

Lyncamobile
 Call the world for less

Lyncamobile
 Call the world for less
 20€
 5GB GRATIS 15GB
 15€

Lyncamobile
 Call the world for less
SAP
Carreos

SAP



work hard. have fun.
make history.

amazonlocker

Glovo?

bluespace

bluespace

Cuanto más vives más espacio necesitas

900 250 9

CARNICERÍA PASTELERÍA
AUTOSERVICIO HALAL
AVENIDA DE LA CONSTITUCIÓN 23 Tel 912760221

Lyca mobile

REGALOS HORUS

MOBILE STORE

Lyca mobile

ALIMENTACIÓN - FRUTERÍA

Lyca mobile

ALIMENTACIÓN - FRUTERÍA

SHAPLA

Lyca mobile

LOCUTORIO Y FLORES

Lyca mobile
Call the world for less

Lyca Smart XXL
20 GB Data

Lyca Smart XXL
1000 min

Lyca mobile

20 GB Data

1000 min

Lyca mobile

Call the world for less



Correos

Hello! This is Your ATM,
All services we provide are available
in your own language

FedEx

DHL

CityPac

MAERSK

SUEZ DANCE

COLIBOZ

ALIMENTACIÓN

**PRINCE MODA
COMPLEMENTOS**

Lycamobile
Call the world for less

**MOBILE
STORE**

ASIAN FOOD CORNER S.L.

**CARNICERIA PASTELERIA
AUTOSERVICIO HALAL**

**REGALAO
ARTESANIA DE E**

work hard. have fun
make history.

2500

Lycamobile
Call the world for less

Lycamobile
Call the world for less

Lycamobile
Call the world for less

SAP

SAP

Three streets and a square. Francesc Ruiz beckons us into the contemporary global city, now enclosed within CA2M's atrium. Through a gigantic comic made of immersive panels, the artist presents a coded cityscape that is vertically stratified into three layers: the Blue Street: Lycamobile; the Yellow Street: Logistics and Last Mile Delivery; and the Red Street: The Illegal Street.

Each one of these streets, as Ruiz explains, symbolizes a model of urban structuring and an expression of advanced capitalism. In their superimposition, they stage a Cartesian multiverse designed by logistics firms which has come to replace what used to be known as the high street, along with all its social and economic structures. In the installation, irony and a sense of humour converge with the angst generated by the collapse of certain imaginaries of public space and collective urban existence that now seem outdated.

The first level—the Blue Street—is Lycamobile's domain. Ruiz shows how this virtual mobile network operator develops a marketing campaign that involves lettering and redecorating the shops where its products are sold. Lycamobile, Ruiz points out, constitutes a new architectural order, one that is affixed to the ruins of prior ones, which it overlays with a “viral anti-design”. The Forex-print and blue adhesive vinyl architecture that Ruiz theorizes and erects in the exhibition is, dare I say it, one of the images that best capture the swerve in this field in the last decades.

In the first half of the twentieth century, Walter Benjamin—reading Charles Baudelaire—conceptualized the arcades of Paris as a paradigmatic space for the circulation of images and commodities in the interstices of the modern metropolis. Nowadays, however, it is towards other spaces and artefacts, such as Lycamobile window shops, that we turn our eyes, and Ruiz's gaze allows for the elaboration of a critical discourse capable of interpreting them.

Seemingly devoid of a sound theoretical foundation, Lycamobile's Blue Street asserts a comprehensive visual system that appears to be as naive as it is extreme. Its logistics-oriented design is applied to any kind of architectural support, to which it adapts imperfectly but effectively. This makeshift architectural order portends a smoother information flow that accommodates imaginaries of global connectivity within material reality.

VIRAL ANTI-DESIGNS

Marina Otero Verzier

Lycamobile's adhesive architectures are meant to be distributed constantly across far-ranging places and systems. Their printable, standardized elements are optimal for mass production and convey the visible side of a range of comprehensive solutions conceived for the brand's potential expansion across the whole surface of the territory. According to Ruiz, Lycamobile Street encapsulates the increasing corporatization of space—the colour blue and the Arial font symbolizing “an anonymous, normative universality”.

Lycamobile Street poses the question of whether corporate graphic design has finally superseded architecture as a major urban signifier. This view first became prominent when Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour, in *Learning from Las Vegas* (1972), acknowledged the value of commercial vernacular and embraced—somewhat ironically—the spectacular quality of graphics and decoration. This also entailed a rejection of the transparency espoused by modernist architecture. Venturi and Scott Brown defended what they termed the “decorated shed”, the functional building as support for an overlaying, epidermal coating of sign-

systems. Lettering trumps architecture, which becomes re-conceptualized as support for an aesthetics of commercial culture, of the corporate world and the media. Writing on the architectural walls allows for the discipline's paradigms to be destabilized. And yet, the "decorated shed" needs constant updating if it is to resonate with the symbols and messages of shifting cultural contexts, or with a Lycamobile-style adhesive order.

Lycamobile architecture—now reappropriated by Ruiz—displays a denial of interiority that combines legibility with a lack of transparency. Operating as a homogenizing factor, it generates an accessible, optimistic and assertive outlook that practically preempts any other approach to urban settings. Its adhesive band smoothens and equalizes all surfaces, adapting to their contingencies. It glosses over their disparities and irregularities, diluting locality and diversity. It obscures the unfolding of conflicts and the basic facts of human and social complexity, thereby projecting the appearance of a world where capital and information have achieved frictionless circulation. This sort of rather crude sleight of hand would have us believe difference and otherness have vanished.

Far beyond its functional characteristics, this visual order conveys the aspirations of the period it stems from. Its representational mechanisms endorse the claim to superiority of abstraction and mind-constructs over the social and material world. It is precisely this ability to simplify reality that allows the capitalist enterprise and its communication tools to discipline and control the social realm, to channel exchanges and accumulate resources. This is Lycamobile's great aesthetic achievement and, by extension, that of the logistics and consumption infrastructures of the present century. A visual and conceptual order that stimulate modernist dreams—the mastery of space, time, territories and resources—and postmodernist codes, thereby combining aesthetic production with the manufacture of goods and services.

This is, in fact, the aesthetics that transpires from the new logistical infrastructure and the components of the so-called Yellow Street: the efficiency of instant click-and-delivery infrastructures, materialized in the smoothness and speed of screens, in digital interface technologies, in Forex-print, vinyl and its millimetre-thick adhesive order. This iterable, dumbed-down aesthetics obscures

the material actuality of the architectures it is underpinned by—not only in that which the vinyl props parasitically adhere to but also in the ubiquitous presence of storage and data processing hubs, with their seemingly bland architecture, as well as in the monetised bodies of delivery riders and couriers.

The Yellow Street is the space that mediates the reception, inventorying, storing and re-circulation of bodies, goods and services. An exchange interface where these actions are regulated according to standards of functionality and productivity; where the flow of bodies, commodities and information is monitored and analysed in order to maximize efficiency; where the whole process of ordering, management, coding and exchange is transformed by automated software.

The Yellow Street is the testing ground where the future of work is being reinvented. It is the site where new notions of belonging are being rehearsed; where new business models—based not on property but on access, on the sharing and on-demand economy—are being tested. This street's architecture is not infinitesimally thin, unlike that of the blue level. Instead, it is a logistical machinery of bodies, spaces and territories that reshapes and compresses urban time and space to meet the demands of consumers according to the logic of advanced capitalism.

The circulatory regime enforced by the Yellow Street has brought about wider access to goods, geographies and new knowledge, thereby fostering imaginaries of global connectivity and exchange. Yet it has also led to growing inequality and scarcity for certain social sectors. Optimization cannot be achieved without conflict.

Far from the smoothness and the frictionless flows advertised by logistics systems, the systemic imbalance of circulation is what keeps the supply chain capitalism running. The promises of instant access and connectivity are being fulfilled at the expense of a whole host of bodies that are neither moving voluntarily nor being granted access to a large part of commodities and information. Their precarious condition is foundational to current neoliberal policies.

The Yellow Street and the Blue Street disrupt and consume the architecture of urban space, turning it into an empty signifier. On top of them, Ruiz places the Red Street, the primeval street representing "the space of

freedom we have lost in favour of security". The Red Street welcomes a motley crew comprised of all the misfits who transgress and interrupt ordinary life, law and order, along with the disruptors who creatively appropriate public space. This is the space for the subaltern, the non-hegemonic; the field where subcultures flourish. Or, as Ruiz explains, it is "the altered street, the street of altered states of consciousness, the street where drunkards and buyers and sellers of bodies roam, the red-light district, the harbour district, the free-trade zone, where merchant or navy sailors on leave look for recreation; it is the street of sex work and exploitation, of illegal trade in forbidden goods".

In Ruiz's installation, however, the disruptive and libertarian dimension of the Red Street has also fallen prey to corporate reason and logistical exchange. Its insurgent architectures, though still underpinned by exploitation and the invisibility of the bodies that occupy them, have now been typologically recast and normalized. Even bars, formerly the emblematic dens of the riffraff and the *canaille*, are now named after multinational container transport corporations. Those spaces of transgression, once theorized by Henri Lefebvre and the situationists, as well as their aesthetics have been overrun by a bureaucratic society dominated by managed consumerism, and now display a direct connection with the established structures of power.

The Blue, Yellow and Red streets—with their logic, their ruins and their bodies—converge in a Central Square, a site for conflict, dissident bodies and unexpected encounters. A promise of freedom. But also a stage for Ruiz's research and work from the last decades—an artistic practice centred on the production and distribution of urban-oriented comics, as well as on discourses on homosexuality and subaltern queer spaces.

Comics are the medium that allows Ruiz to stage urban systems and relationships as he questions dominant logistical thinking. Given that logistical infrastructures have been a key factor in the rise of the modern, colonialist-imperialist project, would it be possible to re-imagine their re-invention? Might the logistics and the viral anti-designs spawned by global telecom corporations, fast delivery services and the leisure industries be reused as instruments for dissidence and protest?

In Ruiz's Central Square, reality is posited as a construct arising out of the actions of a multiplicity of extant subjectivities. It is an infrastructure commandeered to service the needs of alternative notions of movement outside the modern paradigm of speed, consumerism and efficiency. All around it stand the comic book panels serving as shop-fronts in each street. With their flat surfaces and their homogeneous, regular dimensions, they embody the idea of democratized consumerism and the ideology of the individual consumer-subject driving today's economy. Vinyls, along with digital prints in shades of blue, yellow and red, display the image of an undifferentiated, anonymous mass of consumers manipulated through informational saturation. Underneath them lies a hidden world of individual needs, desires and satisfactions where emancipation and consumption cannot be easily told apart.

A LOS QUE LIMPIAN

2018

Instalación
 Tubo PVC y publicaciones
 Dimensiones variables

Installation
 PVC pipe and publications
 Dimensions variable

A los que limpian es una intervención creada para agradecer a los trabajadores del servicio de limpieza y parques y jardines del Ayuntamiento de Madrid la huelga que realizaron en otoño de 2018 y el resultante caos que se generó en la ciudad.

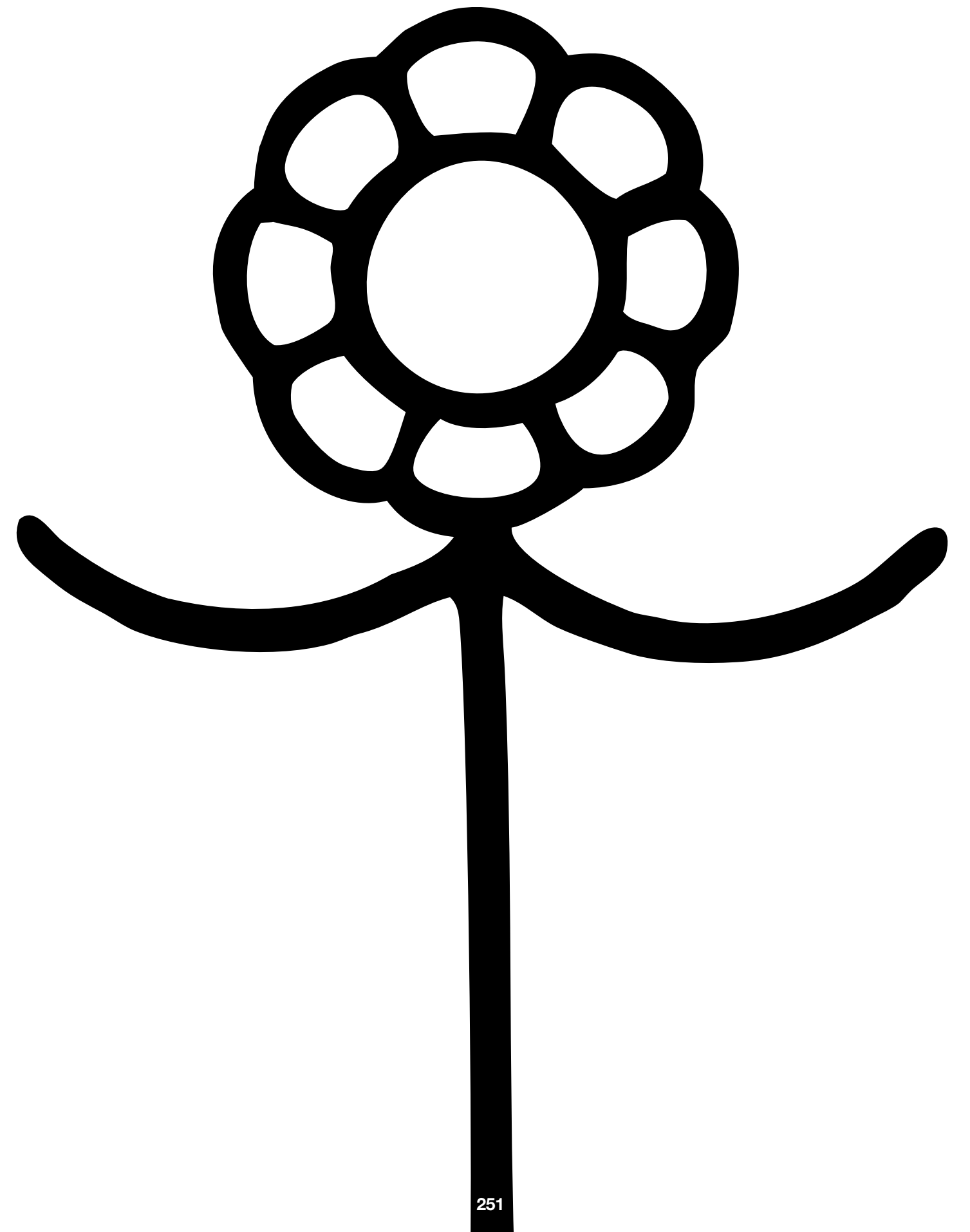
La intervención se compone de un pequeño cómic del que se imprimieron cuatrocientas copias, distribuidas por las calles de Madrid de diferentes maneras, ya sea dispersos por las aceras o junto al mobiliario urbano, como si se tratara de objetos abandonados o basura. El objetivo era que estos cómics pasaran a formar parte del circuito de limpieza y así pudieran entrar en contacto directamente con el colectivo al que se quería dar las gracias.

A los que limpian is an intervention created to thank Madrid's municipal street-cleaning and Parks & Gardens workers for the strike held in autumn 2018 and the chaos that ensued across the city.

The intervention consists of four hundred copies of a small comic book that were distributed on the streets of Madrid, strewn on the pavement or dumped beside street furniture, as if they were discarded objects or waste. The goal was to insert these comics in the city cleaning circuit and thereby have them reach the collective of workers the artist wanted to thank.







Anna Colin es comisaria, educadora e investigadora. Afincada en el Reino Unido, es cofundadora y directora de la escuela alternativa de arte Open School East (Margate, Inglaterra), cuyo trabajo se centra en la inclusión y la coproducción. Doctoranda en la Facultad de Geografía de la Universidad de Nottingham, desde 2014 también es comisaria asociada de la fundación Lafayette Anticipations de París. Anteriormente, ha sido directora asociada del centro de arte e investigación Bétonsalon de París y ha trabajado como comisaria para Gasworks (Londres) y como programadora para Resonance FM. Anna ha comisariado exposiciones en la Women's Library en Londres; la Victoria Gallery & Museum en Liverpool; la Fundación Sandretto Re Rebaudengo y la Civic Gallery of Modern and Contemporary Art (GAM) en Turín; el Contemporary Image Collective en El Cairo; y La Synagogue de Delme (Francia). Asimismo, junto a Lydia Yee, fue comisaria del British Art Show 8 en Leeds, Edimburgo, Norwich y Southampton.

Anna Colin is a UK-based curator, educator and researcher. She is a co-founder and the director of the Open School East (Margate, United Kingdom), an alternative art school with a focus on inclusion and co-production. A PhD candidate in the School of Geography at the University of Nottingham, since 2014 she is also Associate Curator at Lafayette Anticipations in Paris. Previously, she was Associate Director of Bétonsalon—Centre for Art and Research (Paris), curator at Gasworks (London), and programmer for Resonance FM. She has curated exhibitions at The Women's Library, London; Victoria Gallery & Museum, Liverpool; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin; Civic Gallery of Modern and Contemporary Art (GAM), Turin; Contemporary Image Collective, Cairo; and La Synagogue de Delme, France. Anna was co-curator, with Lydia Yee, of British Art Show 8 (Leeds, Edinburgh, Norwich and Southampton).

Calogero Giametta es sociólogo. Su trabajo se centra en el estudio del género, la sexualidad y la economía política de las migraciones, examinando cómo el control de las migraciones opera mediante intervenciones humanitarias (de orden sexual) bajo las democracias neoliberales, en particular en Francia y el Reino Unido. Su tesis doctoral se centró en las experiencias sexuales y de género de las minorías refugiadas y en los discursos ligados a las políticas sobre sexualidad en el proceso británico de acogida a los refugiados, incluido el desarrollo de estudios etnográficos con personas del colectivo LGTB solicitantes de asilo en el Reino Unido. El trabajo de Giametta también aborda el análisis de la explotación laboral de personas migrantes y las prácticas humanitarias y de puesta a salvo de trabajadoras del sexo en Francia. En 2017 publicó el libro The Sexual Politics of Asylum [La política sexual del asilo].

Calogero Giametta is a sociologist with a research focus on gender, sexuality and the political economy of migration. In his work, he examines how migration control operates through (sexual) humanitarian interventions under neoliberal democracies—specifically in France and the United Kingdom. His doctoral research focused on the experiences of gender and sexual minority refugees and the discourses linking the politics of sexuality and the British refugee granting process. This involved conducting ethnographic research with LGBT asylum seekers living in the United Kingdom. His research also focuses on the analysis of migrant labour exploitation, as well as humanitarian and securitisation practices targeting migrant sex workers in France. Giametta is the author of the book The Sexual Politics of Asylum (2017)

Richard John Jones es un artista cuyo trabajo se centra en la interacción entre las formas visuales de representación/abstracción y las formas políticas de reconocimiento y marginalización. Las *performances*, así como una aproximación crítica a la documentación de estas, son los temas centrales de su trabajo, que el artista desarrolla apoyándose en telas, grabados, técnicas caseras de artesanía e instalaciones. Jones estudió en la Central Saint Martins de Londres y el Sandberg Instituut de Ámsterdam. Hasta 2012 fue codirector de Auto Italia South East (Londres). Ha expuesto obra en el Irish Museum of Modern Art de Dublín (IMMA), el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), y la Bienal de Gwangju (en colaboración con AA Bronson) y, en 2017, realizó una residencia en el IMMA Freud Project de Dublín. Su primera monografía, titulada *Paraperformance* y publicada en 2018 por Immixtion Press (Marsella), en colaboración con Kunsthal Aarhus, recoge las *performances* realizadas por Jones desde 2014.

Ilan Manouach es un artista multidisciplinar cuyo interés se centra en el campo de los cómics conceptuales y post-digitales. Actualmente es doctorando investigador en la Universidad Aalto de Helsinki, donde estudia (bajo la dirección Craig Dworkin) la relación entre los cómics contemporáneos y las interrupciones tecnológicas del siglo XXI. Su trabajo artístico reivindica la importancia de los cómics como medio físico de autorreflexión no afiliado al ámbito general de la historia del arte. Manouach es fundador y director de Applied Memetic, una organización que investiga las repercusiones políticas del contenido generativo y automatizado en la industria del cómic. Asimismo, dirige Futures of Comics, un programa de investigación internacional que explora las mutaciones históricas que están experimentando los cómics en el actual contexto de posibilidades tecnológicas. Es el comisario de la selección de cómics «Conceptual Comics», de *Monoskop*, y el editor de Topoyoro, un catálogo bibliográfico responsable de la traducción al griego de obras de Hito Steyerl, Craig Dworkin, Donna Haraway, Hélène Cixous, Byung-Chul Han y Robert Smithson, entre otros. Actualmente, Manouach vive y trabaja entre Atenas y Helsinki.

Richard John Jones is an artist whose work is concerned with the interaction between visual forms of representation/abstraction and political forms of recognition and marginalisation. Performances, and a critical approach to their documentation, are central to his work and inform his use of fabric, print, domestic craft techniques and installation. Jones is a graduate of Central Saint Martins (London) and the Sandberg Instituut (Amsterdam). Until 2012, he was co-director of Auto Italia South East (London). His work has been shown at the Irish Museum of Modern Art (IMMA), Dublin; Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), Colombia; and the Gwangju Biennial (in collaboration with AA Bronson). He was a recipient of the IMMA Freud Project Residency (Dublin) in 2017. His first monograph, entitled *Paraperformance*, which refers to his body of performance works produced since 2014, was published in 2018 by Immixtion Press (Marseille) in collaboration with Kunsthal Aarhus.

Ilan Manouach is a multidisciplinary artist with a specific interest in conceptual and post-digital comics. He is currently a PhD researcher at the Aalto University in Helsinki, where he examines (with Craig Dworkin as his advisor) the intersections of contemporary comics and twenty-first-century technological disruptions. His artistic work emphasizes the importance of comics as a materially self-reflexive medium unaffiliated to any general art history. He is the founder and director of Applied Memetic, an organisation that researches the political repercussions of generative and automated content in the comics industry. He is the director of Futures of Comics, an international research programme that explores how comics are undergoing historic mutations amid increasingly financialised and globalised technological affordances. He is also the curator of the “Conceptual Comics” selection for *Monoskop* and the publisher of Topoyoro, a book catalogue offering Greek translations of works by Hito Steyerl, Craig Dworkin, Donna Haraway, Hélène Cixous, Byung-Chul Han and Robert Smithson, among others. He lives and works between Athens and Helsinki.

Marina Otero Verzier es directora de investigación en el Het Nieuwe Instituut de Rotterdam y miembro del equipo artístico de *Manifesta 13*. En 2018 comisarió la exposición *Steve Bannon: A Propaganda Retrospective by Jonas Staal* [Steve Bannon: una retrospectiva de propaganda por Jonas Staal] y en 2019 co-comisarió las exposiciones *Malware: Symptoms of Viral Infection* [Malware: síntomas de infección viral] (Het Nieuwe Instituut) y *I See That I See What You Don't See* [Veo lo que tú no ves] (Trienal de Milán). También ha comisariado *Work, Body, Leisure* [Trabajo, Cuerpo, Placer] (Pabellón Holandés en la Bienal de Arquitectura de Venecia, 2018) y ha co-comisariado la Trienal de Arquitectura de Oslo (2016). Entre otras publicaciones, es autora de *Architecture of Appropriation* [Arquitectura de apropiación] (2019), *Work, Body, Leisure* [Trabajo, cuerpo, ocio] (2018) y *After Belonging* [Tras la pertenencia] (2016). Actualmente imparte clases en el Royal College of Art de Londres.

Francesc Ruiz usa el cómic como sustrato estético, narrativo e intelectual, a la vez que como material histórico y operativo. Aplicándolo a modo de continente o descripción de lo real —a través de la creación, la alteración, la restitución o el ensamblaje, entre otras vías— genera historias posibles que revelan los engranajes a través de los que se construyen las identidades individuales y sociales, la identidad sexual y la identidad urbana. Sus instalaciones han sido mostradas en diferentes centros de arte y museos nacionales e internacionales, como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el IVAM de Valencia, el MACBA de Barcelona, Gasworks de Londres, el FRAC PACA de Marsella y el Weserburg Museum de Bremen, así como en las bienales de Venecia (2015), Götteborg (2017) y Momentum (Moss, Noruega, 2019), entre otras. A lo largo de su trayectoria, ha alternado la práctica artística individual con proyectos de carácter colectivo, como el equipo de comisariado experimental *Creatures*, junto a Amanda Cuesta, Maribel López y Glòria Pou; el Grupo de Dibujo Radical, junto a Efrén Álvarez; el fanzine feminista y *queer* *Pipa*, junto a Maite Garbayo, ferranElOtro y Roger Adam; y el Instituto de Estudios del Porno, junto a Ona Bros y Lucía Egaña.

Marina Otero Verzier is director of research at Rotterdam's Het Nieuwe Instituut and a member of the artistic team for *Manifesta 13*. She has recently curated the exhibition *Steve Bannon: A Propaganda Retrospective by Jonas Staal* (2018), and co-curated *Malware: Symptoms of Viral Infection* (Het Nieuwe Instituut, 2019) and *I See That I See What You Don't See* (Triennale di Milano, 2019). Otero Verzier has also curated *Work, Body, Leisure* (Dutch Pavilion at the 2018 Venice Architecture Biennale) and co-curated the 2016 Oslo Architecture Triennial. Among other publications, she is the author of *Architecture of Appropriation* (2019); *Work, Body, Leisure* (2018) and *After Belonging* (2016). She currently teaches at the Royal College of Art in London.

Francesc Ruiz uses comics as the aesthetic, narrative and intellectual base for his artistic practice, and as historical and operational material. Applying comics as a kind of container or description of the real—through creation, alteration, restitution or assemblage, among other methods—he produces possible stories that uncover the inner workings through which individual and social identities, sexual identity and urban identity are constructed. His installations have been shown in both Spanish and international art centres and museums, including the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), IVAM (Valencia), MACBA (Barcelona), Gasworks (London), FRAC PACA (Marseille), and Weserburg Museum (Bremen), as well as in the Venice Biennale (2015) and the Götteborg (2017) and Momentum (Moss, Norway, 2019) biennials, among others. Throughout his career, he has combined his individual art practice with collective projects such as the experimental curatorial team *Creatures* (with Amanda Cuesta, Maribel López and Glòria Pou); the drawing group Grupo de Dibujo Radical (with Efrén Álvarez); the feminist and queer fanzine *Pipa* (with Maite Garbayo, ferranElOtro and Roger Adam); and the Instituto de Estudios del Porno [Institute of Porn Studies] (with Ona Bros and Lucía Egaña).

A los que limpian, 2018
Instalación
Tubo PVC y publicaciones
Dimensiones variables
Colección ARCO. Depósito
Centro de Arte Dos de Mayo

BCN Eye Trip, 2008
Video instalación
Cuatro canales, color y sonido
3' 10" (bucle)
Cal Cego. Colección de Arte
Contemporáneo

Cairo Newsstand, 2010
Instalación
Publicaciones
Dimensiones variables
Colección MACBA.
Fundación MACBA

Edicola Mundo, 2015
Instalación
Quisco y publicaciones
Dimensiones variables
Cortesía del artista y garcía|galería,
Madrid

FIORII, 2013
Instalación
Vinilo
6 elementos; 85 x 62 cm c/u (aprox.)
Cortesía del artista y garcía|galería,
Madrid

Gary, 2013 (2020)
Instalación
Quisco y publicaciones
Dimensiones variables
Cortesía del artista y garcía|galería,
Madrid

Gasworks Yaqi, 2010
Instalación
Tienda de cómics
Dimensiones variables
Fundación Botín. Santander

La Zona Alta, 2006
Instalación
Impresión digital en b/n sobre papel
Dimensiones variables
Colección Museu d'Art de Lleida.
Fondo del Centre d'Art La Panera

Montuic, 2003
Instalación
Impresión digital en b/n sobre papel
250 x 250 cm
Cortesía del artista y garcía|galería,
Madrid

Nocturnal, 1997 (2020)
Cartulina y papel charol
24 x 12 x 18 cm
Cortesía del artista y garcía|galería,
Madrid

A los que limpian, 2018
Instalación
PVC pipe and publicaciones
Dimensiones variable
ARCO Collection. Centro de Arte
Dos de Mayo Deposit

BCN Eye Trip, 2008
Video instalación
Four channels, colour and sound
3' 10" (loop)
Cal Cego. Contemporary Art
Collection

Cairo Newsstand, 2010
Instalación
Publicaciones
Dimensiones variable
MACBA Collection. MABCA
Foundation

Edicola Mundo, 2015
Instalación
Newsstand and publicaciones
Dimensiones variable
Courtesy of the artist and
garcía|galería, Madrid

FIORII, 2013
Instalación
Vinyl
6 elements; 85 x 62 cm each (aprox.)
Courtesy of the artist and
garcía|galería, Madrid

Snaked, 2019
Videoinstalación
Dos canales, color y sonido
7' 30" (bucle)
Cortesía del artista y Galerie
Florence Loewy, Paris

The Funhouse, 2020
Instalación
Impresión digital en b/n sobre papel
11 elementos; 147 x 271 cm c/u
Cortesía del artista y garcía|galería,
Madrid

The Green Detour, 2010
Instalación
Impresión digital en color sobre papel
18 elementos; 49 x 35 cm c/u
Colección MACBA. Fundación
MACBA

The Yaois (Donald), 2011
Impresión digital en b/n sobre papel
200 x 140 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía

The Yaois (El beso de Judas), 2011
Impresión digital en b/n sobre papel
200 x 140 cm
Cortesía del artista y garcía|galería,
Madrid

The Yaois (Hats), 2011
Impresión digital en b/n sobre papel
200 x 140 cm
Cortesía del artista y garcía|galería,
Madrid

Snaked, 2019
Video instalación
Two channels, colour and sound
7' 30" (loop)
Courtesy of the artist and Galerie
Florence Loewy, Paris

The Funhouse, 2020
Instalación
Digital b/w print on paper
11 elements; 147 x 271 cm each
Courtesy of the artist and
garcía|galería, Madrid

The Green Detour, 2010
Instalación
Digital colour print on paper
18 elements; 49 x 35 cm each
MACBA Collection. MABCA
Foundation

The Yaois (Donald), 2011
Digital b/w print on paper
200 x 140 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía

The Yaois (El beso de Judas), 2011
Digital b/w print on paper
200 x 140 cm
Courtesy of the artist and
garcía|galería, Madrid

The Yaois (Hats), 2011
Digital b/w print on paper
200 x 140 cm
Courtesy of the artist and
garcía|galería, Madrid

The Yaois (Piernas), 2011
Impresión digital en b/n sobre papel
2 elementos; 200 x 140 cm c/u
Cortesía del artista y garcía|galería,
Madrid

The Yaois (Pop), 2011
Impresión digital en b/n sobre papel
3 elementos; 200 x 140 cm c/u
Colección particular

The Yaois (Tlaladros), 2011
Impresión digital en b/n sobre papel
200 x 140 cm
Cortesía del artista y garcía|galería,
Madrid

The Yaois (Tijana Bibles), 2011
Impresión digital en b/n sobre papel
200 x 140 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía

The Yaois (Tintin), 2011
Impresión digital en b/n sobre papel
200 x 140 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía

Three Streets, Three Colours, 2020
Instalación
Estructura de madera, pvc
impreso, publicaciones y
accesorios variados
Dimensiones variables
Cortesía del artista, garcía|galería,
Madrid y Galerie Florence Loewy,
Paris

The Yaois (Piernas), 2011
Digital b/w print on paper
2 elementos; 200 x 140 cm each
Courtesy of the artist and
garcía|galería, Madrid

The Yaois (Pop), 2011
Digital b/w print on paper
3 elementos; 200 x 140 cm each
Private collection

The Yaois (Tlaladros), 2011
Digital b/w print on paper
200 x 140 cm
Courtesy of the artist and
garcía|galería, Madrid

The Yaois (Tijana Bibles), 2011
Digital b/w print on paper
200 x 140 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía

The Yaois (Tintin), 2011
Digital b/w print on paper
200 x 140 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía

Three Streets, Three Colours, 2020
Instalación
**Estructura de madera, pvc
impreso, publicaciones y
accesorios variados**
Dimensiones variable
Courtesy of the artist and
garcía|galería, Madrid, and
Galerie Florence Loewy, Paris

Panel

Francesc Ruiz

Panel

Francesc Ruiz

Comunidad de Madrid	Gestión y Administración
Presidenta Isabel Díaz Ayuso	Irene Garcimartín Rivilla María Dolores Díaz Martínez
Consejera de Cultura y Turismo Marta Rivera de la Cruz	Colección María Asunción Lizarazu de Mesa Paloma López Rubio Teresa Cavestany Velasco Rosa Naharro Diestro
Viceconsejero de Cultura y Turismo Carlos Daniel Martínez Rodríguez	Exposiciones Ignacio Macua Roy Marta Martínez Barrera
Director General de Promoción Cultural Gonzalo Cabrera Martín	Educación y actividades públicas Estrella Serrano Tovar Victoria Gil-Delgado Armada Carlos Granados del Valle
Subdirector General de Bellas Artes Antonio J. Sánchez Luengo	Biblioteca Sonia Seco Sauces
Asesora de Artes Plásticas Tania Pardo Pérez	Colaboradores Pili Álvarez Ana Ballesteros Sierra Arancha Benito Moreno Durga Blázquez Bermejo Eva Garrido del Saz Maribel Martínez Martín Marta Orozco Villarrubia Amalia Ruiz-Larrea Fernández
CA2M Centro de Arte Dos de Mayo	Amigos del CA2M Manuel Angulo
Director Manuel Segade Lodeiro	
Subdirectora Tania Pardo Pérez	
Gerente María Aránzazu Borraz de Pedro	

Regional Government of Madrid	Management and Administration
President Isabel Díaz Ayuso	Irene Garcimartín Rivilla María Dolores Díaz Martínez
Regional Minister for Culture and Tourism Marta Rivera de la Cruz	Collection María Asunción Lizarazu de Mesa Paloma López Rubio Teresa Cavestany Velasco Rosa Naharro Diestro
Regional Deputy Minister for Culture and Tourism Carlos Daniel Martínez Rodríguez	Exhibitions Ignacio Macua Roy Marta Martínez Barrera
General Director for Cultural Promotion Gonzalo Cabrera Martín	Education and Public Programmes Estrella Serrano Tovar Victoria Gil-Delgado Armada Carlos Granados del Valle
Deputy General Director for Fine Arts Antonio J. Sánchez Luengo	Library Sonia Seco Sauces
Fine Arts Adviser Tania Pardo Pérez	Collaborators Pili Álvarez Ana Ballesteros Sierra Arancha Benito Moreno Durga Blázquez Bermejo Eva Garrido del Saz Maribel Martínez Martín Marta Orozco Villarrubia Amalia Ruiz-Larrea Fernández
CA2M Centro de Arte Dos de Mayo	Friends of CA2M Manuel Angulo
Director Manuel Segade Lodeiro	
Deputy Director Tania Pardo Pérez	
Manager María Aránzazu Borraz de Pedro	

EXPOSICIÓN

22 febrero 2020 – 4 octubre 2020

Comisaria
Anna Colín

Coordinación
Ana Ballesteros Sierra

Dirección de montaje
Ignacio Macua Roy

Montaje y gráfica
Museoteca

Restauración y conservación
Mónica Ruiz Trilleros

Transporte
Transportes Juan Ruiz

Seguros
Axa XL
Hiscox

PUBLICACIÓN

Editora
Anna Colín

Coordinación editorial
Marta Martínez Barrera

Autores
Anna Colín
Calogero Giametta
Richard John Jones
Ilan Manouach
Marina Otero Verzier
Francesc Ruiz

Corrección
Exilio Gráfico (español / inglés)

Traducción
María Enguix (español)
José Manuel Bueso Fernández
(inglés)

Imágenes
Manuel Blanco
Claudio Franzini (p. 33)
Galería Estrany-de la Mota (p. 17)
Paco Gómez (p. 13)
Pep Herrero (p. 30)
Jordi V. Pou (pp. 34 y 37)
Kristel Raesar (p. 10)

Diseño gráfico
ferranElOtro Studio

Impresión
BOCM

Textos

Creative Commons España
Reconocimiento, No comercial,
Sin obra derivada



Algunos derechos reservados.
Queda prohibida la reproducción
parcial o total de las imágenes
de esta obra por cualquier
medio o procedimiento sin la
autorización de los titulares del
©copyright

Agradecimientos

Àngels de la Mota, Esther
Doblas, Antoni Estrany, Joaquín
García, Florence Loewy, Carlos
Márquez Venegas, Julia Montilla,
Alfonso Pons, Sergi Ruiz, Martín
Vitaliti, Benjamin Weil

Panel

EXHIBITION
February 22, 2020 – October 4, 2020

Curator
Anna Colín

Coordination
Ana Ballesteros Sierra

Assembly Direction
Ignacio Macua Roy

Assembly and Graphics
Museoteca

Restoration and Conservation
Mónica Ruiz Trilleros

Shipment
Transportes Juan Ruiz

Insurance
Axa XL
Hiscox

PUBLICATION

Editor
Anna Colín

Editorial Coordination
Marta Martínez Barrera

Authors
Anna Colín
Calogero Giametta
Richard John Jones
Ilan Manouach
Marina Otero Verzier
Francesc Ruiz

Copy Editing
Exilio Gráfico (Spanish / English)

Translations
María Enguix (Spanish)
José Manuel Bueso Fernández
(English)

Images
Manuel Blanco
Claudio Franzini (p. 33)
Galería Estrany-de la Mota (p. 17)
Paco Gómez (p. 13)
Pep Herrero (p. 30)
Jordi V. Pou (pp. 34 and 37)
Kristel Raesar (p. 10)

Graphic Design
ferranElOtro Studio

Printing
BOCM

Francesc Ruiz



Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

ISBN
978-84-451-3877-9

Depósito legal
M-22142-2020

Texts

Creative Commons España
Attribution, Non Commercial,
No Derivatives



Some right reserved. The parcial
or total reproduction of any of
the images in the publication
in any form or by any means
without prior written consent of
the ©copyright holders is strictly
prohibited.

Acknowledgements

Àngels de la Mota, Esther
Doblas, Antoni Estrany, Joaquín
García, Florence Loewy, Carlos
Márquez Venegas, Julia Montilla,
Alfonso Pons, Sergi Ruiz, Martín
Vitaliti, Benjamin Weil

Published by

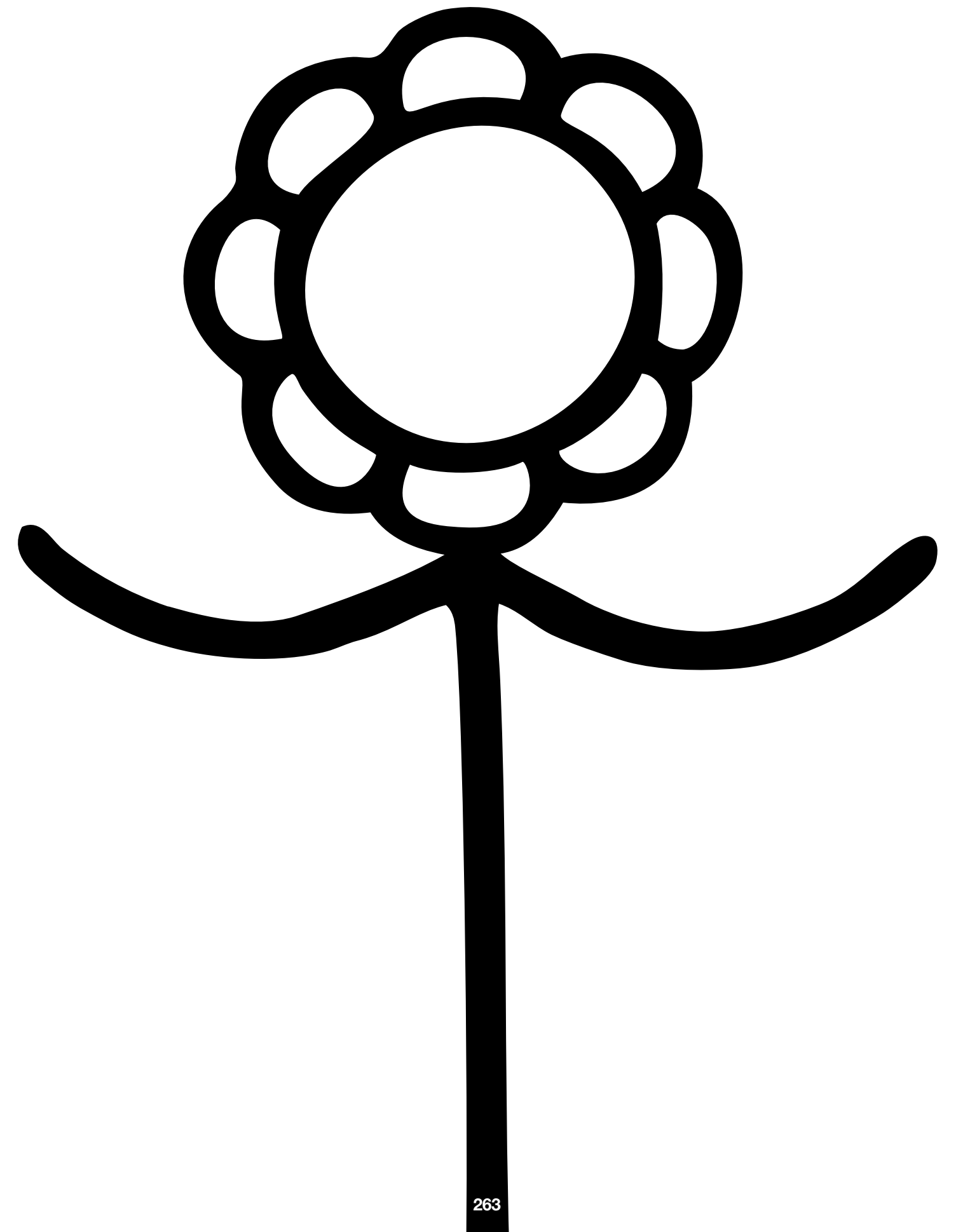
CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo
Av. Constitución, 23
28931 Móstoles, Madrid
<http://www.ca2m.org/>

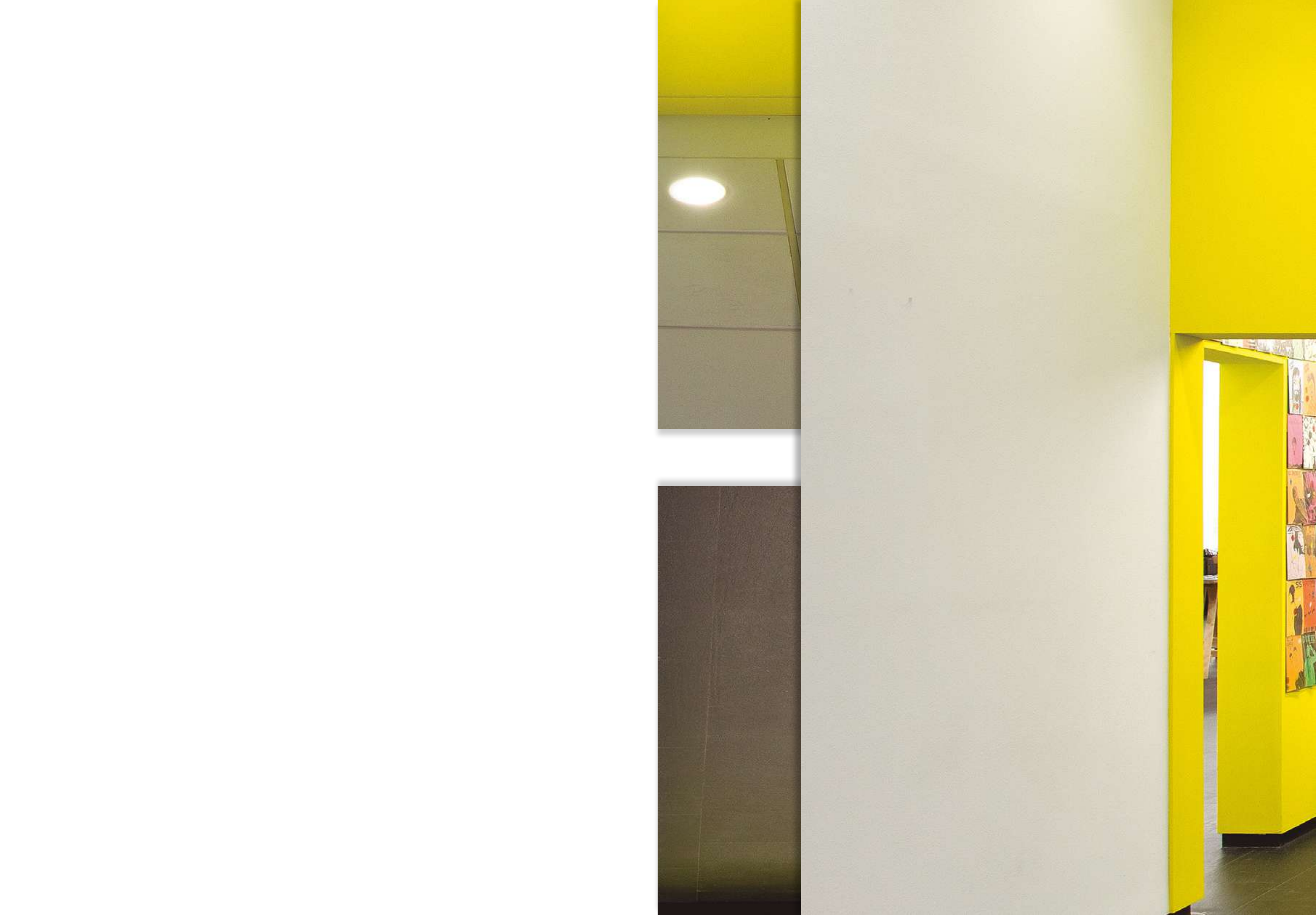
ISBN
978-84-451-3877-9

Legal Deposit
M-22142-2020



Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

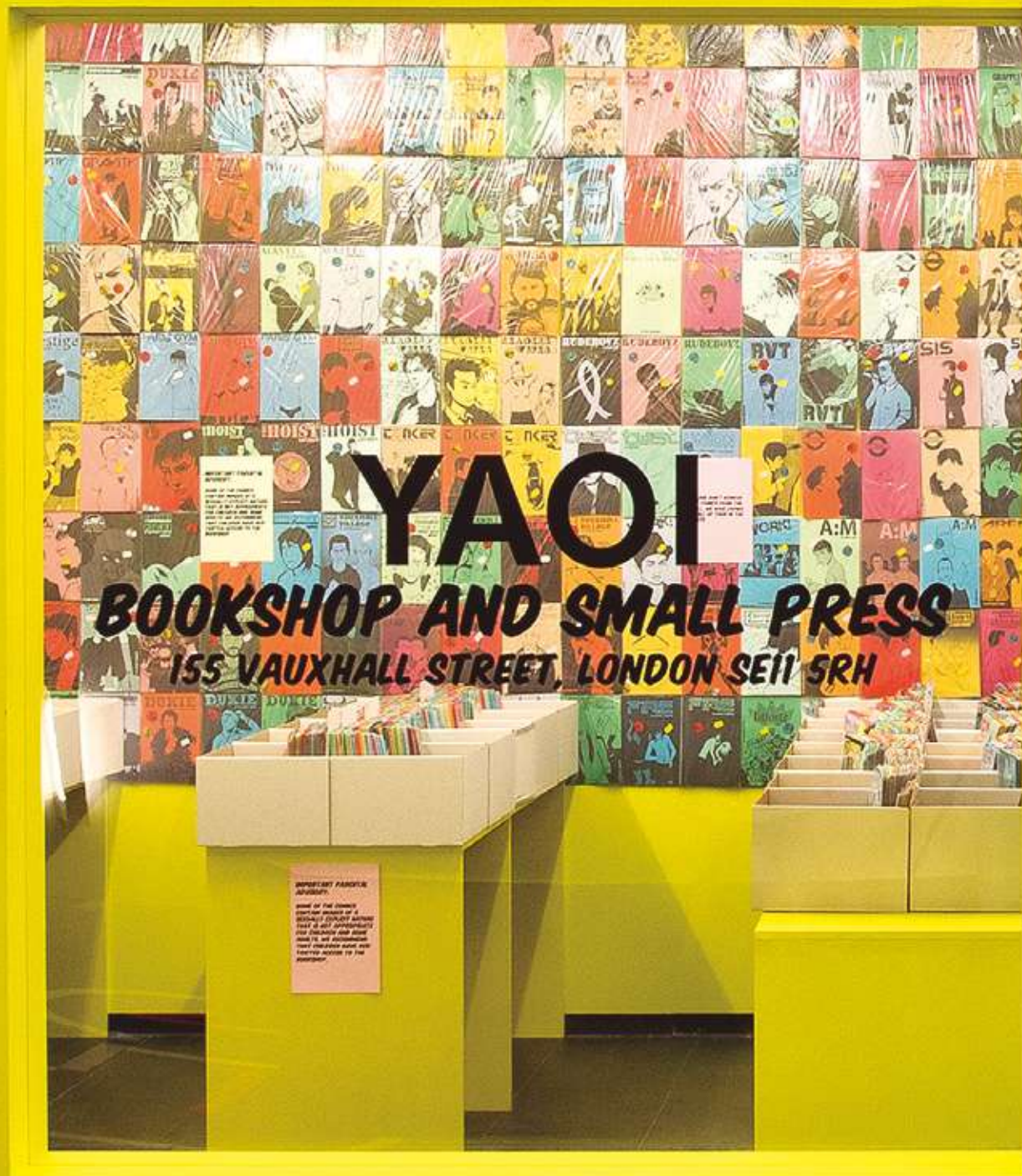




ISBN 978-84-451-3877-9



9 788445 138779



YAOI

BOOKSHOP AND SMALL PRESS

155 VAUXHALL STREET, LONDON SE11 5RH

IMPORTANT NOTICE
We are pleased to announce the launch of our new website at www.yaobooks.com. This site will provide you with the latest news on our books and authors. We hope you will find it useful and we look forward to your feedback.