

## The Colophon: Where moving parts come together

**Author 1:** Lucy Meyle  Auckland University of Technology, School of Art and Design, Tāmaki Makaurau Auckland, Aotearoa New Zealand – [lucy.meyle@aut.ac.nz](mailto:lucy.meyle@aut.ac.nz)

**Author 2:** Emily O'Hara  Auckland University of Technology, School of Art and Design, Tāmaki Makaurau Auckland, Aotearoa New Zealand – [emily.ohara@aut.ac.nz](mailto:emily.ohara@aut.ac.nz)

**Author 3:** Monique Redmond  Auckland University of Technology, School of Art and Design, Tāmaki Makaurau Auckland, Aotearoa New Zealand – [monique.redmond@aut.ac.nz](mailto:monique.redmond@aut.ac.nz)

**Translator:** Marcos Mortensen Steagall  Auckland University of Technology, Communication Design Department, Auckland, Aotearoa New Zealand – [marcos.steagall@aut.ac.nz](mailto:marcos.steagall@aut.ac.nz)

How to cite: Meyle, L., O'Hara, E., Redmond, M. (2022). The Colophon: Where moving parts come together (M. Mortensen Steagall, Trans.). *The Geminis Journal*, 13 (2), 59-72. DOI: 10.53450/2179-1465.RG.2022v13i2p59-72

### ABSTRACT

This article considers the colophon as a conceptual structure for thinking *through* lists and listing within creative practice(s). A colophon, typically found at the opening/end pages of a book, documents information about the publication production, its design characteristics and the context for which it was assembled. As artists practising in the inter-related fields of social, temporal and installation practices, we enjoy thinking about how the colophon might conceptually subvert and activate the working conditions within a project. This leads us to ask, how is this conception of the colophon useful in thinking about the other types of lists and listings that make their way into our collective practices? Contents, Captions, Legends, Work Lists, Indexes, Compilations. These particular modes of *listing* communicate relevant and intrinsic contexts and, in that way, become part of the conceptual life of artworks/projects. *The Colophon: Where moving parts come together* focuses on how the colophon can contribute meaning to social, object, material and temporal forms, thereby expanding the nature of engagement with artworks and events regarding the *with who* or the *why here*. Three perspectives will be discussed, exploring how the tropes of the colophon manifest as a potential system and tactical device in contemporary art.

**Keywords:** Citation; Colophon; List/Listing; Relationality; Working-with.

Copyright: This article is licensed under the terms of the Creative Commons-Attribution 3.0 International License.

## El Colofón: Donde las partes móviles se juntan

**Author 1:** Lucy Meyle  Auckland University of Technology, School of Art and Design, Tāmaki Makaurau Auckland, Aotearoa New Zealand – [lucy.meyle@aut.ac.nz](mailto:lucy.meyle@aut.ac.nz)

**Author 2:** Emily O'Hara  Auckland University of Technology, School of Art and Design, Tāmaki Makaurau Auckland, Aotearoa New Zealand – [emily.ohara@aut.ac.nz](mailto:emily.ohara@aut.ac.nz)

**Author 3:** Monique Redmond  Auckland University of Technology, School of Art and Design, Tāmaki Makaurau Auckland, Aotearoa New Zealand – [monique.redmond@aut.ac.nz](mailto:monique.redmond@aut.ac.nz)

**Translator:** Marcos Mortensen Steagall  Auckland University of Technology, Communication Design Department, Auckland, Aotearoa New Zealand – [marcos.steagall@aut.ac.nz](mailto:marcos.steagall@aut.ac.nz)

How to cite: Meyle, L., O'Hara, E., Redmond, M. (2022). The Colophon: Where moving parts come together (M. Mortensen Steagall, Trans.). *The Geminis Journal*, 13 (2), 59-72. DOI: 10.53450/2179-1465.RG.2022v13i2p59-72

### RESUMEN

Este artículo considera el colofón como una estructura conceptual para pensar *a través* de listas y listados dentro de la(s) práctica(s) creativa(s). Un colofón, que normalmente se encuentra en las páginas iniciales/finales de un libro, documenta información sobre la producción de la publicación, sus características de diseño y el contexto para el cual fue ensamblado. Como artistas que ejercen en los campos interrelacionados de las prácticas sociales, temporales y de instalación, disfrutamos pensando en cómo el colofón podría subvertir y activar conceptualmente las condiciones de trabajo dentro de un proyecto. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿Cómo es útil esta concepción del colofón para pensar los otros tipos de listas y listados que se abren paso en nuestras prácticas colectivas? Contenidos, Capturas, Leyendas, Listas de trabajo, Índices, Compilaciones. Estos modos particulares de listado comunican contextos relevantes e intrínsecos y, de esa manera, se vuelven parte de la vida conceptual de las obras de arte/proyectos. *El colofón: donde las partes móviles se juntan* se centra en cómo el colofón puede aportar significado a las formas sociales, objetuales, materiales y temporales, ampliando así la naturaleza del compromiso con las obras de arte y los eventos en relación *con quién* o *por qué aquí*. Se discutirán tres perspectivas, explorando cómo los tropos del colofón se manifiestan como un sistema potencial y un dispositivo táctico en el arte contemporáneo.

**Palabras clave:** Citation; Colophon; List/Listing; Relationality; Working-with.

Copyright: This article is licensed under the terms of the Creative Commons-Attribution 3.0 International License.

## INTRODUCTION

Temporary Practices denotes a field of research in which we, as practice-led researchers and educators, situate our artmaking and teaching approaches at AUT University in Tāmaki Makaurau Auckland, Aotearoa New Zealand. In conjunction with creating art projects that are distributed and temporal in nature, we co-teach and collaborate on the Minor: Temporary Practices/Temporary Publics in the School of Art & Design.

It is relevant to foreground this article with a brief outline of how we, the authors, connect as artists and educators. We all work in the interrelated fields of socially engaged art, object-making, installation, and publication. Between us, we are interested in the moon, the water, the sky; flowers, ceramics, printed matter; ducks, snails, butter. We each understand the importance of invitation, exchange, participation and reciprocity in our practices and utilise the multiplicity of tropes and conventions that these modalities incite. As educators, we get to regularly exercise our research curiosity in the notion of publication as a distributed practice. Within the Temporary Practices Minor, listing processes are utilised to create a range of pedagogical *HOW TO* documents intended to offer ways to understand and employ field-specific practical, conceptual, and contextual strategies, somewhat akin to the nuts and bolts of a colophon. Within this field, we locate the colophon as a conceptual device that holds the constituent parts of a project in one place.

*The Colophon: Where moving parts come together* posits an expanded understanding of the colophon's historical and common use definitions. The discussion that follows signals an entry point for contemplating the capacity of the colophon as a conceptual structure and framework for communicating relations in the making and publishing of an artwork. The colophon as a formal device within distributed artmaking practices provides a unique mechanism for understanding the balance of parts that contribute to a whole project. For temporal practices, it can refer to the machinations behind the production phase plus function as a visual guide to the encounter and the experiencing of the work. In this context, the colophon is all that – a list in action, a place of citation and a register of moving parts.

### 1. THE COLOPHON –AS CONCEPTUAL TACTIC

The paper, *The Colophon: Where moving parts come together*, presented an opportunity to reflect on the colophon as a conceptual structure for thinking through lists and listing within our own creative practice(s). We shared our perspectives on listing as a synchronous tactic with the functioning action of a colophon. Where words and images get to turn, twist, veer, bow, dip, and nod, and the conceptual form of a project takes shape *with* and between things.

Conventionally, the colophon is a short piece of text that details information about the making of a publication or its intended use. Most often, the colophon specifies the *how, where, and when*: the typeface and paper stock; the location, date, edition number, and method of printing. It can also foreground the relational aspects of publishing – the *with who* or the *why here*. Colophons appear at the opening or the closing of a publication, and the information within them can form a kind of ballast for what precedes or succeeds them. The listing of the material, processual and relational labour that went into making the publication is called forward in the colophon and acknowledged as a structural necessity. It is this aspect that we explore as a methodological tactic for opening up and exposing a project's operations.

## INTRODUCCIÓN

Las prácticas temporales denotan un campo de investigación en el que nosotros, como investigadores y educadores guiados por la práctica, situamos nuestros enfoques de enseñanza y creación artística en la Universidad AUT en Tāmaki Makaurau Auckland, Aotearoa, Nueva Zelanda. Junto con la creación de proyectos de arte que son distribuidos y de naturaleza temporal, co-enseñamos y colaboramos en el grado en Prácticas Temporales/Públicos Temporales en la Escuela de Arte y Diseño.

Es relevante destacar este artículo con un breve resumen de cómo nosotros, los autores, nos conectamos como artistas y educadores. Todos trabajamos en los campos interrelacionados del arte socialmente comprometido, la creación de objetos, la instalación y la publicación. Estamos interesados en la luna, el agua, el cielo, las flores, la cerámica, el material impreso, los patos, los caracoles, la mantequilla. Cada uno de nosotros entendemos la importancia de la invitación, el intercambio, la participación y la reciprocidad en nuestras prácticas y utilizamos la multiplicidad de tropos y convenciones que incitan estas modalidades. Como educadores, podemos ejercitar regularmente nuestra curiosidad investigadora sobre la noción de publicación como una práctica distribuida. Dentro del grado en Prácticas Temporales, los procesos de listado se utilizan para crear una variedad de documentos pedagógicos del *CÓMO HACER*, destinados a ofrecer formas de comprender y emplear estrategias prácticas, conceptuales y contextuales específicas del campo, algo similar a los detalles de un colofón. Dentro de este campo, ubicamos el colofón como un dispositivo conceptual que mantiene las partes constituyentes de un proyecto en un solo lugar.

*El Colofón: Donde las partes móviles se juntan* postula una comprensión ampliada de las definiciones históricas y de uso común del colofón. La discusión que sigue señala un punto de entrada para contemplar la capacidad del colofón como estructura conceptual y marco para comunicar relaciones en la creación y publicación de una obra de arte. El colofón como dispositivo formal dentro de las prácticas artísticas distribuidas proporciona un mecanismo único para comprender el equilibrio de las partes que contribuyen a un proyecto completo. Para las prácticas temporales, puede referirse a las maquinaciones detrás de la fase de producción, además de funcionar como una guía visual para el encuentro y la experiencia de la obra. En este contexto, el colofón es todo eso: una lista en acción, un lugar de cita y un registro de partes móviles.

### 1.1.EL COLOFÓN COMO TÁCTICA CONCEPTUAL

El trabajo *El colofón: Donde las partes móviles se juntan*, presentó una oportunidad para reflexionar sobre el colofón como una estructura conceptual para pensar a través de listas y enumerar dentro de nuestra(s) propia(s) práctica(s) creativa(s). Compartimos nuestras perspectivas sobre el listado como una táctica sincrónica con la acción funcional de un colofón. Donde las palabras y las imágenes pueden girar, retorcerse, desviarse, inclinarse, sumergirse y asentir, y el modo conceptual de un proyecto toma forma con y entre las cosas.

Convencionalmente, el colofón es un texto breve que detalla información sobre la realización de una publicación o su uso previsto. La mayoría de las veces, el colofón especifica cómo, dónde y cuándo: el tipo de letra y el tipo de papel, la ubicación, la fecha, el número de edición y el método de impresión. También puede poner en primer plano los aspectos relacionales de la publicación: el *con quién* o el *por qué aquí*. Los colofones aparecen al principio o al final de una publicación, y la información contenida en ellos puede constituir una especie de lastre para lo que les precede o sucede. La enumeración del trabajo material, procesual y relacional que conllevó la realización de la

Céline Condorelli's project, *Support Structures* (the book), provides a 'way in', a primer to how we like to think about the colophon in practice, albeit that we are entertaining this idea on a much smaller and intimate project-specific scale. In the *Foreword*, Condorelli and her collaborator Gavin Wade state (2009):

*Support Structures* is a manual for what bears, sustains, props, and holds up. It is a manual for those things that encourage, give comfort, approval, and solace; that care for and provide consolation and the necessities of life. It is a manual for that which assists, corroborates, advocates, articulates, substantiates, champions, and endorses; for what stands behind, underpins, frames, presents, maintains, and strengthens. (p. 6)

While this description is not about the operational role of the colophon, it is everything we wish the colophon might achieve as an element in an artwork – a support structure as envisaged by Condorelli and Wade – that it provides a sampling of these factors as they exist within the artwork. It is a point of generosity for the colophon to reveal and perhaps share insights into the inter-relational activity of the practising and its material and temporal properties. The book, *Support Structures* itself, is the third part of a bigger project; the first being the collaborative project between Condorelli and Gavin Wade (2003–2009); and the second, an enquiry by Condorelli into a perceived gap in the field regarding critical discussion around support structures. On reading the introductory statements about the complexities and detail of this incredible assemblage of book entries, noted as “instances of support at work” in the *Directions for Use* “Operation: Entries” (p. 31), we are led to reflect on the colophon as an applied strategy that has the ability to create the *with who* and *why here* details of a project and encompasses those factors that are present within it. The colophon, therefore, encapsulates the material and social conditions as an elemental component of a work.

There are numerous practices, artworks and projects that operate within the imaginary of lists and listing. They present as fiction and facts and as assemblages over time and have a particular vernacular in line with the project subject area and intent. Often their role as art is to reorient conceptual parameters and undo preconceptions and assumptions. Ahead of sharing three perspectives on lists and listing and how the colophon manifests a conceptual act, we offer an ever-expanding listing of associated support structures and systems for social art practice. [Runsheets, Material lists, Title lists, Glossaries, Compendium, Rosters, Rolls, Registers, Inventories, Manifests, Chronologies, Bulletins, Calendars, Tables, Lexicons.]

## 2. EMILY O'HARA ON CONTENTS AND CAPTIONS

The word, **Contents** can mean anything from a list of topics or headings, information, written matter and more. We might talk about the contents of a jar or another defined space like a wardrobe or a pantry, or perhaps even the contents of one's mind. In *Species of Spaces and Other pieces*, writer Georges Perec uses the *Contents* page to move from the intimate relations of 'The Page' via a series of textual listings and horizontal movements through the house into the world and beyond (Perec, 1974/2008). This idea of containing within the 'Contents' list such a vast representation of scale is notable for how it attempts to bring the magnitude of our everyday experience into a form we can understand and comprehend.

The notion of scale is central to Perec's exploration of spatiality throughout the text, chapters and sub-sections. However, scale here should be interpreted in both a literal and abstract sense. As noted above, the texts shift from pieces that focus on the smaller and closer scale of *The Page*, *The Bed*, *The Bedroom*, *The Apartment* right out to *The Country* and *The World*, and finally to *Space*. Perec also coined the term “infra-ordinary” to describe the gestures, actions, inter-actions and habits that make up everyday life; this is a scale of another measure, that of

publicación se adelanta en el colofón y se reconoce como una necesidad estructural. Es este aspecto el que exploramos como táctica metodológica para abrir y exponer las operaciones de un proyecto.

El proyecto de Céline Condorelli, *Support Structures* (el libro), proporciona una "entrada", una introducción a cómo nos gusta pensar sobre el colofón en la práctica, aunque estamos considerando esta idea en una escala específica de proyecto mucho más pequeña e íntima. En el Prólogo, Condorelli y su colaborador Gavin Wade afirman (2009):

*Support Structures* es un manual sobre lo que soporta, sostiene, apuntala y sostiene. Es un manual de aquellas cosas que animan, dan confort, aprobación y consuelo; que cuidan y brindan consolación y las necesidades de la vida. Es un manual para lo que asiste, corrobora, defiende, articula, fundamenta, defiende y avala; por lo que está detrás, apuntala, enmarca, presenta, mantiene y fortalece (p. 6).

Si bien esta descripción no se trata de la función operativa del colofón, es todo lo que deseamos que el colofón pueda lograr como elemento en una obra de arte, una estructura de soporte como la concibieron Condorelli y Wade, que proporciona una muestra de estos factores tal como existen dentro de la obra de arte. Es un punto de generosidad que el colofón revele y tal vez comparta ideas sobre la actividad interrelacional de la práctica y sus propiedades materiales y temporales. El libro *Support Structures* es la tercera parte de un proyecto más grande; el primero es el proyecto de colaboración entre Condorelli y Gavin Wade (2003–2009) y el segundo, una investigación de Condorelli sobre una brecha percibida en el campo con respecto a la discusión crítica sobre las estructuras de apoyo. Al leer las declaraciones introductorias sobre las complejidades y los detalles de este increíble conjunto de anotaciones en libros, señaladas como "instancias de apoyo en el trabajo" en *Directions for Use "Operation: Entries"* (pág. 31), nos vemos impulsados a reflexionar sobre el colofón como una estrategia aplicada que tiene la capacidad de crear los detalles del *con quién* y el *por qué aquí* de un proyecto y abarca aquellos factores que están presentes dentro de él. El colofón, por tanto, encapsula las condiciones materiales y sociales como componentes elementales de una obra.

Son numerosas las prácticas, obras y proyectos que operan en el imaginario de listas y listados. Se presentan como ficción y hechos y como ensamblajes a lo largo del tiempo y tienen una vernácula particular en línea con el tema y la intención del proyecto. A menudo, su papel como arte es reorientar los parámetros conceptuales y deshacer ideas preconcebidas y suposiciones. Antes de compartir tres perspectivas sobre las listas y los listados y cómo el colofón manifiesta un acto conceptual, ofrecemos un listado cada vez mayor de estructuras y sistemas de apoyo asociados para la práctica del arte social. [Hojas de ejecución, Listas de materiales, Listas de títulos, Glosarios, Compendios, Listas, Rollos, Registros, Inventarios, Manifiestos, Cronologías, Boletines, Calendarios, Tablas, Léxicos.]

## 2. EMILY O'HARA SOBRE CONTENIDOS Y CAPTURAS

La palabra *Contenido* puede significar cualquier cosa, desde una lista de temas o encabezados, información, material escrito y más. Podríamos hablar del contenido de un frasco u otro espacio definido como un armario o una despensa, o quizás incluso del contenido de la mente de uno. En *Species of Spaces and Other pieces*, el escritor Georges Perec utiliza la página de *Contenidos* para pasar de las relaciones íntimas de "La página" mediante una serie de listados textuales y movimientos horizontales a través de la casa hacia el mundo y más allá (Perec, 1974/2008). Esta idea de contener dentro de la lista de "Contenidos" una representación tan amplia de la escala es notable por cómo intenta llevar la magnitud de nuestra experiencia cotidiana a una forma que podamos entender y comprender.

endless difference and, yet also, endless repetition. Perec's writings invite us (through demonstration) to take up a particular kind of observational stance that uncovers (with delight) the minutiae of existence. He does this by utilising numerous approaches that we associate with our conception of the colophon, always seeking to bring attention to the relation between subject, spaces of inhabitation and actions of living. In the opening pages of *Species of Spaces* before the Foreword and directly after the 'blank rectangular outline' of "Figure 1: Map of the Ocean (taken from Lewis Carroll's *Hunting of the Snark*)", Perec lists the word 'SPACE' 52 times in a vertical central column across two pages, with associated words placed either to the left or right, OPEN | SPACE; SPACE | AGE, SPACE | CURVE, STARING INTO | SPACE. Thus, expanding our notion of what the word 'space' might mean across many contexts, definitions and images. In *The Apartment* chapter, he lists the everyday movements of a family in 15-minute increments from 7:00am to 10:00pm, simultaneously logging the room to which they move into (p. 26-39). In the *Space* chapter, he includes an *Index of some of the words included in the work*, listing the amount of times they appear in *Species of Spaces* (p. 93-95). And, in the section: from *L'Infra-ordinaire, Attempt at an Inventory of the Liquid and Solid Foodstuffs Ingurgitated by Me in the Course of the Year Nineteen Hundred and Seventy-Four*, Perec catalogues what he has eaten into 44 unnamed yet understandable, related categories in some kind of quotidian menu (p. 244-249). The conceptual conventions of the how, where, when, what and who that we identify as being central to the colophon are also pivotal to Perec's thinking and logic in *Species of Spaces*.

The contents of my project, *Skylight Archive* (O'Hara, 2017), operate from a similar interest in the everyday; in that the vast and ever-changing nature of the sky we find ourselves under somehow anchors our collective existence across all of space and time. The rhythms and repetitions of the sky and its temporal patterns offer a space through which to think about intergenerational and interspatial connections.

La noción de escala es fundamental para la exploración de la espacialidad de Perec a lo largo del texto, los capítulos y las subsecciones. Sin embargo, la escala aquí debe interpretarse tanto en sentido literal como abstracto. Como se señaló anteriormente, los textos cambian de piezas que se enfocan en la escala más pequeña y más cercana de La Página, La Cama, La HabitaciónEl Apartamento, hasta El País y El Mundo, y finalmente a Espacio. Perec también acuñó el término “infra-ordinario” para describir los gestos, acciones, interacciones y hábitos que componen la vida cotidiana; esta es una escala de otra medida, la de la diferencia sin fin y, sin embargo, también de la repetición sin fin. Los escritos de Perec nos invitan, a través de la demostración, a adoptar un tipo particular de postura de observación que descubre con deleite las minucias de la existencia. Lo hace utilizando numerosos enfoques que asociamos con nuestra concepción del colofón, siempre buscando llamar la atención sobre la relación entre sujeto, espacios de habitación y acciones de vivir.

En las primeras páginas de *Species of Spaces*, antes del prólogo y directamente después del “esquema rectangular en blanco” de la “Figura 1: Mapa del océano (tomado de *Hunting of the Snark* de Lewis Carroll)”, Perec coloca la palabra “ESPACIO” 52 veces en una columna central vertical a lo largo de dos páginas, con palabras asociadas colocadas a la izquierda o a la derecha: ABRE | ESPACIO; ESPACIO | EDAD, ESPACIO | CURVA, ESTRELLA | ESPACIO. Por lo tanto, ampliamos nuestra noción de lo que la palabra “espacio” podría significar en muchos contextos, definiciones e imágenes. En el capítulo “El Apartamento” lista los movimientos cotidianos de una familia en incrementos de 15 minutos desde las 7:00 am hasta las 10:00 pm, registrando simultáneamente la habitación a la que se mueven (p. 26-39). En el capítulo “Espacio” incluye un Índice de algunas de las palabras presentes en la obra, enumerando la cantidad de veces que aparecen en *Species of Spaces* (p. 93-95). En la sección “de *L’Infra-ordinaire*, Intento de inventario de los alimentos líquidos y sólidos ingurgitados por mí en el transcurso del año mil novecientos setenta y cuatro”, Perec cataloga lo que ha comido en 44 categorías sin nombre pero comprensibles, relacionadas en una especie de menú cotidiano (p. 244-249). Las convenciones conceptuales del cómo, dónde, cuándo, qué y quién que identificamos como centrales en el colofón también son fundamentales para el pensamiento y la lógica de Perec en *Species of Spaces*.

Los contenidos de mi proyecto *Skylight Archive* (O’Hara, 2017) operan desde un interés similar por lo cotidiano, en el que la naturaleza vasta y siempre cambiante del cielo en el que nos encontramos ancla de alguna manera nuestra existencia colectiva en todo el espacio y el tiempo. Los ritmos y repeticiones del cielo y sus patrones temporales ofrecen un espacio a través del cual pensar en las conexiones intergeneracionales e interestaciales.

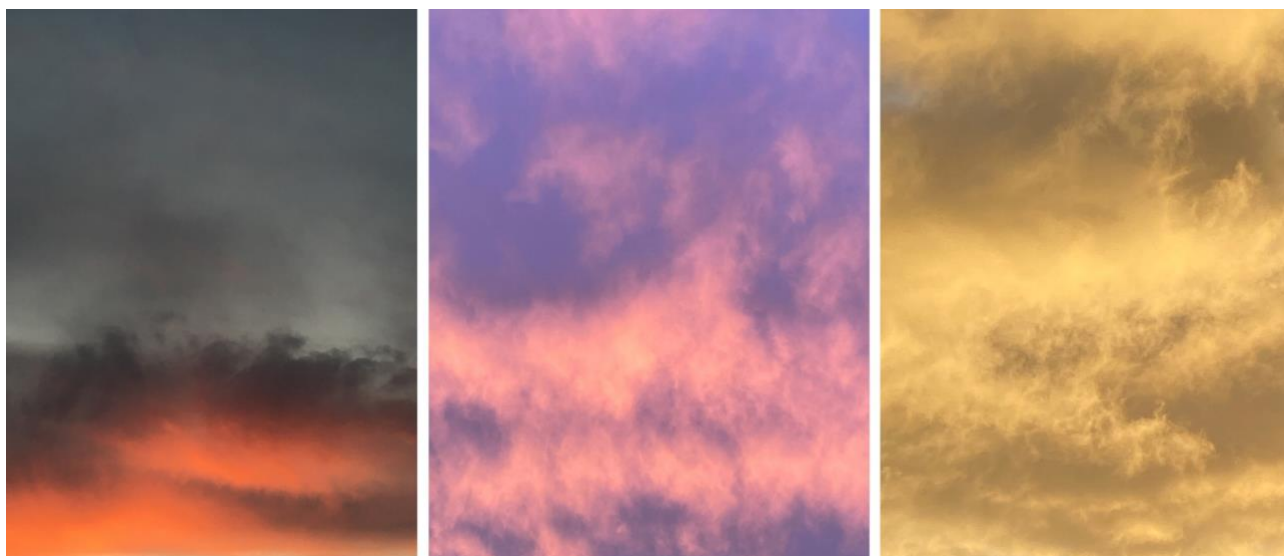


Figure 1. Emily O'Hara, *Skylight Archive* Instagram photographs (L to R): Tāmaki Makaurau, Aotearoa. 15/05/20, 5.29pm, Tāmaki Makaurau, Aotearoa. 27/09/21, 7.20pm, Tāmaki Makaurau, Aotearoa. 22/03/22, 7.43am.

@skylightarchive, an Instagram account dedicated to photos of the sky, arrives in infra-ordinary moments. While making breakfast or dinner, being a passenger in the car or gazing out the window of a plane, I will sense or see a shift in the light, stop what I am doing and look to the sky before taking a photograph. The parameters are simple; a photograph of the sky, *just* the sky (no buildings, flora or fauna), along with the location; country, city, date and time (to the minute, NZT) is uploaded to @skylightarchive as a form of **Caption**. There are no other temporal conditions, no intention of timed posts, or prescribed entries to the archive; the photographs are simply added when the mood strikes. It is a way of assembling related but unrelated experiences of time. The sky, omnipresent dome that it is, often disappears into an everyday register, but it is also the same everyday sky that can arrest our attention. This is counter to Perec's infra-ordinary, which sets up a dichotomy between the everyday and the spectacular. The sky is an *everyday spectacle*. My personal interest in capturing its light, colour and tone is not singular to me. Many, many other people do the same. By formalising the captured moment in *Skylight Archive*, I aim to momentarily bring us into a more intimate relation with some-thing of an incomprehensible scale. In recording the exact details of the capture, a series of captions are produced that further index and locate the experiential relation through a spatio-temporal register.

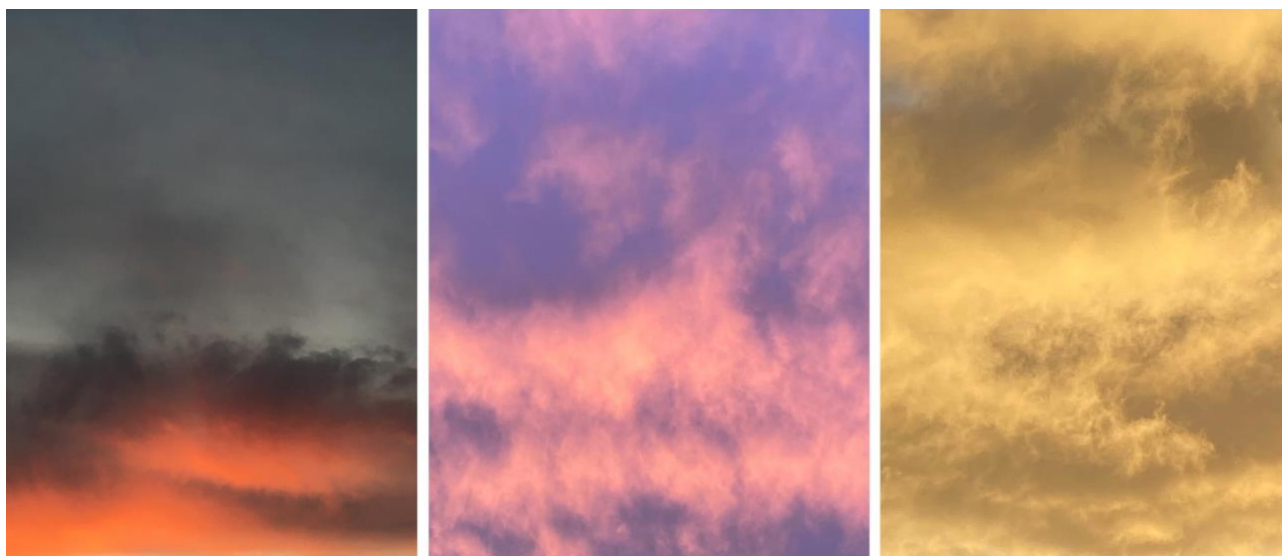


Figura 1. Emily O'Hara, fotografías de Instagram de *Skylight Archive* (de izquierda a derecha): Tāmaki Makaurau, Aotearoa. 15/05/20, 17:29, Tāmaki Makaurau, Aotearoa. 27/09/21, 19:20, Tāmaki Makaurau, Aotearoa. 22/03/22, 07:43.

@*skylightarchive*, una cuenta de Instagram dedicada a fotos del cielo, llega en momentos infraordinarios. Mientras preparo el desayuno o la cena, como pasajero en el automóvil o mirando por la ventana de un avión, sentiré o veré un cambio en la luz, detendré lo que estoy haciendo y miraré al cielo antes de tomar una fotografía. Los parámetros son simples; una fotografía del cielo, solo el cielo (sin edificios, flora o fauna), junto con la ubicación, país, ciudad, fecha y hora (al minuto, NZT) se carga en @*skylightarchive* como una forma de *Captura*. No hay otras condiciones temporales, ninguna intención de publicaciones cronometradas o entradas prescritas en el archivo; las fotografías simplemente se agregan cuando aparece esa sensación. Es una forma de ensamblar experiencias de tiempo relacionadas, pero no relacionadas. El cielo, como cúpula omnipresente que es, muchas veces desaparece en un registro cotidiano, pero también es el mismo cielo cotidiano el que puede captar nuestra atención. Esto es contrario a lo infraordinario de *Perec*, que establece una dicotomía entre lo cotidiano y lo espectacular. El cielo es un espectáculo cotidiano. Mi interés personal por captar su luz, color y tono no me es singular. Muchas, muchas otras personas hacen lo mismo. Al formalizar el momento capturado en *Skylight Archive*, pretendo llevarnos momentáneamente a una relación más íntima con algo de una escala incomprensible. Al registrar los detalles exactos de la captura, se producen una serie de leyendas que indexan y ubican aún más la relación experiencial a través de un registro espacio-temporal.

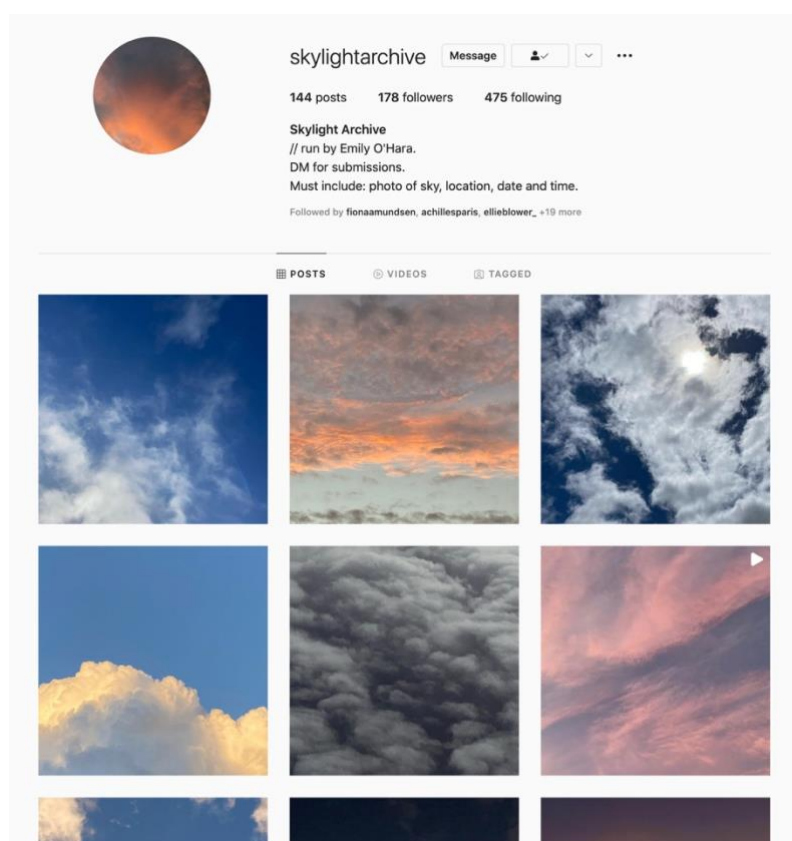


Figure 2. Emily O'Hara, Skylight Archive, Instagram project (screenshot), 2017-ongoing.

### 3. MONIQUE REDMOND ON *LEGENDS AND WORK LISTS*

A *Legend* on a document or sign tends to explain something larger-scale, like the symbols on a map in a shorthand listing of explanatory information. Or, in context of the colophon and its use within an artwork, recall the key contributing factors of the origin object, artwork or event. In 1972, the founders of FOOD, artists Tina Girouard, Carol Goodden, and Gordon Matta-Clark, with Avalanche magazine editor Liza Béar, created *Food's Family Fiscal Facts*, a document outlining the entire operations of FOOD, a collaborative artist-run restaurant in SoHo, New York.

First published as an advert in the Spring 1972 issue of *Avalanche* (New York-based avant-garde conceptual art magazine, 1970-1976), the three columns of facts read like a legend with the logic of a spreadsheet detailing all manner of costs and outgoings, incredible quantities and scales of food and consumption. But as you read through it, in the third column, the list expands to infer the social as a material accounting of small gestures and everyday events at FOOD. It numbers customers at 41,272; dogs asked to leave, 47; unfulfilled promises by good friends, 3; internal fights, 0; notices taped to windows, 1,175. At the bottom of the columns of facts in paragraph form is a list of the 100+ FOOD family; the involved community. As lori waxman (2008) states, FOOD "existed for them: the people who came up with the idea, the ones who put it into play, those who worked daily to keep it functioning, and those who depended on it for social, gastronomic, or financial sustenance—roles that often overlapped." (p. 31). Over its three-year duration, FOOD generated a temporary community through artistic and social connections and reciprocal arrangements, both conceptual and practical. Relations also acknowledged amongst the fiscal facts: people needed to get it together/ keep it together, 213. That the FOOD 'fact list' was conceived of as an advert for

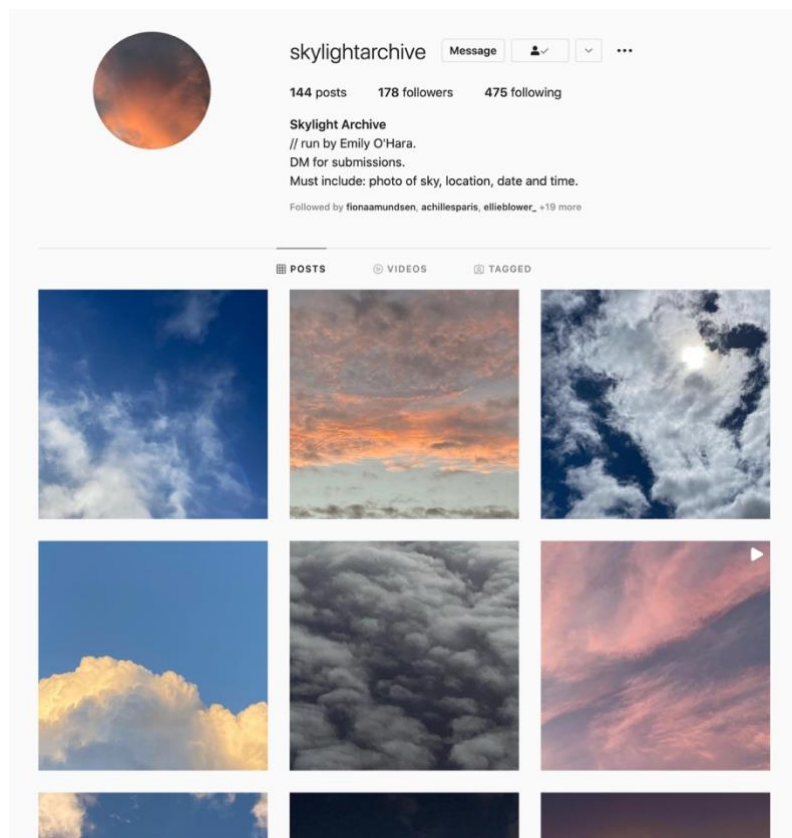


Figura 2. Emily O'Hara, *Skylight Archive*, proyecto de Instagram (captura de pantalla), 2017 - en curso.

### 3. MONIQUE REDMOND SOBRE *LEYENDAS Y LISTAS DE TRABAJO*

Una *Leyenda* en un documento o letrero tiende a explicar algo a mayor escala, como los símbolos en un mapa en una lista abreviada de información explicativa. En el contexto del colofón y su uso dentro de una obra de arte, recuerda los factores clave que contribuyeron al objeto, la obra de arte o el evento de origen. En 1972, los fundadores de FOOD, los artistas Tina Girouard, Carol Goodden y Gordon Matta-Clark, junto con la editora de la revista *Avalanche* Liza Béar, crearon *Food's Family Fiscal Facts*, un documento que describe todas las operaciones de FOOD, un restaurante colaborativo dirigido por artistas en SoHo, Nueva York.

Publicado por primera vez como un anuncio en la edición de primavera de 1972 de *Avalanche* (revista de arte conceptual de vanguardia con sede en Nueva York, 1970-1976), las tres columnas de hechos se leen como una leyenda con la lógica de una hoja de cálculo que detalla todo tipo de costos y gastos, cantidades y escalas increíbles de alimentos y consumo. Pero a medida que lo lees, en la tercera columna, la lista se expande para inferir lo social como un relato material de pequeños gestos y eventos cotidianos en FOOD. Cuenta con 41.272 clientes, 47 perros a los que se les pide que se vayan, 3 promesas incumplidas de buenos amigos, 0 peleas internas, 1.175 avisos pegados a las ventanas. En la parte inferior de las columnas de hechos en forma de párrafo hay una lista de la familia 100+ FOOD, la comunidad involucrada. Como afirma Lori Waxman (2008), FOOD "existía para ellos: las personas a las que se les ocurría la idea, a los que la ponían en marcha, a los que trabajaban a diario para que siguiera funcionando, y a los que dependían de ella para fines sociales, gastronómicos o sustento financiero, roles que a menudo se superponen" (pág. 31). Durante sus tres años de duración, FOOD generó una comunidad temporal a través de conexiones artísticas y sociales y arreglos recíprocos, tanto conceptuales como prácticos. También se

print publication in a radical art magazine highlights the sensibility and potential of the legend to conjure and craft a conceptual artwork.

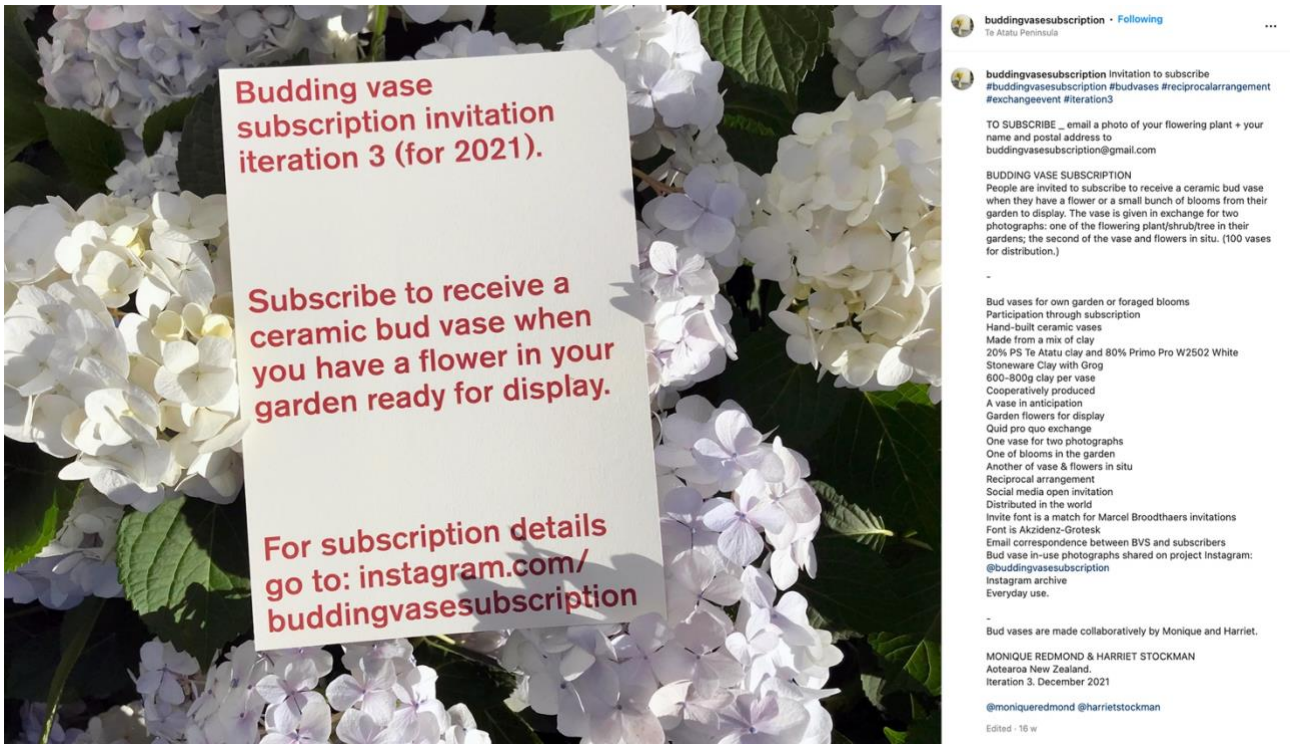


Figure 3. Monique Redmond and Harriet Stockman, Budding vase subscription Invitation and WORK LIST, @buddingvasesubscription Instagram post, 27 December 2021.

This representation of 'everything' that effectively contributed to *FOOD* echoes my use of the **WORK LIST** as an integral component of *Budding vase subscription*, a collaborative durational art project with Harriet Stockman. Both *Food's Family Fiscal Facts* and the *WORK LIST* presents as an abstraction. They each conceptualise all factors that make up the artwork; the conditions and expanded materiality of the project, such as its production, collaboration, participation and distribution. Presented as a pragmatic listing, the two formats remain open to their legend characteristic in configuring the projects' relational attributes.

*Budding vase subscription* invites participation via reciprocal subscription; an exchange – a photo of a flowering plant for a ceramic bud vase, and in return, a second photograph of the vase and flowers in situ. Two photographs, one bud vase. Each year, one hundred bud vases are made for distribution and are dispersed via the postal system to subscribers. Thus far, there have been three iterations of *Budding vase subscription* since 2019. #BVS2022 will be the fourth iteration.

reconocen las relaciones entre los hechos fiscales: la gente necesitaba reunirse/mantenerse unida, 213. El hecho de que la “lista de hechos” de FOOD se concibiera como un anuncio para la publicación impresa en una revista de arte radical destaca la sensibilidad y el potencial de las leyendas para conjurar y crear una obra de arte conceptual.

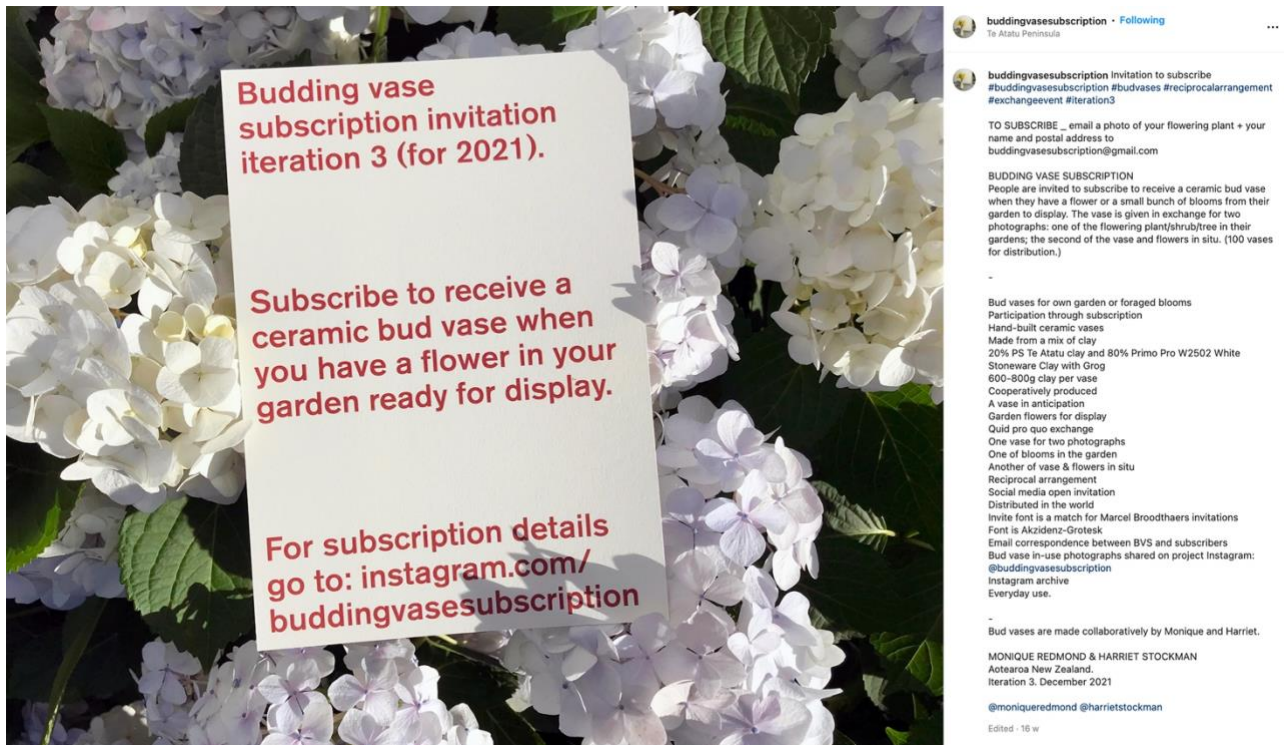


Figura 3. Monique Redmond y Harriet Stockman, invitación y LISTA DE TRABAJO para Suscripción al florero de brotes, publicación de Instagram de @buddingvasesubscription, 27 de diciembre de 2021.

Esta representación de “todo” que contribuyó efectivamente a FOOD se hace eco de mi uso de la *LISTA DE TRABAJO* como un componente integral de la Suscripción al florero de brotes, un proyecto de arte colaborativo duradero con Harriet Stockman. Tanto los Food's Family Fiscal Facts como la *LISTA DE TRABAJO* se presentan como una abstracción. Cada uno de ellos conceptualiza todos los factores que componen la obra de arte y las condiciones y materialidad ampliada del proyecto, como su producción, colaboración, participación y distribución. Presentados como un listado pragmático, los dos formatos quedan abiertos a su característica de leyenda en la configuración de los atributos relacionales de los proyectos.

La Suscripción al florero de brotes invita a la participación a través de la suscripción recíproca, un intercambio: una foto de una planta con flores para un florero de cerámica y, a cambio, una segunda fotografía del florero y las flores in situ. Dos fotografías, un florero de brotes. Cada año se fabrican cien floreros para su distribución y se distribuyen a través del sistema postal a los suscriptores. Hasta ahora, ha habido tres iteraciones de la suscripción al florero de brotes desde 2019. #BVS2022 será la cuarta iteración.



Figure 4. Monique Redmond and Harriet Stockman, Bud vases in-process on studio shelves, BVS Iteration #3, December 2021.

The work list asserts a perimeter around the project-time and use-time of the exchange-event, the making of the ceramic bud vases and their distribution and use (Huybrechts, 2014). It enacts a colophon-like précis of the processual and social activity involved in making *Budding vase subscription*. The first phase comprises a reoccurring set of material actions in the studio with clay; we both make the bud vases "Harriet on the wheel, Monique on the hand grip". It is entirely a collaborative process, production and distribution as a form of materiality and sociality. The second phase is the distribution of the bud vases and associate correspondence. To subscribe, people email photographs of their flowering plants and blooms to the project email address, which activates their subscription and participation, and a series of social communications and 'floral appreciations' in emails, flower photographs, and Instagram posts—intrinsic to the artwork infrastructure.



Figura 4. Monique Redmond y Harriet Stockman, floreros de brotes en proceso en los estantes del estudio, iteración n.º 3 de BVS, diciembre de 2021.

La lista de trabajo afirma un perímetro en torno al proyecto-tiempo y al uso-tiempo del intercambio-evento, la elaboración de los floreros de cerámica y su distribución y uso (Huybrechts, 2014). Promulga un resumen similar a un colofón de la actividad procesual y social involucrada en hacer la suscripción al florero de brotes. La primera fase comprende un conjunto recurrente de acciones materiales en el estudio con arcilla; ambos hacemos los floreros "Harriet en la rueda, Monique en la empuñadura". Es enteramente un proceso colaborativo, de producción y distribución como forma de materialidad y socialidad. La segunda fase es la distribución de los floreros y la correspondencia asociada. Para suscribirse, las personas envían por correo electrónico fotografías de sus plantas en flor y floraciones a la dirección de correo electrónico del proyecto, lo que activa su suscripción y participación, y una serie de comunicaciones sociales y "apreciaciones florales" en correos electrónicos, fotografías de flores y publicaciones de Instagram, intrínsecas a la infraestructura de la obra de arte.

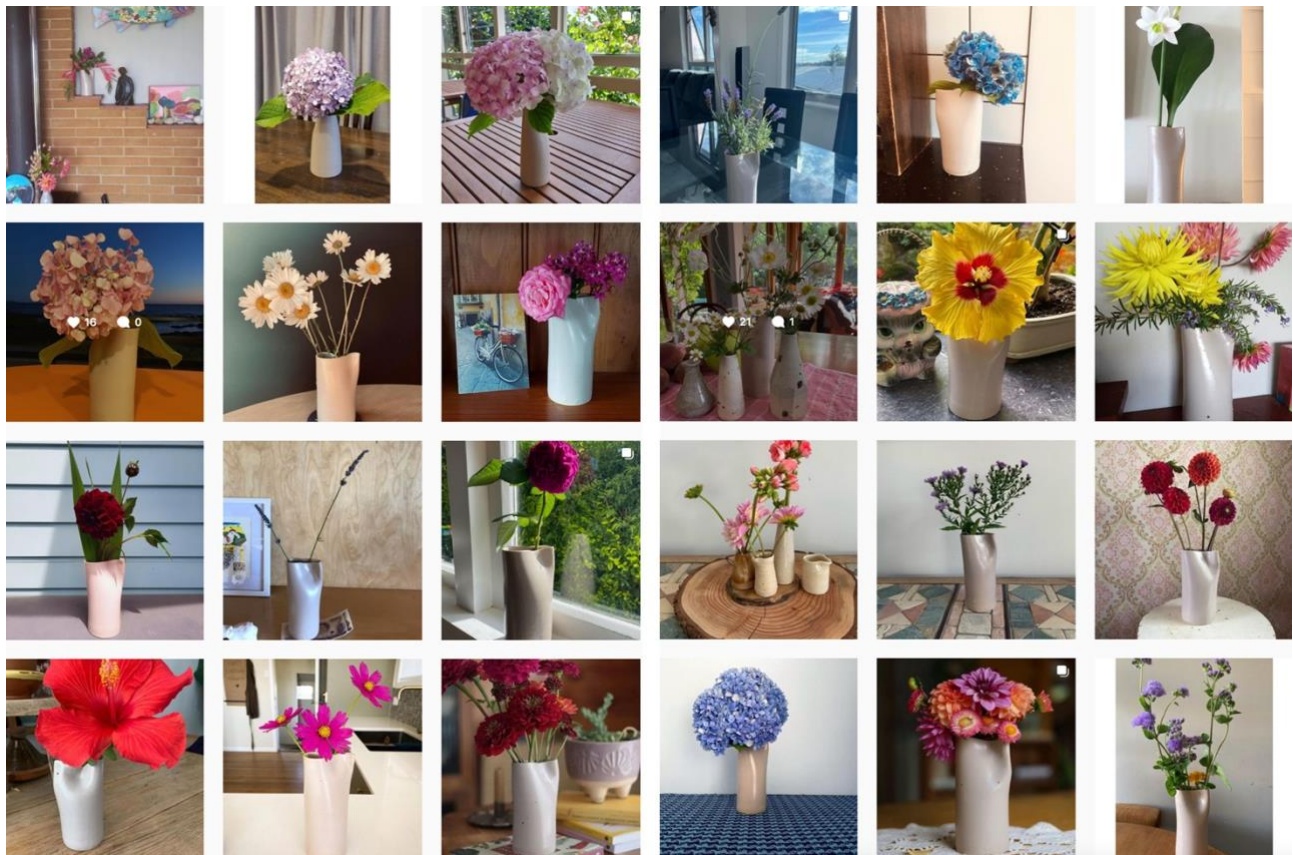


Figure 5. Monique Redmond and Harriet Stockman, Budding vase subscription (annual exchange-event), BVS Iteration #3, 2021.  
@buddingvasesubscription Instagram screenshot of 2021 archive.

Like the colophon, the work list highlights the publication elements as a conceptual whole. An abstract equation that speaks to everyone involved and every part of the making and anticipated exchange. On the project Instagram @buddingvasesubscription, the published WORK LIST alongside studio images situates the labour and love of our practising and announces the annual subscription is open. The photographs and excerpts from the email correspondence are posted concurrent with the bud vase in-use, building a live archive of reciprocities: appreciation, admiration and enjoyment. For me, the work list makes apparent the interconnections and conceptual conditions of the exchange-event—a listing of sociality and materiality, relations and reciprocity in action.

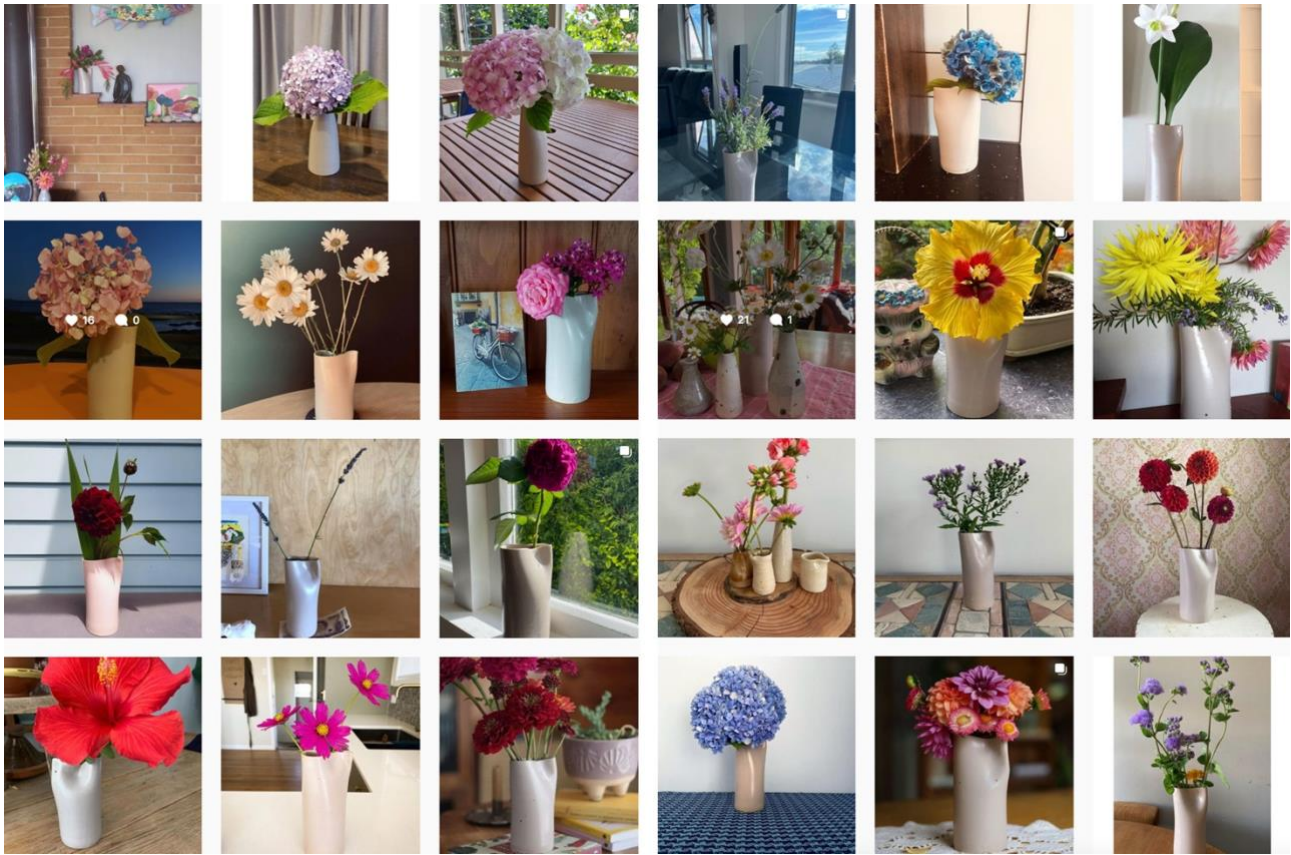


Figura 5. Monique Redmond y Harriet Stockman, Suscripción al florero de brotes (evento de intercambio anual), iteración n.º 3 de BVS, 2021. @buddingvasesubscription Captura de pantalla de Instagram del archivo de 2021.

Al igual que el colofón, la lista de trabajos destaca los elementos de la publicación como un todo conceptual, una ecuación abstracta que habla de todos los involucrados y de cada parte de la creación y el intercambio anticipado. En el proyecto de Instagram *@buddingvasesubscription*, la LISTA DE TRABAJO publicada junto con imágenes de estudio sitúa el trabajo y el amor de nuestra práctica y anuncia que la suscripción anual está abierta. Las fotografías y extractos de la correspondencia por correo electrónico se publican junto con el florero de brotes en uso, creando un archivo vivo de reciprocidades: aprecio, admiración y disfrute. Para mí, la lista de trabajo hace evidentes las interconexiones y las condiciones conceptuales del evento de intercambio: una lista de sociabilidad y materialidad, relaciones y reciprocidad en acción.



Figure 6. Budding vase subscription - Subscriber #28, Awhina Kingi: Vase 45. Instagram post: "Repost from @aunts\_garden Massive thank you to @buddingvasesubscription for the beautiful hand made bud vase. It's absolutely perfect for my dahlias - Dahlia perch hill, dahlia Cornel bronze and dahlia Caitlin's joy (courtesy of Susie Ripley gardening and petal plants). #budvaseinuse #exchangeevent #bvs2021 #reciprocalsubscription #flowerphotosforvase #bestfloralstyle #flowergeometries #gorgeouswallpaper #dahliasandvase"

#### 4. LUCY MEYLE ON INDEXES AND COMPILATIONS

An *Index* might be defined quite simply as *a list*, even if the content of the list can shift the tone of an index radically. In a conventional form, the index is a place where relevant terms, authors, or topics are gathered together and can offer a way of navigating a text. Creating a conventional index usually involves some type of extraction, as entries are removed from their surrounding paragraphs and become a signpost for longer discussions held elsewhere. Their form relies on this circumscription to function as a navigational aid (imagining an index as long as what it points to is akin to a map as big as the territory). What exactly is *considered* relevant and how frequently those terms, authors, or topics appear in an index offer the reader significant additional ways to understand the perspective and position of the index-author. Poetically, an index holds an echo to the index finger, solitarily extended from the hand, used to point something out in space or on the page.

*The Hundreds* (2019) by cultural theorists Lauren Berlant and Kathleen Stewart is a book that brings together one hundred, 100-word (or a multiple of 100) pieces of writing. This constraint gives the text a sense of episodic rhythm, whereby seemingly abstract traces of thought, action, various locations and descriptions of experiences are brought into relation through the structural scaffold of the book itself.

At the very back of their book, Berlant and Stewart have assembled an alphabetised list titled *Some Things We Thought With*. Taking the place of a conventional reference list for a book, we find Adorno's "On Lyric Poetry and Society" and Agamben's "Means without End: Notes on Politics" texts sitting on the same page as "1950s women's bathing suits", "An egg-cooking machine", and "A few pansies stuck in a window box" (II. Indexes). This list is the last of six 'Indexes' in the book, five of which are not authored by Berlant and Stewart but are invited contributions from other writers. Each of these writers has taken the opportunity to reflect on or add to Berlant and Stewart's central texts included under, *I. The Hundreds*, picking up and pulling out references that call to them. The contributing writers responded without limitation with respect to style, and again, eschewing what might be



Figura 6. Suscripción al florero de brotes - Suscriptor n.º 28, Awhina Kingi: jarrón 45. Publicación de Instagram: “Reenvío de @aunts\_garden Muchas gracias a @buddingvasesubscription por el hermoso jarrón hecho a mano. Es absolutamente perfecto para mis dalias: Dahlia perch hill, dahlia Cornel bronze y dahlia Caitlin's joy (cortesía de Susie Ripley, jardinería y plantas de pétalos). #budvaseinuse #exchangeevent #bvs2021 #reciprocalsubscription #flowerphotosforvase #bestfloralstyle #flowergeometries #gorgeouswallpaper #dahliasandvase”

#### 4. LUCY MEYLE SOBRE ÍNDICES Y COMPILACIONES

Un *Índice* puede definirse simplemente como una lista, incluso si el contenido de la lista puede cambiar radicalmente el tono de un índice. En una forma convencional, el índice es un lugar donde los términos, autores o temas relevantes se reúnen y pueden ofrecer una forma de navegar por un texto. La creación de un índice convencional generalmente implica algún tipo de extracción, ya que las entradas se eliminan de los párrafos que las rodean y se convierten en una señal para discusiones más largas en otros lugares. Su forma se basa en esta circunscripción para funcionar como una ayuda para la navegación (imaginar un índice tan largo como lo que señala es similar a un mapa tan grande como el territorio). Lo que se considera relevante exactamente y la frecuencia con la que esos términos, autores o temas aparecen en un índice ofrecen al lector formas adicionales significativas de comprender la perspectiva y la posición del autor del índice. Poéticamente, un índice tiene un eco en el dedo índice, solitariamente extendido desde la mano, usado para señalar algo en el espacio o en la página.

*The Hundreds* (2019,) de las teóricas culturales Lauren Berlant y Kathleen Stewart, es un libro que reúne cien escritos de 100 palabras (o un múltiplo de 100). Esta restricción le da al texto un sentido de ritmo episódico, mediante el cual se relacionan rastros aparentemente abstractos de pensamiento, acción, varios lugares y descripciones de experiencias a través del andamiaje estructural del libro mismo.

Al final de su libro, Berlant y Stewart reunieron una lista alfabética titulada *Algunas cosas con las que pensamos*. Tomando el lugar de una lista de referencia convencional para un libro, encontramos los textos “Sobre la poesía lírica y la sociedad” de Adorno y “Medios sin fin: Notas sobre política” de Agamben, ubicados en la misma página que “Trajes de baño de mujer de los años 50”, “Una máquina para cocinar huevos”, y “Unos cuantos pensamientos metidos en una jardinera” (II. Índices). Esta lista es la última de los seis “Índices” del libro, cinco de los cuales no son de Berlant y Stewart, pero son contribuciones invitadas de otros escritores. Cada uno de estos escritores ha aprovechado la oportunidad para reflexionar o agregar a los textos centrales de Berlant y Stewart incluidos en *I*.

considered the conventional format of the index; Moten's is poetic, Causey's graphic, Lepselter's is reflective, and Muecke's is essayistic in tone. One of these five indexes consists of two blank pages for The Reader to fill in and is titled *For Your Indexing Pleasure* (p. 155–156). That space for a reader-created index is expressly given by Berlant and Stewart and emphasises the authors' joint enthusiasm for what a pointed finger can do – look, look! – and that this pointing to and pointing out, whether to oneself or to others, is a pleasurable activity worthy of time and space. Indeed, to me, there is a distinct kind of joy to be found as both reader and participant in *The Hundreds* indexes, and it is this public, documented, appreciation that forms part of my work *Butter Point* by way of the **Compilation**.



Figure 7. Lucy Meyle, *Butter Point* publication install view, Paludal Gallery, Ōtautahi Christchurch, 2020.

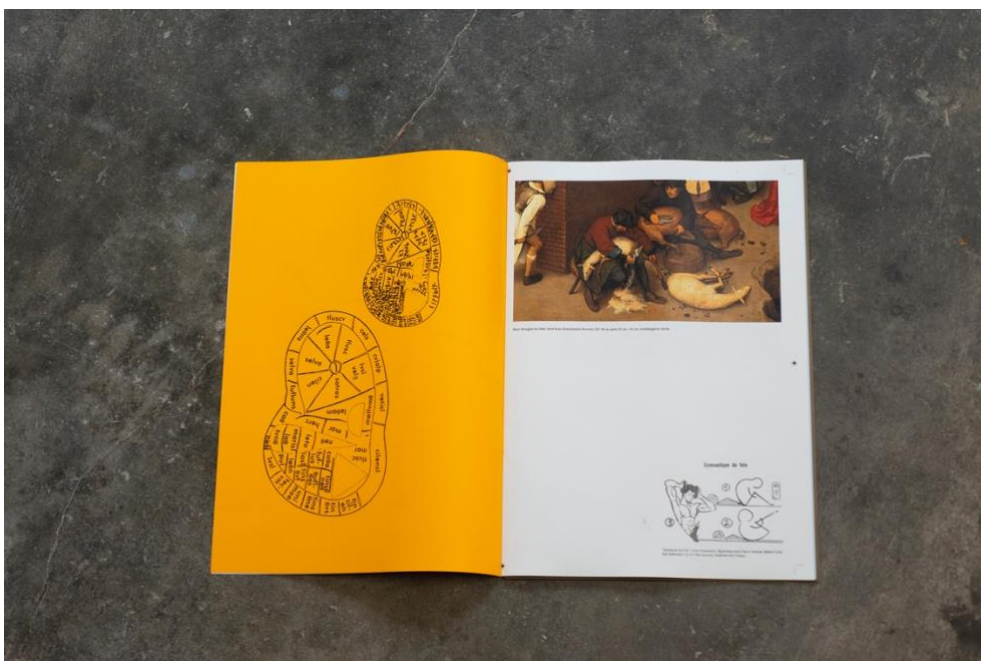


Figure 8. Lucy Meyle, *Butter Point* publication pages 1-2, Paludal Gallery, Ōtautahi Christchurch, 2020.

*The Hundreds*, recogiendo y extrayendo referencias que los llaman. Los escritores contribuyentes respondieron sin limitación con respecto al estilo, y nuevamente, evitando lo que podría considerarse el formato convencional del índice; El de Moten es poético, el de Causey es gráfico, el de Lepselter es reflexivo y el de Muecke tiene un tono ensayístico. Uno de estos cinco índices consta de dos páginas en blanco para que el lector lo complete y se titula *Para su placer de indexación* (p. 155–156). Berlant y Stewart dan expresamente ese espacio para un índice creado por el lector y enfatiza el entusiasmo conjunto de las autoras por lo que puede hacer un dedo acusador: ¡mira, mira! – y que ese señalar y señalar, ya sea a uno mismo o a los demás, es una actividad placentera, digna de tiempo y espacio. De hecho, para mí, hay un tipo distintivo de alegría que se puede encontrar como lector y participante en los índices de *The Hundreds*, y es esta apreciación pública y documentada la que forma parte de mi trabajo *Butter Point* a través de la *Compilación*.



Figura 7. Lucy Meyle, vista de instalación de la publicación *Butter Point*, Paludal Gallery, Ōtautahi Christchurch, 2020.

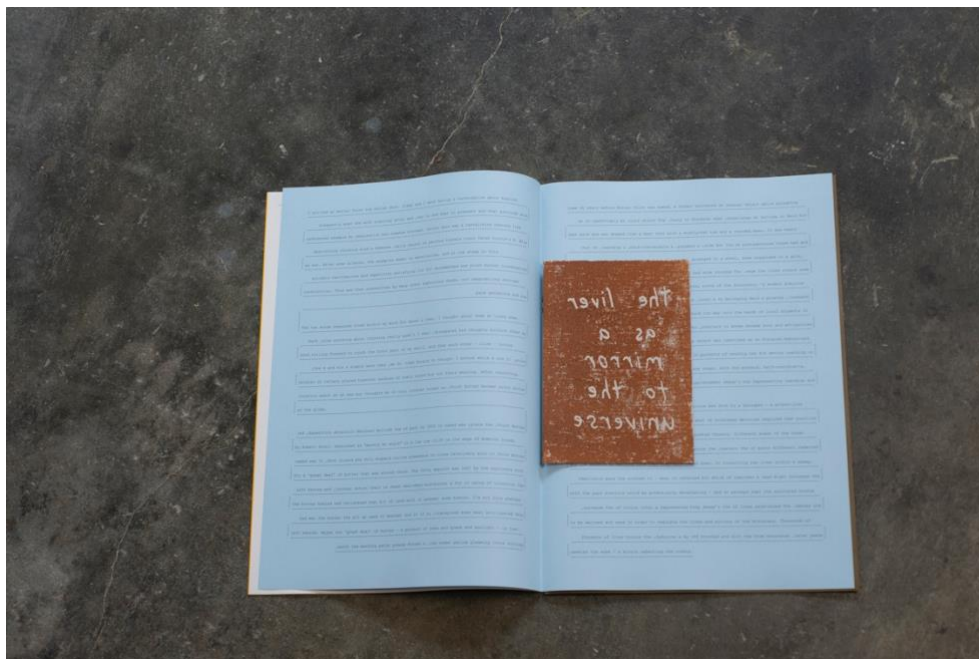


Figure 9. Lucy Meyle, *Butter Point* publication pages 6-7, Paludal Gallery, Ōtautahi Christchurch, 2020.

*Butter Point* is a publication that was part of an exhibition of the same name at Paludal, an art space in Ōtautahi Christchurch, in 2020. The project drew on the connections between Butter Point in Antarctica, so named because a large amount of butter was said to have been buried there by part of the British National Antarctic Expedition; and *The Liver of Piacenza*, an Etruscan object found by an Italian farmer that is said to act as a memory-aid for Haruspicy, the act of divination through the use of a sheep's liver. As a compilation, the *Butter Point* publication draws together an image of a seal, a map of Hogback Hill, a text written in ancient ox-turning style, a diagram of *The Liver of Piacenza* and illustrations of someone engaging in 'Gymnastique du Foie' (liver gymnastics). Various ephemeral and serendipitous things cross my path during the making of a work. The compilation becomes a way to un-self-consciously record and acknowledge the enthusiasm I have for those things and then to share that enjoyment with anyone who wishes to join me. While the publication is partly a way to make context around the exhibition more straightforwardly accessible, for me, *Butter Point* also resembles the action of pulling a set of unusual unseen objects from my pocket and holding them out on my palm. Their material, contextual, or aesthetic connections fall into unexpected combinations in that act of revealing. The compilation, like the index, re-sites selected items within a different framework, where relations are drawn forth via the friction of proximity.

## 5. THE COLOPHON –AS METHODOLOGICAL TACTIC

The modes, Contents, Captions, Legends, Work Lists, Indexes, and Compilations discussed in reference to the art projects @skylightarchive, @buddingvasesubscription and *Butter Point*, are just a few examples from a wider field of temporary practices that employs these tactics. Each performs its listing function to communicate relevant and important contexts but, most significantly, is a conceptual component of the creative works themselves. These formats are also citational practices where the materials, processes, information, and relations are shared freely – as any written text would be in a publication's reference list. They introduce questions of relevance and context, curious pieces of information and anecdotal mentions.

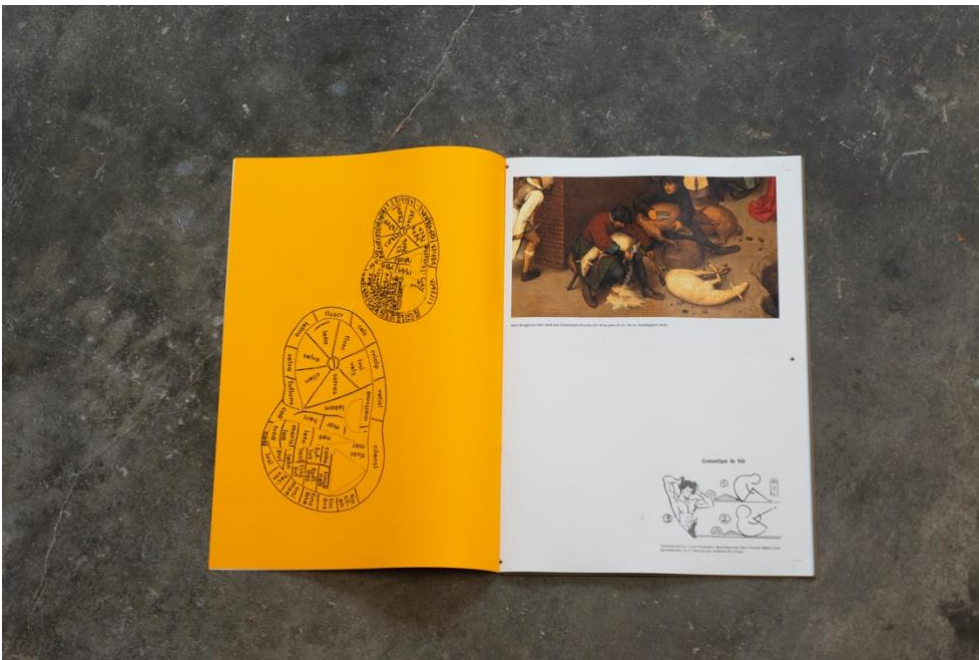


Figura 8. Lucy Meyle, publicación *Butter Point*, páginas 1 y 2, Paludal Gallery, Ōtautahi Christchurch, 2020.

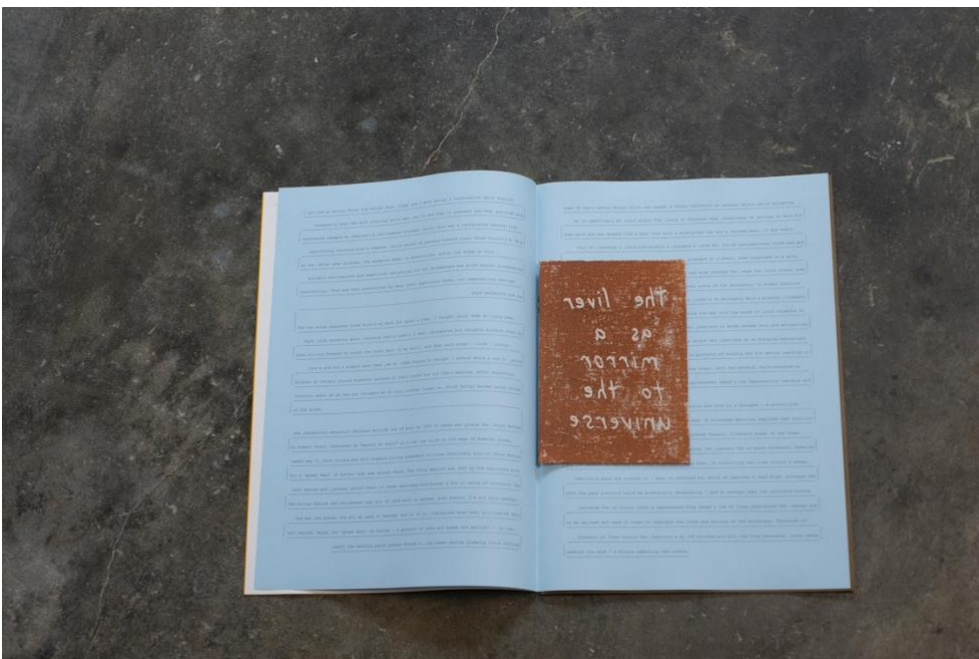


Figura 9. Lucy Meyle, publicación *Butter Point*, páginas 6 y 7, Paludal Gallery, Ōtautahi Christchurch, 2020.

*Butter Point* es una publicación que formó parte de una exposición con el mismo nombre en Paludal, un espacio de arte en Ōtautahi Christchurch, en 2020. El proyecto se basó en las conexiones entre *Butter Point* en la Antártida, llamado así porque se decía que había una gran cantidad de mantequilla que había sido enterrada allí por parte de la Expedición Antártica Nacional Británica; y El hígado de Piacenza, un objeto etrusco encontrado por un granjero italiano que se dice que actúa como una ayuda para la memoria para Haruspicy, el acto de adivinación mediante el uso del hígado de una oveja. A modo de compilación, la publicación *Butter Point* reúne una imagen de una foca, un mapa de Hogback Hill, un texto escrito en estilo antiguo estilo de los bueyes, un diagrama de El hígado de Piacenza e ilustraciones de alguien practicando “*Gymnastique du Foie*” (gimnasia hepática). Varias cosas efímeras y fortuitas

As an intrinsic element of our distributed practices, the colophon, in our understanding, is not an indiscriminate breaking-down into separate parts but a strategic highlighting of the conditions and abstractions of the artwork. We think of the colophon as being like a conjunction, acting as a connection or conduit in the space between *the doing* and *the distribution*. However, it cannot be a substitute for the social relations that exist within the rest of the work. In addition, the absence of a colophon in an artwork should not be read as an absence of generosity. The decision about exactly when, where, and with-who information is shared with is contextually determined and can and should differ from work to work and project to project.

In summary, as a tactic within creative practice, the colophon is like a conceptual abstraction holding all of the constituent parts that make up a project in one place. The process by which we engage the colophon as a structure exists to acknowledge what contributes to an artwork and trace possible points of departure from convention. It is the way we explore the *how, where, and when* of relations that the 'doing of listing' brings together.

se cruzan en mi camino durante la realización de una obra. La compilación se convierte en una forma de registrar y reconocer sin timidez el entusiasmo que tengo por esas cosas y luego compartir ese disfrute con cualquiera que desee unirse a mí. Si bien la publicación es en parte una forma de hacer que el contexto de la exposición sea más accesible, para mí, *Butter Point* también se asemeja a la acción de sacar un conjunto de objetos inusuales e invisibles de mi bolsillo y sostenerlos en la palma de mi mano. Sus conexiones materiales, contextuales o estéticas caen en combinaciones inesperadas en ese acto de revelación. La compilación, como el índice, reubica elementos seleccionados dentro de un marco diferente, donde las relaciones se establecen a través de la fricción de la proximidad.

## 5. EL COLOFÓN COMO TÁCTICA METODOLÓGICA

Los modos, Contenidos, Capturas, Leyendas, Listas de trabajo, Índices y Compilaciones discutidos en referencia a los proyectos de arte *@skylightarchive*, *@buddingvasesubscription* y *Butter Point*, son solo algunos ejemplos de un campo más amplio de prácticas temporales que emplean estas tácticas. Cada uno realiza su función de listado para comunicar contextos relevantes e importantes, pero, lo que es más importante, es un componente conceptual de los trabajos creativos en sí mismos. Estos formatos también son prácticas de citación donde los materiales, procesos, información y relaciones se comparten libremente, como lo sería cualquier texto escrito en la lista de referencias de una publicación. Introducen preguntas de relevancia y contexto, datos curiosos y menciones anecdóticas.

Como elemento intrínseco de nuestras prácticas distribuidas, el colofón, a nuestro entender, no es un desglose indiscriminado en partes separadas, sino un resaltado estratégico de las condiciones y abstracciones de la obra de arte. Pensamos en el colofón como una conjunción, actuando como una conexión o conducto en el espacio entre *el hacer* y *la distribución*. Sin embargo, no puede ser un sustituto de las relaciones sociales que existen dentro del resto de la obra. Además, la ausencia de un colofón en una obra de arte no debe interpretarse como una falta de generosidad. La decisión sobre exactamente cuándo, dónde y con quién se comparte la información está determinada por el contexto y puede y debe diferir de una obra a otra y de un proyecto a otro.

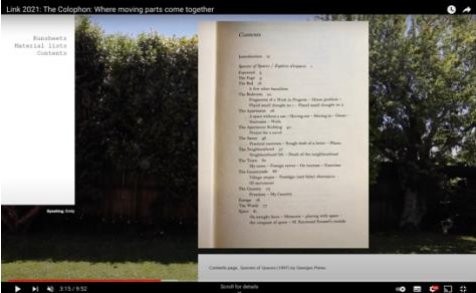
En resumen, como táctica dentro de la práctica creativa, el colofón es como una abstracción conceptual que contiene todas las partes constituyentes que componen un proyecto en un solo lugar. El proceso mediante el cual utilizamos el colofón como estructura existe para reconocer lo que contribuye a una obra de arte y rastrear posibles puntos de partida de la convención. Es la forma en que exploramos *el cómo*, *el dónde* y *el cuándo* de las relaciones que la enumeración reúne.

## REFERENCES

- Avalanche Magazine Index. (1970, 1976). <http://avalancheindex.org/>
- Berlant, L. & Stewart, K. (2019). *The hundreds*. USA. Duke University Press.
- Condorelli, C., Wade, G., & Langdon, J. (2009). *Support Structures*. Sternberg Press.
- Huybrechts, L. (Ed.). (2014). *Participation Is Risky | Approaches to Joint Creative Processes*. Valiz. [www.valiz.nl](http://www.valiz.nl)
- Matta-Clark, G., Girouard, T., & Goodden, C. (1971). *FOOD*, artist-run restaurant [Artist-run restaurant, 127 Prince Street, Soho, New York]. <http://www.publiccollectors.org/CompletePublications.htm>
- Matta-Clark, G., Girouard, T., & Goodden, C. (1972). *Food's Family Fiscal Facts* [Conceptual artwork].
- Meyle, L. (n.d.). Lucy Meyle [Artist website]. Retrieved December 13, 2021, from <https://www.lucymeyle.com/>
- O'Hara, E. (2017). *Skylight Archive* [Temporal art project]. <https://www.instagram.com/skylightarchive/>
- Perec, G. (2008). *Species of Spaces and Other Pieces* (J. Sturrock, Ed.; New Ed edition). London. Penguin Classics.
- Redmond, M., & Stockman, H. (2019). *Budding vase subscription* [Socially-engaged exchange-event]. <https://www.instagram.com/buddingvasesubscription/>
- waxman, lori. (2008). *The Banquet Years: FOOD, A SoHo Restaurant*. *Gastronomica*, 8(4), 24–33. <https://doi.org/10.1525/gfc.2008.8.4.24>

## APPENDIX

Table 1: Video presentation of the LINK 2021 Conference presentation.

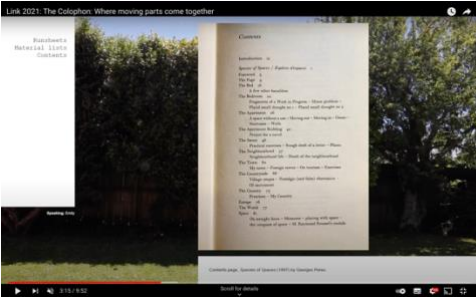
| Video screenshot  | Title and link   |
|---|--|
|  | <p>LINK 2021 Conference presentation<br/> <i>The Colophon: Where moving parts come together</i></p> <p>URL: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=32qY4mJ_0xY">https://www.youtube.com/watch?v=32qY4mJ_0xY</a><br/>                     (This video is a recording of the conference paper that precedes this article.)</p> |

## REFERENCIAS

- Avalanche Magazine Index. (1970, 1976). <http://avalancheindex.org/>
- Berlant, L. & Stewart, K. (2019). *The hundreds*. USA. Duke University Press.
- Condorelli, C., Wade, G., & Langdon, J. (2009). *Support Structures*. Sternberg Press.
- Huybrechts, L. (Ed.). (2014). *Participation Is Risky | Approaches to Joint Creative Processes*. Valiz. [www.valiz.nl](http://www.valiz.nl)
- Matta-Clark, G., Girouard, T., & Goodden, C. (1971). *FOOD*, artist-run restaurant [Artist-run restaurant, 127 Prince Street, Soho, New York]. <http://www.publiccollectors.org/CompletePublications.htm>
- Matta-Clark, G., Girouard, T., & Goodden, C. (1972). *Food's Family Fiscal Facts* [Conceptual artwork].
- Meyle, L. (n.d.). Lucy Meyle [Artist website]. Retrieved December 13, 2021, from <https://www.lucymeyle.com/>
- O'Hara, E. (2017). *Skylight Archive* [Temporal art project]. <https://www.instagram.com/skylightarchive/>
- Perec, G. (2008). *Species of Spaces and Other Pieces* (J. Sturrock, Ed.; New Ed edition). London. Penguin Classics.
- Redmond, M., & Stockman, H. (2019). *Budding vase subscription* [Socially-engaged exchange-event]. <https://www.instagram.com/buddingvasesubscription/>
- waxman, lori. (2008). *The Banquet Years: FOOD, A SoHo Restaurant*. *Gastronomica*, 8(4), 24–33. <https://doi.org/10.1525/gfc.2008.8.4.24>

## APPENDIX

Table 1: Video presentation of the LINK 2021 Conference presentation.

| Video screenshot  | Title and link   |
|---|--|
|  | <p>LINK 2021 Conference presentation<br/> <i>The Colophon: Where moving parts come together</i></p> <p>URL: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=32qY4mJ_0xY">https://www.youtube.com/watch?v=32qY4mJ_0xY</a><br/>                     (This video is a recording of the conference paper that precedes this article.)</p> |