



Resistirse al tiempo: los libros-arte y el cultivo de la memoria¹

Hortensia Mínguez-García²

Recibido: 30 de octubre de 2017 / Aceptado: 12 de abril de 2018

Resumen. El género del libro-arte ha venido desarrollándose de manera cada vez más prolífica en la práctica contemporánea. Si bien es cierto que formal y estéticamente es un género polimórfico, como género narrativo posee, *per se*, un anclaje poético ligado a la construcción de microrrelatos; a veces, declaraciones intimistas, otras, de urdimbre denunciante. Los libros-arte, como libros que son, son un medio ideal para resemantizar nuestra cultura a través de la deconstrucción de la Historia. Para ello, muchos son los artistas que, distanciándose de la perspectiva de los grandes relatos, deciden escribir una Nueva Historia a través de un complejo ejercicio de la recuperación de la memoria social e inclusive la posmemoria. El presente texto busca mostrar cómo a través de la relación entre el tema de la memoria y el libro-arte, se constata un ejercicio transdisciplinar en donde el artista se torna un relator, un investigador, un poeta; pero, ante todo, un creativo que busca llegar a la sociedad desde una visión heteroglósica más rica y contrastada de la historia, un artista eminentemente empático y preocupado por proyectar a la humanidad hacia un futuro mejor.

Palabras clave: Arte; libro-arte; libro de artista; memoria; posmemoria.

[en] Resisting the time: the artist' books and the cultivation of memory

Abstract. The artist book is an artistic genre has been developing in an increasingly prolific way in contemporary practice. Although it is true that formally and aesthetically it is a polymorphic genre, as narrative genre it possesses, *per se*, a poetic anchorage linked to the construction of micro-narratives; sometimes, intimate statements, others, of denouncing. The book of artist, as a book and therefore, an excellent icon of conservation and popularization of culture, is an ideal medium to resemantize our culture through the deconstruction of history. For this, many are the artists who, distancing themselves from the perspective of the great stories, decide to write a New History through a complex exercise of the recovery of the social memory and even the postmemory. The present text seeks to show how through the relationship between the theme of Memory and the books of artist, a transdisciplinary exercise is verified where the artist becomes a rapporteur, a researcher, a poet; but above all, a creative person who seeks to reach society from a richer and more contrasted heteroglossical vision of history, an eminently empathetic artist who an eminently empathetic artist who worries about projecting humanity into a better future.

Keywords: Art; Art-book; artist's book; memory; postmemory.

Sumario: 1. Introducción. 2. Sobre los estudios de la memoria. 3. Libro-arte y memoria. 3.1. Memoria genealógica. 3.2. Memoria autobiográfica. 3.3. El libro-arte como marco social para la memoria. 3.4. Posmemoria. 4. Conclusiones. Referencias.

¹ Este artículo recoge resultados de la investigación *El Rostro del Mundo. Relatos visuales*, financiada por la Universidad Autónoma de Querétaro, México en colaboración con el grupo de investigación *Gráfica Contemporánea* adscrito a la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México.

² Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, (UACJ). Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte (IADA). Departamento de Diseño. (México)
E-mail: hortemiguez@gmail.com

Cómo citar: Mínguez-García, H. (2018) Resistirse al tiempo: los libros-arte y el cultivo de la memoria. *Arte, Individuo y Sociedad* 30(3), 519-540.

1. Introducción

El presente texto tiene como objetivo estudiar al género del libro-arte como estrategia artística para la representación de la memoria. Para poder llevar a cabo este objetivo, el texto se estructura principalmente en dos bloques. Por un lado, partimos con un breve recorrido acerca de los estudios de la memoria, atendiendo a los aportes de autores como Maurice Halbwachs, Jan Assman, Tzvetan Todorov, Joel Candau o Astrid Erll; quienes, -como veremos más adelante-, nos hablan de la existencia de un culto a la memoria o *mnemotropismo* como consecuencia de un mundo cada vez más globalizado, narcisista y fugaz. Luego, progresivamente, introducimos al lector en los estudios teóricos de la memoria desde la perspectiva de arte de la mano de Lisa Saltzman y Joan Gibbons, entre otros autores. En suma, este apartado constituye la construcción de un estado de la cuestión de los estudios de la memoria desde una perspectiva transdisciplinar.

Posteriormente, el apartado referenciado como *libro-arte y memoria* se centra precisamente en exponer cómo el género del libro-arte ha venido desarrollándose de manera empática con el tema de la memoria desde diferentes perspectivas y a partir del abordaje poético de conceptos desarrollados desde otros campos de conocimiento como la memoria social, la memoria autobiográfica, la posmemoria, etc. Asimismo, despejaremos dudas acerca de a qué nos referimos con libro-arte, por qué no lo llamamos libro de artista, qué particularidades tiene como género artístico y qué características hacen de él, uno de los géneros más afables para la producción de piezas sensibles a temáticas como las de la memoria.

Para poder estudiar de qué forma se relaciona el género del libro-arte y la memoria, nuestra postura epistémico-metodológica será la de la hermenéutica, una metodología inmanente a la investigación cualitativa fundamentada en el paradigma interpretativo y que, entiende a la obra de arte, como aquella que “interpreta al mundo y a la vez lo expresa de un modo particular” revelando “su sentido”; es decir, una “manifestación” a la par que, una “revelación de lo que estaba presente pero no podía ser visto sino a condición de ser transformado para poder ser re-conocido.” (Amador-Bech, 2012, p. 48)

Seleccionamos esta metodología porque nos posibilita esa toma de conciencia de que, efectivamente, no existe un discurso unívoco en cuanto al proceso de la interpretación de una obra de arte, sino más bien, una fusión de horizontes entre el discurso del autor y las diferentes interpretaciones por parte de los lectores. Un proceso de lectura, basado en la alteridad y en la conciencia histórica y del distanciamiento preexistente entre el contexto histórico-cultural del autor y del interpretante. Al cabo, leer una obra de arte es un juego (Gadamer, 1993), pues “como juego, la obra solo alcanza su ser pleno cuando se le juega cada vez, es decir, cuando es representada por parte de unos sujetos situados históricamente.” (De la Maza, 2005, p. 132).

Bajo esta tesitura, el lector hallará cuatro subapartados titulados, la memoria genealógica, la memoria autobiográfica, el libro como marco social para la memoria y la posmemoria. En ellos, nos centraremos en la exposición del concepto que da

nombre al apartado en sí, y al análisis de una o varias obras de arte desde el paradigma interpretativo de la hermenéutica. Las obras: *My mother's book* de Joan Lyons (1993), *Raíces genealógicas* (2012-) de autoría propia, *Moisés* (2015) de Mariela Sancari, el *Manual de plantas medicinales de la región de Amealco* (2017) que conforma una creación colectiva del Laboratorio de Imagen de Querétaro, (México), y *Día de Conocimiento* (2015), de la artista Ioulia Akhmadeeva, fueron seleccionadas con base al criterio de que son piezas que conocemos de manera cercana o que, ilustran -a nuestro modo de ver de forma muy didáctica-, las diferentes fases con las que el sujeto creativo en sí, se relaciona con el mundo y construye aquello que considera memorable; desde paradigma más intimista con la memoria genealógica y autobiográfica, a las aquellas en las que se releva el deseo de hacer permanecer en la memoria colectiva, una idea, una tradición, un recuerdo o simplemente un valor moral.

2. Sobre los estudios de la memoria

«Quien controla el presente, controla el pasado; quien controla el pasado, controlará el futuro». (Orwell, G., 1949, p. 44)

Desde hace décadas, discursos como los de Lipovetsky (2006), Baudrillard (1993) o Bauman (2001), vienen discutiendo acerca de cómo el hombre, tras el fin de las utopías luego de la posmodernidad, se ha visto inmerso en una especie de sentimiento vacío prácticamente imposible de atenuar ante un mundo cada vez más acelerado, intransigente y narcisista.

La relación experiencial del hombre con el Tiempo ha cambiado estratosféricamente. Luego de la Revolución Industrial, con sus consecuentes modelos de producción masiva e hiperproducción y el posterior crecimiento económico mundial desde mediados del pasado siglo, hemos sufrido un imparable y vertiginoso proceso de aceleración en cuanto a la rápida inclusión y, a la par, obsolescencia de tecnologías, formas y medios de comunicación y transporte. Aunado a ello, es quizás el fenómeno histórico de la globalización, resultado “consustancial al capitalismo” (Ornelas, 2004, s.p.), uno de los engranes más grandes, responsable de los procesos de transformación social, política, económica y cultural y, por ende, de la experiencia vital que el hombre tiene frente al paso del Tiempo.

Por un lado, los diferentes procesos de *McDonaldización* (Ritzer, 1993) y el engrosamiento de la cultura del *Ketchup*, han venido atentando contra el arraigo identitario de nuestras sociedades, generando una progresiva desaparición de prácticas cotidianas ancestrales, de historias orales, viejas costumbres y tradiciones, en especial, para las culturas minoritarias. Un proceso degenerativo que, así, a vuelapluma, podemos visualizar claramente en las grandes producciones cinematográficas, el concepto impuesto de belleza eterna por parte de la publicidad y el mercado en general con su cíclica recuperación de modas. Todas ellas, realidades asediadas por los diseños estandarizantes de una industria que aboga por el consumo masivo e hipernarcisista. Un mercado que, además, nos invita a vivir embarcados a la deriva de una política crediticia bajo la promulga de ciertos estereotipos de formas de vida; mientras paralelamente acontecen guerras y conflictos étnicos,

fríos o no, crímenes aberrantes, impunidad, inseguridad pública, altos índices de pobreza, sobrepoblación, crisis energética, abuso de poder y contaminación, además del desequilibrio ambiental mayormente causado por nuestros malos y a veces, desmedidos y acomodados hábitos de consumo.

Nadie podrá negar la imperante sociedad de consumo en la que nos hallamos; “una sociedad cada vez más volcada hacia el presente y las novedades que trae, cada vez más regida por una lógica de seducción pensada bajo la forma de una hedonización de la vida accesible a todas las capas sociales” (Lipovetsky, 2006, p. 25); una sociedad, añadiríamos, masivamente dominada por el deseo neofílico, adicta al bienestar inmediato de los placeres materiales y el cortoplacismo.

Nuestra idea acerca del futuro, hilada al menos por tradición, a la de progreso, se ha teñido de inmediatez constante. Decía Martín-Barbero (2015) que, a diferencia del pasado, el mercado actual devaluó el concepto de lo nuevo casi por automático, al presentárnoslo de una manera tan rutinaria, encadenada y permanente. La gran mayoría de las producciones culturales de hoy, forman parte de la recuperación incesante de formas de antaño que, vuelven y vuelven a presentarse una y otra vez. No hay más que pensar en el constante ejercicio del pastiche, el renacimiento de lo retro, lo vintage, el remix, los *remakes*, las precuelas y las secuelas. Una especie de “novedad Prometeica”, que pone frente a nosotros, la problemática de un *presente continuo*; un presente perpetuo en el que, la gran mayoría de las producciones simbólicas del hombre se han vuelto homogéneas, iterativas e inauténticas. (Martín-Barbero, 2004, p. 22)

En este sentido, hablamos de un *presente continuo* que, como afirmaba Norbert Lechner (1987), está hecho de “una secuencia de acontecimientos que no alcanzan a cristalizar en duración, sin la cual ninguna experiencia logra crearse, más allá de la retórica del momento” (p. 260). Un mundo atestado de *instantaneidad* en el que, la “progresiva primacía de lo neo” y “la colonización del presente por las modas de la nostalgia” (Jameson, 1992, p. 45) han ulcerado toda noción de futuro prometedor ante el exceso de políticas *cortoplacistas* (Lechner, 1987). De ahí que, hablamos de un *presente continuo paradójico* puesto que, se trata de “un presente que no deja de exhumar y “redescubrir” el pasado.” (Lipovetsky, 2006, p. 90). Una tesitura lipovetskiana que, fácilmente podemos trasladar al acuciado deseo por parte de historiadores, antropólogos, sociólogos y artistas de hablar del pasado, de “recuperarlo, reactivarlo, revisitarlo y redescubrirlo bajo el principio de la “soberanía individual” (Lipovetsky, 2006, p. 103) o desde la orientación epistemológica de la Otriedad muy en la línea del movimiento francés de la *Nueva Historia*. En suma, un deseo por reevaluar la historia y comprender mejor nuestro pasado en aras de darle sentido a nuestro presente, reconstruir la raíz de nuestras identidades y vínculos sociales y, por consiguiente, combatir la distorsión constante que generan los discursos globalizantes de nuestro tan característico *presente continuo*.

Una vez puestos en contexto, para poder acercarnos al tema de la memoria como campo de estudio -obviamente, con el afán último de explorar cómo el género del libro-arte constituye una de las estrategias que el arte utiliza para su representación-, empezaremos por lo más básico: comprender a qué nos referimos con memoria.

Ya desde los años ochenta, el afamado biólogo estadounidense Gerald M. Edelman anotaba que, la memoria es una propiedad dinámica que depende de las conexiones sinápticas que generan nuestras redes neuronales, las cuales, obviamente, se conectan recategorizando constantemente toda la información adquirida con base

a cualquier experiencia pretérita con las nuevas. De ahí que, la teoría edelmaniana niegue la idea de que la memoria es la capacidad de nuestro cerebro de recordar algo sistemáticamente como si fuéramos computadoras. Desde este punto de vista, es importante comprender que, el recuerdo puro, su réplica, no existe como tal, pues la rememorización “cambia en función de las evoluciones propias de las poblaciones neuronales implicadas en las categorizaciones originales” (Candau, 2002, p. 12). Es decir, recordar es un proceso activo en el que el recuerdo deviene más la reescritura del mismo a manos del que recuerda conforme a una situación específica del presente, que una simple representación de lo que se supone que ocurrió en el pasado. Dicho de otro modo, la memoria adaptativa pone en evidencia que, todo recuerdo pasa a ser “una elaboración novelada del pasado, tejida por los afectos o las fantasías, cuyo valor, esencialmente de las necesidades y deseos presentes del sujeto” (Guillaumin, 1968, p. 134) y, por ende, “no puede ser concebida, como un testimonio fiel del pasado,” (Candau, 2002, p. 18) sino una representación, e inclusive una cuestión de percepción. Característica fundamental a partir de la cual el arte vio una virtud, y no un defecto.

El estudio de la memoria, especialmente, desde la perspectiva social y antropológica, además de los estudios culturales, el arte, la filosofía, y por supuesto, la historiografía ha sido muy amplia; en nuestra opinión, reacción sintomática motivada por el cambio y la inestabilidad que suponen el fin y la entrada a un nuevo milenio. Entre los estudios de la memoria, no podemos pasar por alto nombrar la obra de algunos autores que iniciaron o han venido liderando la puesta en escena y discusión de múltiples tópicos relacionados con: la memoria histórica, la memoria cultural, la memoria colectiva, la memoria personal y la posmemoria, los cuales iremos incorporando en diferentes apartados del presente artículo.

En los años treinta del pasado siglo, subrayamos los textos críticos del filósofo Walter Benjamin en relación con la distinción entre la memoria y el recuerdo, especialmente, con *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, título traducible a *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov*, de 1937. Obra en la que Benjamin nos introduce la idea -que no al término, como tal-, de la creación de una memoria colectiva a través del arte de narrar, es decir, a través la transmisión de los relatos orales y las prácticas de compartir aquellas valiosas experiencias, sabidurías y costumbres (*Erfahrungsschatz*) que, permiten al hombre, vivir y relacionarse mejor en un determinado contexto. Luego de Benjamin, es imprescindible destacar los estudios del francés Maurice Halbwachs (1925, 1941, 1950); sociólogo destacado por introducir el concepto de memoria social al campo, a colación de *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), *La topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte. Étude de mémoire collective* (1941) (La legendaria topografía de los Evangelios en Tierra Santa. Estudio de memoria colectiva) y *La mémoire collective* (La memoria colectiva), esta última, obra publicada en 1950 de manera póstuma. Con esta locución, Halbwachs (1950) aludía a ese espacio intangible que alberga el imaginario de la identidad de una cultura o de un grupo que ilustra su pasado y presente, en pro de su perpetuidad y permanencia en el tiempo. Es decir, relatos, recuerdos, prácticas cotidianas, tradiciones y costumbres transmitidas generacionalmente reflejo de una necesidad primaria; la de perpetuar una memoria común.

Jan Assman (1992), Tzvetan Todorov (1995), Joél Candau (2001) y Astrid Erll (2004) también son personalidades destacables en el contexto de los estudios sobre

la memoria. A Assman, se le atribuye el concepto de memoria cultural expresada en su obra *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (La memoria cultural: la escritura, la memoria y la identidad política en las primeras culturas altas). Luego, en 1995, aparece la obra del filósofo Tzvetan Todorov *Les abus de la mémoire* (Los abusos de la memoria) quien nos hablaba de cómo la memoria y la reconstrucción del pasado, originalmente abordadas como estrategias de oposición contra el poder opresor de los sistemas totalitaristas, habían pasado a evolucionar hacia un mnemotropismo muy particular que ponía en evidencia las consecuencias de un mundo cada vez más globalizado y narcisista. Respecto a las causas de este culto a la memoria según la postura de Todorov, Castany (2009) anotaba lo siguiente:

¿Cuáles pueden ser las causas de este culto a la memoria? En primer lugar, el hecho de que el mundo contemporáneo evolucione “hacia una mayor homogeneidad y uniformidad”, parece perjudicar “a las identidades y pertenencias tradicionales”, lo que llevará a muchos a buscar en el pasado común una identidad, colectiva o individual, estable. En segundo lugar, ocuparnos del pasado nos permite desentendernos del presente, procurándonos además los beneficios de la buena conciencia. Ciertamente, señala Todorov, conmemorar a las víctimas del pasado es gratificador; mientras que resulta incómodo ocuparse de las de hoy en día. En tercer lugar, el nuevo culto a la memoria sirve para que “sus practicantes se aseguren algunos privilegios en el seno de la sociedad.” (p. 201)

Por último, destacan también los aportes de Joël Candau con su libro *Antropología de la Memoria* (2002), y la alemana Astrid Erll, con múltiples trabajos como *Media and Cultural Memory* (2004), *Memoria colectiva y culturas del recuerdo* (2005) o *Memory in Culture*, (2011). Todos ellos autores que, de una forma u otra, han venido haciendo hincapié en la relación existente entre nuestro contexto actual y este culto a la memoria o *mnemotropismo* como una necesidad sociocultural ya que, el “regreso a la memoria resulta clave para comprender no sólo nuestro pasado, sino para darle sentido a nuestro presente. (Pinilla, 2011, p. 16).

Desde la perspectiva antropológica, este frenesí por la memoria ha venido expresándose a través de múltiples formas más allá de la teoría; por ejemplo, a través del aumento de las políticas patrimoniales, el éxito y acentuado interés por los actos conmemorativos, el auge de las biografías como género editorial, el artivismo de la subculturas por conservar y/o recuperar sus tradiciones, la restauración de reliquias y la moda de los ecomuseos, la proliferación de los estudios genealógicos, la transmisión de conocimiento intergeneracional y las investigaciones etnográficas para la recuperación de costumbres ancestrales, rituales, mitos, canciones, cuentos y creencias (Candau, 2002). Básicamente, productos compartidos entre un determinado colectivo que, como bien anotó Leroi-Gourhan (1964) en su día, son prácticas que evidencian el deseo por perpetuar una memoria común.

Es Candau, quien precisamente en el capítulo IX de su obra *Antropología de la Memoria* (2002), aborda de manera muy sucinta, a las prácticas artísticas como una de las formas que toman las representaciones individuales y colectivas de la memoria. Respecto a dichas manifestaciones, nombra únicamente algunos literatos como Henry James, Conrad, Joyce Italo Severo, Marcel Proust, al músico Mahler; además de los memoriales intangibles de los artistas Hans Haacke y Jochen Gerz.

Muy al contrario de lo que pareciera sobreentenderse al respecto conforme a los escasos ejemplos expuestos, el tema de la memoria ha sido ampliamente manejado

tanto por los artistas como desde la teoría de las mismas prácticas artísticas. Así, artículos como *La memoria y la práctica artística. Hacia un estado de la cuestión* de Daniela Hermosillo (2012), nos ofrece un excelente estado del arte narrándonos quienes han liderado la producción teórica respecto a la relación memoria-arte.

Así, a vuelo de pluma, destacan los trabajos de Lisa Saltzman y Joan Gibbons. Respecto a la estadounidense Lisa Saltzman, es *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art* (2006), la obra que más huella ha dejado al respecto. En ella, la autora aborda conceptos como el post-indexal y las sombras, éstos manejados en alusión a las diferentes estrategias y procesos de la representación de la memoria por medio del vestigio, el índice o la huella de lo ausente o in-ausente. En cuanto a Joan Gibbons, sobresale *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance* (2007). Obra en la que Gibbons expone que el tema de la memoria es abordado por los artistas según diferentes contextos concretos, pudiéndose acotar según ella, a seis perspectivas diferentes: (1) desde el prisma de lo autobiográfico; (2) la huella; (3) las revisiones históricas; (4) el tema de la posmemoria; (5) las representaciones, recreaciones y la memoria episódica y; (6) la creación de museos y uso de archivos.

Asimismo, cabría sumar los aportes de otros autores como Charles Green (2008), Karen E. Till (2008), Annette Kuhn (2012), y por supuesto, Ana María Guasch, tanto desde la perspectiva de la otredad como del archivo como fuente narrativa para el arte, temas específicamente abordados por la autora en varias de sus publicaciones. Entre ellas, el artículo, *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar* (2005) y el libro *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades* (2005). Curiosamente, todos estos autores, impregnados por el espíritu benjaminiano, ven en el arte el poder de transmutar los sentidos, de transfigurar críticamente el pasado respecto al presente, de resignificar espacios decadentes, ajados e invadidos por sentimientos de consternación, miedo y muerte, en espacios empáticos que invitan al perdón; a prácticas relacionales y afectivas; a un futuro posiblemente mejor. En suma, autores que vienen a hablarnos cómo artistas como Andy Warhol, Doris Salcedo, Christian Boltanski, Antoni Muntadas, Hans-Peter Feldman, The Atlas Group, y un largo etcétera, han venido trabajando el tema de la memoria desde diferentes perspectivas macro y microhistóricas: desde el prisma de la pérdida de la identidad o la memoria traumática, hasta los memoriales intangibles.

Al caso, centrándonos en el área que nos compete, abordaremos la exposición de aquellos artistas que han utilizado al libro-arte como un dispositivo representacional de la memoria, tomando como punto de partida, la idea de que el libro, como símbolo cultural de la conservación y la transmisión del conocimiento por excelencia, es uno de los géneros de expresión artística, más afines al tema de la memoria en el arte contemporáneo.

3. Libro-arte y memoria

Los libros-arte son una forma artística, un género, que tal y como su nombre indica, utiliza al libro como medio de comunicación y expresión, ya sea en sentido figurado como literal. Hoy en día, podemos hallarlo referenciado a través del manejo de diferentes vocablos bastante genéricos. Así, mientras en inglés se recurre al término de *artist's book*, en habla hispana hay ciertas disyuntivas respecto al uso de la

conjunción libro-arte o libro de artista. Siendo, desde nuestro punto de vista, más pertinente utilizar el término de libro-arte. Autores como Crespo (2010), apuntan a que el manejo de la palabra libro-arte es una “denominación genérica” que abraza a todo el “compendio de acepciones que estas creaciones pueden adoptar” (p. 10) ya sea, desde los libros ilustrados, los libros instalación, los libros-performace hasta los mismos libros de artista, entre muchos otros. Por nuestra parte, consideramos más pertinente aludir a libro-arte desde la premisa de que, el apéndice “-arte” consigna identidad artística al libro según su naturaleza conceptual o mediática como pieza en sí misma, mientras que, “de artista”, solo refiere su proveniencia.

Este género surgió aproximadamente en los años sesenta como una práctica generalizada bajo los lineamientos de lo paradójico, ya que ni era sólo arte, ni sólo libro, sino liminal a ambos espacios creativos. No obstante, autoras como Riva Castleman (1994), Johanna Drucker (1995) o Anne Moeglin-Delcroix (2006), presentan diferentes ideas acerca del origen del género que debemos comprender desde la complementariedad.

Drucker, por ejemplo, nos remite a finales del S. XX, anotando que uno de los acontecimientos más relevantes que hicieron posible emerger al género, fue la creación de un mercado de ediciones de lujo gracias a labor de marchantes y editores quienes, como Ambroise Vollard o Daniel-Henry Kahnweiler, promocionaban la colaboración entre poetas y artistas plásticos. Por su parte, Castleman (1994) o Moeglin-Delcroix (2006) aluden a casos más concretos. Castleman, por ejemplo, narra el impacto de Duchamp y su obra *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* conocida más comúnmente como la *Caja Verde* fechada en 1934. Mientras que, Moeglin-Delcroix (2006) expuso que tendríamos que remontarnos a 1962, justo cuando aparecen cuatro de los libros clave para la formulación de este género como lo son *Twentysix Gasoline Stations* de Edward Ruscha, *Dagblegt Bull* de Dieter Roth, *Topographie anecdotée du Hazard* de Daniel Spoerri y *Ben je signe* de Ben Vautier Moi (Haro, 2013). Tres posturas que, más allá de contraponerse, nos ayudan a comprender que el nacimiento del género como tal, no posee un único punto de partida en el espacio-tiempo sino diferentes puntos de origen. Si bien, a efectos prácticos, el bautismo del género como tal podríamos fecharlo en 1973 a colación de la primera aparición del término *Artists' book* de la mano de Diana Perry Vanderlip, quien curó una muestra de 250 ejemplares de libros para el *Moore College of Art de Philadelphia* en Pennsylvania. Una muestra con la que se hizo patente, la proliferación del uso del libro como obra de arte, como documento especial, primario. (Polo, 2011)

Contextualmente, el género emergió como un arte portátil (Lippard, 1977), anti-elitista y democrático (Jameson, 2005), que apostaba por la descentralización de las artes (Coleman, 1980) y el uso de esquemas de producción-multiplicación que facilitarían la propagación de la obra a diferentes escalas sociales como la autoedición o la comercialización de la obra a bajo costo (Moeglin-Delcroix, 1997). Ideas a las que deberíamos sumar una forma de producción claramente transdisciplinar (Mínguez, 2010) en atención al concepto de integración de las artes que el editor y poeta visual Ulises Carrión, ya venía postulando desde mediados de los años setenta a raíz de su libro *The New Art of Making Books*.

A diferencia de otros géneros, los libros-arte no son piezas colgadas en una pared, ni requieren ser expuestos en una peana; muy al contrario, son piezas que solicitan nuestro tiempo, del desdoblamiento, del pase de las hojas, del despertar de nuestra memoria

sensorial, piezas que se leen, que requieren ser tocadas y develadas con paciencia, empatía, confianza y pasión por el arte de la retórica, la poética, la estética y la plasticidad.

Lógicamente, su inmanente relación con la idea o la fisicalidad del libro, nos hace estar frente a un género que prioriza la expresión narrativa entendida esta, como aquella “estructura misma del proceso temporal” (Ricoeur, 1987). Así, los libros-arte se caracterizan por ser estructuras narrativas; relatos, ideas, conceptos que se muestran y/o construyen secuencialmente por medio del manejo (des)ordenado de una serie de imágenes, textos, objetos, texturas, etc.; libros que para ser leídos debemos leer, valga la redundancia, recorriendo cada una de sus partes en aras de comprender la compleja relación entre las partes y el todo que el libro-arte constituye; entre lo enunciado y las relaciones de ocultamiento, es decir, *el modo de ser narrado*. Decía Méndez (2017):

Habría que pensar, como punto de partida, que el libro convencional no necesita pensarse en su *modo de ser leído*, y la mayoría de las veces tampoco en su *modo de ser contado*; sin embargo, el libro-arte comprende sus relatos en ocultamientos, ausencias, descontextualizaciones y manifestaciones (a la vez) que propician el cuestionamiento de estas relaciones, tradicionalmente lineales. Son narraciones fundadas en la lejanía, misma que nos proporciona una *distancia a trabajar*, una exploración hacia el punto de salida, a su trayecto y a su representación, a establecer la tensión como búsqueda. (p. 19)

De este modo, son los libros-arte, espacios estructurados narrativamente (no importa si lineal, anárquica, polimórfica o reticuladamente), que con cierto orden discursivo, articulan e hilvanan toda suerte de archivos e insinuaciones: narraciones visuales a multimediales, desde fotografías, cartas, objetos, texturas, aromas, objetos, historias breves, grabaciones, etc.; siempre, en aras de conseguir una determinada unidad simbólica profesada desde la idea del libro como medio de comunicación y expresión cultural.

A continuación, expondremos algunos casos en los que varios artistas establecieron una relación entre el libro-arte y el tema de la memoria, ya sea, desde la perspectiva de la memoria genealógica, la autobiográfica, la colectiva y la posmemoria. Cuatro conceptos que rescatamos del campo de la antropología y la sociología pero que, desde la perspectiva del arte, pensamos, cartografían dos ejes temáticos afines a este género. Dos ejes equidistantes entre sí, pero íntimamente relacionados con el inconsciente y el subconsciente respectivamente: los relatos autobiográficos basados en ejercicios introspectivos e intimistas, y los relatos sensibles a procesos de alteridad, en los que prima la conciencia y el compromiso social (Wasserman, 2007). En suma, relatos en donde “las vidas se deconstruyen en secuencias relacionales vinculadas con frecuencia al sentido de identidad, presencia y consonancia.” (Vilchis, 2009, p.97)

3.1. Memoria genealógica

El miedo a la muerte es una reacción natural, un acto reflejo, una forma de resistencia, inclusive de negación a lo inevitable. Sin embargo, muchos son los que trascienden esta idea de la muerte física arguyendo que, uno no perezca realmente hasta pasados los años a manos de futuras generaciones. Son nuestros descendientes quienes nos harán

desaparecer, quienes dejarán de recordarnos, quienes definitivamente cicatrizarán, desdibujarán y finalmente, borrarán todo recuerdo posible acerca de quién fuimos, qué hicimos o qué logramos. Podríamos decir entonces, que morir implica sucumbir a manos de quienes olvidan rememorarlos, y traspasan el umbral de la vaguedad para enterrarnos en la lobreguez más profunda.

La memoria genealógica es aquella que se preocupa por documentar, registrar y conservar los datos personales y referencias más significativas en vida, de la ascendencia y descendencia de una familia. Perpetuar en un documento, la memoria genealógica es una forma de combatir la amnesia de quienes, probablemente, ni siquiera han nacido; una forma de herencia que, en la práctica artística, es bastante inusual. Sin embargo, sí hay autores que versan acerca de estos temas a través del libro-arte. Rebeca Mingo, Vera Khlebnikova, Doreen Bayley e incluso, de manera puntual, Joan Lyons o Carol Flax son algunas una de ellas.

La obra *Mother's book* (1993) podríamos considerarla un clásico en este sentido (fig. 1). Este pequeño folleto doble de 48 páginas reúne múltiples imágenes fotográficas antiguas de escenas familiares; algunas de ellas, repetidas. Por ejemplo, una fotografía familiar aparece completa a doble página y luego, recortada, en dos ocasiones más, muestra en primer plano ciertos detalles como un rostro o las manos de una niña. Otras imágenes, impresas también a toda página, se repiten así sin más, intercalándose entre el texto. El libro narra la historia de la madre de Lyons y en cierto modo, la suya y la de su abuela. Básicamente, se intercalan imágenes y breve historias; diría Drucker “llenadas de ambivalencias, subtextos y tensiones” (Drucker, 2006, s.p.)

Lo interesante de la pieza es cómo a través del formato del folleto, las imágenes y la secuencia iterativa de las mismas, Lyons refuerza la idea de cómo viejos recuerdos prácticamente opacados por el paso del tiempo, se vuelven obsesivos, cíclicos. El lector, puede abrir la pieza desde diferentes puntos e iniciar su lectura sin aparente linealidad en analogía a cómo devienen los recuerdos en nuestra mente, así, sin un orden, sin lógica alguna. Comentaba Lyons:

The book work was focused on constructing narratives that were revealed in the connections between image and text. (...) Only a few of my family's stories survived along with fewer pictures. This book was to have been a private edition for my family because I felt it was too personal to be of interest to others; but eventually I became interested in how time and memory are compressed and distorted in time, in repetition and fragmentation, in the unreliability of memory and of family pictures. I sought a book format to convey this sense of past and present. It is structured as a double pamphlet which cannot be read in a linear fashion, but in random combinations of texts and images which function more like memories.³ (J. Lyons, comunicación personal, 08 de marzo de 2018)

³ “El libro se centró en la construcción de narrativas que se revelaron en las conexiones entre la imagen y el texto. (...) Solo algunas de las historias de mi familia sobrevivieron junto con aún menos fotografías. Este libro debía haber sido una edición privada para mi familia porque me pareció un tema demasiado personal para ser de interés para los demás; pero eventualmente me interesé en cómo el tiempo y la memoria se comprimen y distorsionan en el tiempo, en la repetición y la fragmentación, en la falta de fiabilidad de la memoria y de las imágenes familiares. Busqué un formato de libro para transmitir este sentido del pasado y el presente. Está estructurado como un panfleto doble que no puede leerse de forma lineal, sino en combinaciones aleatorias de textos e imágenes que funcionan más como recuerdos.” (Traducción por la autora)

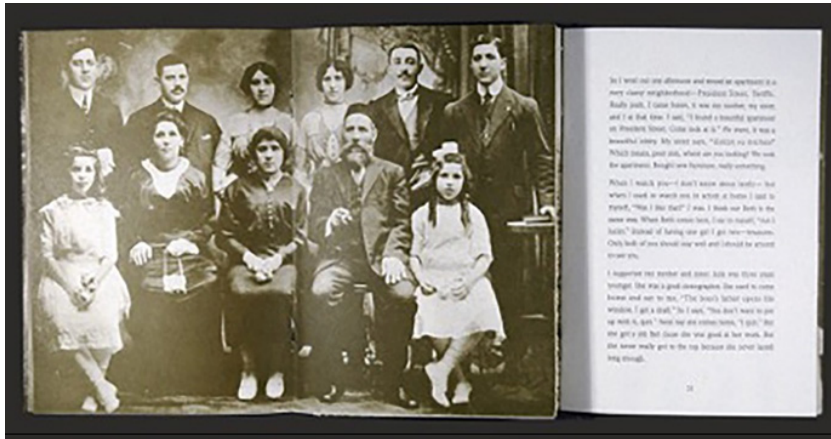


Figura 1. Joan Lyons, *My Mother's Book* (1993). Libro-arte. Impreso y publicado en Visual Studies Workshop Press en Rochester, Nueva York. [E. Rettberg] Dimensiones: 20 x 14.6 cm. Fotografía: Cortesía de la autora.

Otra obra que, nos gustaría comentar es *Raíces genealógicas* (fig. 2); un libro-arte iniciado en el año 2012 de autoría propia. La obra surgió con motivo de conmemorar, honrar y recordar la muerte de mi abuela materna y el posterior nacimiento de mi hijo. Esta obra, se acota como un *work in progress*. Cerrada temporalmente en el año 2015, como parte de una primera etapa, *Raíces genealógicas*, es el resultado de un ejercicio documental del árbol genealógico de mi familia, la de mi pareja y la de mi propio hijo, para la reconstrucción de la memoria familiar. Para ello, estuve trabajando con varios familiares, intentando recabar la máxima información posible acerca de su pasado común. Escribiendo relatos, recuperando fechas, anécdotas, refranes e historias de vida. Cinco generaciones recuperadas finalmente del olvido antes de que fuera demasiado tarde. Algunos de los grandes relatores, ya murieron.

Físicamente, el libro se trata de una caja archivadora contenedora de tres libros, fotografías, cartas, actas de nacimientos y una serie de tubos de ensayo con varias muestras de materiales orgánicos como cabellos o muestras de saliva. Curiosamente, el principal hilo conductor del libro, es la relación entre el hombre y las plantas. Además de componerse de varias muestras botánicas, pequeños fragmentos u hojas de árboles que, en su día, se plantaron tras nacer nuestro hijo, se registran varios procesos sistemáticos de crecimiento del feto, además del de una serie de actividades que unen extraordinariamente la relación entre mi familia y la de mi pareja; algunas fotografías de niños tomadas frente a un árbol; vueltas a tomar, con la siguiente generación, prácticamente treinta años más tarde. Las plantas, símbolo de crecimiento, de resistencia, de supervivencia, de permanencia y quietud a un tiempo cada vez más acelerado, buscan posicionar al lector ante de la idea de que, si bien no hay que vivir con miedo, sí debemos luchar contra la amnesia.

En suma, estas dos obras atestiguan cómo, a través de la imagen y la práctica de documentar de toda suerte de material, se generan piezas artísticas poética y morfológicamente ligadas al archivo (Guasch, 2005).



Figura 2. *Raíces genealógicas* (2012-2015, etapa 1). Libro-arte. Caja archivadora, fotografías, cartas, actas de nacimiento, tubos con materiales orgánicos y 3 libros. Dimensiones: 24x22x11cm. Fotografía de la autora.

3.2. Memoria autobiográfica

Son múltiples los artistas que han venido trabajando el tema de la memoria individual a través del relato de su vida privada o memoria autobiográfica. Johanna Drucker, Xu Bing, Connie Conner Blair, Susan King, Jordan Tierney, Elisabetta Gut, Donatella Franchi, son algunos de los autores que en algún momento han trabajado desde este enfoque. En fin, odas a la memoria individual hallamos desde diferentes perspectivas; no hay más que pensar en el libro del teléfono rojo de Sophie Calle, para darnos cuenta de ello. Sin embargo, nos gustaría traer a colación el trabajo de una artista más joven, nos referimos a la argentina Mariela Sancari (1976), residente en México desde 1997. Sancari es autora de uno de los fotolibros más bellos de los últimos tiempos; merecedor del premio *Descubrimientos 2014* en el Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales PhotoEspaña y de excelentes críticas y nominaciones un año más tarde; nos referimos a su obra *Moisés* editada por La Fábrica (fig. 3).

Para comprender la obra de Sancari, debemos saber que tiene una hermana gemela, con la que compartió la terrible experiencia de que su padre se suicidara cuando apenas tenían la edad de 14 años. Como una cicatriz mal sanada, Sancari, siempre relata que no ver el cuerpo inerte de su padre, desató en ella, una desazón constante. Decía Sancari que:

La disciplina de la tanatología considera que no ver el cuerpo muerto de nuestros seres queridos nos impide aceptar su muerte. Contemplar el cuerpo inerte de la persona fallecida nos ayuda a superar una de las etapas más complejas del duelo: la negación (...) Mi hermana gemela y yo no pudimos ver el cuerpo de nuestro padre. Nunca supe si porque había sido un suicidio o por dogmas de la religión judía o ambas. (Sancari, M., 2015, s.p.)

En mayo de 2013, Mariela viaja a la ciudad de Barrancas, donde había pasado su infancia. Su objetivo fue reencontrarse con su padre fallecido; Moisés, al menos, con su imagen. Para ello, la artista lanzó una convocatoria. En ella decía, “se buscan hombres entre 68 y 72 años de edad y con ojos claros, parecidos al señor de la foto, para formar parte de un proyecto fotográfico”; y luego daba las referencias para comunicarse con ella o ir directamente al lugar de encuentro de lunes a viernes de 11 a 2 pm en la plaza Colombia de Buenos Aires. Decía Mariela:

La confrontación fue muy dolorosa. Yo me imaginaba a mi padre envejecido de cierta manera, pero no era tan consciente de lo mucho que lo había idealizado. Los hombres que llegaron ya eran viejos, algunos incluso mostraban cierto deterioro mental. Yo no viví el proceso de envejecimiento de mi padre y al verlos me di cuenta de que no había manera de saber cómo hubiera sido él. (...) El proceso fue muy doloroso. No puedo decir que estoy curada de nada pero debo aceptar que esa catarsis me ha servido muchísimo. (Sancari, M., 2015, s.p.)

A la postre, las palabras de Sancari nos remiten a la idea de que por medio del libro-arte, algunos autores llevan a cabo ejercicios retrospectivos e inclusive, prácticas terapéuticas. El proceso de la realización de la obra así como la lectura de la misma pieza, pasan a convertirse en una especie de ejercicio de autosanación. Al cabo, entre el hacer y el leer, acontece el revivir, el visitar; una lectura que, en analogía a todo juego, nos ayuda a aprender, a superarnos, a resolver problemas y a desenvolvemos cada vez mejor en la realidad en la que nos ha tocado vivir.



Figura 3. Mariela Sancari, *Moisés*. Fotolibro editado por La Fábrica, 2015.
Dimensiones: 26 x 17 cm, 64 pág., doble plegado, dos folletos de 32 pág. entremezclados.
Imagen: Cortesía de Mariela Sancari.

3.3. El libro-arte como marco social para la memoria

La memoria colectiva, fue un vocablo acuñado y desarrollado por el sociólogo y filósofo Maurice Halbwachs entre los años 20 y 40 del pasado siglo. Con esta locución, Halbwachs (1950) aludía a ese espacio intangible que alberga el imaginario de la identidad de una cultura o de un grupo que ilustra su pasado y presente, en pro de su perpetuidad y permanencia en el tiempo. Es decir, el conjunto de recuerdos, prácticas cotidianas y tradiciones transmitidas generacionalmente de unas comunidades a otras, tanto en términos de grupos reducidos como a escala global.

Hoy en día, autores como Candau (2002) anotan que “no podemos hablar realmente de una teoría de la memoria colectiva” (p. 67) principalmente, porque debemos de partir de la base de la imposibilidad de que exista una memoria compartida como tal, partiendo de la simple premisa de que ningún sujeto recuerda, ni memoriza, ni transmite del mismo modo. Sin embargo, un axioma irrefutable, es el hecho de que la colectividad requiere reiterar periódicamente ciertas prácticas comunes con el fin de recordarlas, llevando a cabo rituales en ciertas festividades, por poner un ejemplo, bastante esclarecedor. En tal sentido, autores como Candau (2002) sugieren hablar en términos de la existencia de *marcos sociales o colectivos de la memoria* en relación con los pensamientos de Halbwachs ya que, de esta forma: “La noción de ‘Marcos sociales’ nos ayuda a comprender cómo los recuerdos individuales pueden recibir una cierta orientación propia de un grupo, pero el concepto de memoria colectiva no nos dice cómo orientaciones más o menos próximas puede volverse idénticas al punto de fusionarse y de producir una representación común del pasado” (p. 68).

Curiosamente, en ocasiones el libro-arte ha sido uno de los medios a través de los cuales, algunos artistas han decidido construir un marco social de la conservación de la memoria. Al respecto podemos nombrar varios casos. Por ejemplo, en México, existe un acuciado interés por combatir las múltiples problemáticas de la globalización. Algunos artistas se agrupan con el afán de recuperar o simplemente promover prácticas cotidianas o culturales de ciertas zonas regionales, grupo indígenas, etc. Al caso, podemos nombrar obras como *Incantations by Mayan Women* (2005) de Ámbar Past, o el trabajo del joven Laboratorio de Artes Tetl ubicado en Acatlán, México, con Anna Yammel Gatica a la cabeza, quienes trabajan multidisciplinariamente gracias a la colaboración de más de una decena de artistas y maestros desde su fundación en el año 2012.

Sin embargo, en esta ocasión, nos centraremos en el reciente trabajo del Laboratorio de la Imagen de Querétaro. Un espacio de trabajo interdisciplinar liderado por la artista María Margarita De Haene Rosique desde su fundación en 2012, adscrito a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ) que tiene como propósito, investigar y experimentar procedimientos, técnicas, materiales y soportes que conduzcan a propuestas alternativas de creación y reflexión en las áreas de fotografía, grabado, gráfica expandida y libro-arte.

Uno de los proyectos más interesantes que ha venido desarrollando últimamente desde una perspectiva claramente interdisciplinar es el *Manual de plantas medicinales de la región de Amealco* (2017); del otomí: Ar mfixhe’ mi ya ‘ñithi doni te jar hai nsantumuriya. Una exquisita creación híbrida editorialmente coordinada por María Alejandra Escobar Luna y la dirección general del proyecto por Margara De Haene que, según sus autores, transita entre la biología, la fitoterapia, la medicina

tradicional, la investigación sobre los tintes naturales, la ilustración científica y finalmente, el libro-arte.

El *Manual de plantas medicinales de la región de Amealco* (fig. 4) partió de la necesidad de recuperar y valorar la cultura de salud tradicional en torno a las plantas medicinales en la región de Amealco, uno de los municipios del estado de Querétaro, México que destaca por la riqueza de sus parajes boscosos. En sí, la obra supuso el trabajo de un equipo de 14 personas entre académicos, estudiantes de la licenciatura de Artes Visuales, biólogos y relatores de la región de Amealco, para la construcción de 17 hojas de 29 x 26 cm. contenidas en una caja-acordeón; de las cuales, 12 están dedicadas a transmitir las herencias populares de plantas conocidas por la población como tepozán, lentejilla, hierba de sapo, pericón, cedro blanco, gordolobo, capullín, madroño, esponisilla, hierba de pollo, pingüina y encino roble. A cada planta, se le dedica el espacio de una hoja plegable; espacio en el que hallamos la ilustración de la planta, la descripción botánica del espécimen y su hábitat, así como de sus propiedades medicinales e instrucciones de uso para la realización de tés, ungüentos o enjuagues según la cultura ancestral transmitida oralmente generación tras generación. Al caso, una pieza interesantísima que viene a denotar el deseo y esfuerzo comunitario por rescatar del olvido la sapiencia ancestral de nuestros sabios ancianos y en el que, como vemos, pesa más la transmisión fiel de los relatos y el ejercicio documental que la ambivalencia poética de las otras piezas comentadas.



Figura 4. *Manual de plantas medicinales de la región de Amealco* Del otomí: Ar mñixhe' mi ya 'ñithi doni te jar hai nsantumuriya. Creación colectiva del *Laboratorio de Imagen*, 2017.

17 hojas, caja 29 x 26 x cm. Imágenes: Cortesía de Margara De Haene.

3.4. Posmemoria

El concepto de la Posmemoria (*postmemory*), es vocablo que vio la luz en 1997 a manos de Marianne Hirsch, quien en 1992 hizo sus primeras acotaciones hacia el término a través de su artículo *Family Pictures: Maus, Mourning and Post-*

Memory desde el marco de los estudios culturales y la especificidad del Holocausto: “metáfora por excelencia”, tal y como advierte Quílez (2014), de uno de los “capítulos traumáticos de la historia universal” (p. 59). Hirsch ideó este neologismo para referirse a ese tipo de memoria social heredada y reconstruida de manera fragmentada, a través de los recuerdos vicarios relatados por los hijos de los supervivientes de algún acontecimiento traumático. Es decir, primeras, segundas, terceras o subsiguientes generaciones que, a pesar de no haber vivido directamente una determinada experiencia, sufrieron el trauma filial indirectamente, y por ello, se sienten con la responsabilidad social de preservar la memoria de sus ancestros a través del manejo de todo tipo de materiales: diarios, cartas, fotografías, grabaciones, poemas, postales, historias, anécdotas, canciones, etc.

Sin embargo, a manos de los artistas, el tema de la posmemoria ha sido trabajado tanto con el apoyo de familiares afectados como no, pues muchas son las propuestas en las que el artista viene a ser él quien indaga acerca de lo sucedido con el propósito de delatar las aberrantes consecuencias de ciertas situaciones o memorias traumáticas de nuestro pasado más o menos cercano. Artistas que buscan, a la postre, solidarizarse con quienes vivieron en contextos de violencia sistematizada: genocidio, homicidios, retenciones indebidas y arbitrarias, sometimiento, desapariciones forzadas, torturas, ejecuciones extrajudiciales, etc. Hablamos de autores que, han abordado el tema de memoria a través del libro, como Christian Boltanski, Art Spiegelman, Hans-Peter Feldmann, Yani Pecanins, Teresa Margolles, Jenni Lukač, Tatana Kellner, Ioulia Akhmadeeva, María Verónica San Martín, Eileen Boxer, Olga Guerra, Lorena Velázquez, Antonio Guerra y Elián Stolarsky, entre otros.

En esta ocasión, la obra que expondremos es *□Día de Conocimiento* (2015) (figs. 5 y 6), de la de la artista rusa afincada en México, Ioulia Akhmadeeva. *Día de conocimiento* es un libro-arte instalación que viene a homenajear, a la par que, memorar simbólicamente, a todos aquellos niños y jóvenes que murieron injustamente en el pasado.

Físicamente, la obra está formada por diversos elementos. Con una composición claramente epicéntrica, este libro-instalación toma como elemento medular un mandil blanco; uniforme de primaria de Ioulia Akhmadeeva intervenido con impresiones en transferencia electrográfica. Junto con el mandil, penden de hilos de nylon, piedras rojizas por su condición volcánica e impresiones de rostros recortados en forma de la hoja de maple, hermoso árbol caducifolio. Abajo, se acumulan cuatro mil retratos de jóvenes e infantes, víctimas de genocidios en sucesos ocurridos en diferentes partes del mundo y momentos históricos: principalmente en Rusia como el caso de Beslán, México con la tragedia de Ayotzinapa, y otros lugares de Alemania, Siria, etc. Cada hoja representa a una persona. Por un lado, se constata el nombre, la fecha de nacimiento y la de la muerte, por el otro, la imagen de su rostro.

Por reminiscencia otoñal, los rostros se amontonan como hojas caídas, aludiendo al ocaso, a ese estado de decaimiento con el que tristemente observamos cómo los niños ya abandonaron al árbol, a sus raíces, a sus familias y que, inevitablemente se perderán con el tiempo; viento que borrará toda huella, todo recuerdo.

La posición de todos estos elementos, sin embargo, no está literalmente en el epicentro. Al contrario, se ubican dentro de un ábside emplazado al final del habitáculo.

El manejo del espacio y del recorrido para la instalación y exposición de *Día de Conocimiento* (2015) como libro-arte, es fundamental. Si bien, la autora no

recurre a una paginación literal en términos físicos, ni a un estilo narrativo clásico, sí denotamos en ella la ideación de un circuito que si bien, puede recorrerse polimórfica o cíclicamente sin un aparente punto de origen ni fin, sí habla de la existencia de una estructura prospectiva que posiciona a los elementos descritos como el epílogo de otra serie de piezas y elementos —en apariencia, soliloquios—, en conjunto, piezas que, por su carácter prologuista y/o descriptivo, contextualizan y complementan al epílogo.

El recorrido más lógico, se inicia por la izquierda, justo antes de la entrada al ábside donde se ubican las hojas caídas de maple. En este espacio hallamos un monitor que reproduce en bucle un videomontaje con una duración de 23 minutos aproximadamente. A modo de prólogo, este video además de informar al lector/espectador sobre los estragos de múltiples acontecimientos que atentaron contra la vida y los derechos humanos de los niños en específico, supone una primera toma de contacto hacia el tema; un llamamiento a nuestro lado más sensible. En él, se nos informa visualmente sobre la hambruna soviética de principios de los años treinta, sobre la penosa situación de los campos de concentración nazis entre 1941 y 1945 y otros casos igualmente horribles como el de los niños de Gulag, a quienes se les robó la infancia como víctimas de la represión política de la Unión Soviética a situaciones de nuestra actualidad más cercana.

De manera contrastada, la lectura de esta pieza se amplía por contraste con el audio que Ioulia maneja de fondo —la reproducción de canciones pacifistas soviéticas que ella escuchaba en su infancia, como *La infancia somos tu y yo* (1980) de Plyatskovsky, típica canción coral que los niños cantaban por aquel entonces por la paz en el mundo— y que, consciente o inconscientemente, induce al lector/espectador a seguir su camino, paso a paso, hacia el otro lado de la sala donde progresivamente se irá topando con otra serie de elementos como las traducciones de las canciones que se oían en el documental o una retahíla de imágenes en blanco y negro con fotografías que documentan dichos casos.

Justo al filo de dicha secuencia, el lector se topa con un espacio que, si bien funciona a la perfección como otra pieza, según la autora, es una de las piezas capitulares de *Día de Conocimiento*. En el conjunto, se ubican unos guantes y un facsímil intervenido, más una mesa acristalada que en su interior alberga todo tipo de materiales: desde carteles pacifistas de *La paz por la paz* a fotografías de niños que murieron en Chernóbil, Beslán, Osvenzim, Gulag, etc., además de fotografías de la misma artista fechadas el 1 de septiembre de 1978. Intersección identitaria interesantísima que antecede a ese sentimiento de alteridad que la autora siente hacia el sufrimiento de esos niños y que, vemos claramente entronado a nivel simbólico, con el delantal suspendido anteriormente descrito; mandil que ella misma utilizaba en su infancia. Un mandil todavía blanco en alusión a una realidad que, aún con ciertos paralelismos contextuales, se postula como otra realidad posible; un día festivo como cualquier otro *Día del Conocimiento*, un 1 de septiembre, sólo que 26 años antes de la tragedia de Beslán.

Así, Ioulia consiguió su primer cuaderno de lectura Bukvar digitalizado, fechado también en 1978, lo imprimió e intervino con el fin de hacernos testigos de cómo y cuándo ella creyó haber aprendido por primera vez, el significado de una hoja caída en el otoño. (Fig. 6)

Al final, *Día de Conocimiento* (2015), es una pieza que, como muchas otras obras centradas en el tema de la posmemoria, sobrepasa la forma clásica de representar la

memoria por medio de la especificidad del holocausto nazi u otro suceso similar ya que, la autora recurre a diferentes momentos históricos y geografías para hablarnos desde la premisa del libro-arte como espacio heterotópico en cuanto a ese espacio, que posibilita el entrelazamiento y la simultaneidad de sucesos históricos diferentes y distantes en el tiempo y geografía.

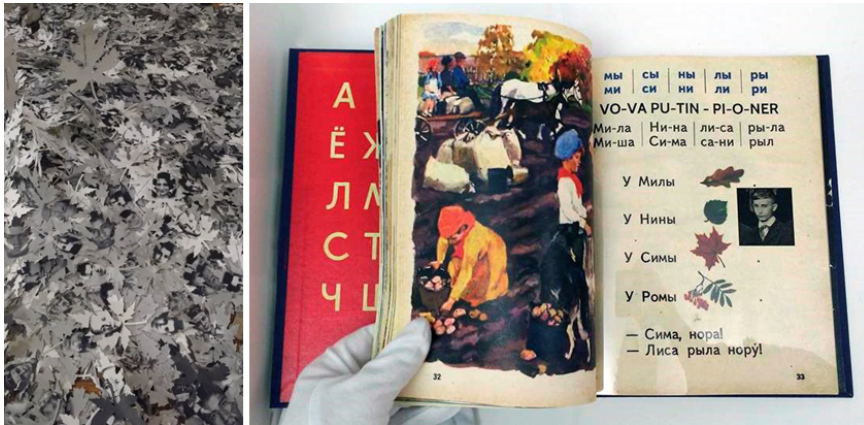


Figura 5 y 6. Ioulia Akhmadeeva, *Día de Conocimiento* (2015) Detalles del libro-arte instalación. El libro de la derecha posee su propio título: *Bukvar. Ensayo de una protesta*, impresión facsimile intervenida. Imágenes: Cortesía de Ioulia Akhmadeeva.

4. Conclusiones

Pudiera interpretarse a mano de los estudios de la memoria inmanentes al campo de la antropología, la sociología y la historiografía principalmente, que el tópico de la memoria ha sido vagamente desarrollado teóricamente en el arte. No obstante, a vuela pluma, vimos cómo ha habido algunas incursiones teóricas por parte de Lisa Saltzman o Joan Gibbons, entre otros, así como amplias manifestaciones y prácticas artísticas centradas en este tema al son de este culto generalizado por la memoria que muchos autores llaman *mnemotropismo*.

El arte, ha sido parte de esta tendencia, capitulándose como una de las más destacadas formas de representar tanto la memoria individual como la colectiva desde diferentes premisas.

Nuestro aporte, se centra en describir cómo un medio artístico como el libro-arte constituye una prolífica forma representacional que cartografía nuestras pulsiones inconscientes como subconscientes. A colación de las obras expuestas, hemos podido visualizar cómo el libro-arte se convierte en un espacio posibilitador de la memoranza y de procesos de alteridad entre la memoria del autor y el lector. Pues, es el mismo libro el que nos exhorta a la lectura, impulsándose, obviamente del simple axioma de que todo libro, constituye *per se*, un “signo de civilización y cultura” (Vilchis, 2009, p. 93), un símbolo que con los siglos ha venido adquiriendo “autoridad”, poder de exhortación.

Al ocaso del presente texto, podemos afirmar que el género del libro-arte, en su afinidad con el tema de memoria tanto desde la perspectiva más intimista como social, se torna una forma de resistencia, en donde el libro constituye una herencia, un legado mnemotécnico, un lugar para enunciar, para recuperar e inclusive, para liberar a nuestra psique de problemas subyacentes. Pero también, un lugar para exhortar el acto de la lectura; al cabo, un acto de conmemoración en sí mismo, una estrategia, un anclaje que, desde el pasado, nos invita a contextualizar e interpretar la obra en sentido anacrónico.

Hemos visto también, la importancia del proceso creativo de los artistas quienes, por la naturaleza de este tipo de piezas, se tornan historiadores, relatores, archiveros y poetas visuales. Se alaba, por ejemplo, la habilidad de establecer una relación de semejanza entre el acto de recordar, con la misma estructura narrativa de los libros. Libros con secuencias como las de *My Mother's book* de Joan Lyons, el cual posee varias aperturas, nos dejaban entrever la importancia de que el formato hable por sí mismo en analogía con lo que el mismo acto de recordar supone; pues ningún recuerdo deviene lineal, ni estático.

Asimismo, observamos cómo varios artistas muestran intereses comunes. Algunos, preocupados por establecer relaciones empáticas respecto a problemáticas de índole universal. Otros, turbados por los daños colaterales de la globalización; por no hablar de los deseos por sanar sus heridas a través del arte. Los libros, bajo su estamento genuino como medio de comunicación, divulgación y conservación del conocimiento, son excelentes lugares para *nombrar*, para *no amnistiar*, para *recordar* algún suceso que dote de sentido nuestras vidas como individuos sociales; y que nos inste a no olvidar aquellas lecciones de vida realmente significativas acerca de las consecuencias sobre los genocidios, la violencia, la guerra, los actos inmorales, la pereza de la mansedumbre, la sumisión y su consecuente vacuidad. En suma, la memoria como tema artístico y, en especial, al filo de los libros-arte, nos remite a temáticas tan dispares como las de la posmemoria como a las más intimistas, las genealógicas o autobiográficas: autores que nos hablan de identidad, de amor, de desamor, de los lazos familiares, de recuerdos vicarios, de presencias y relatos orales. Toda suerte de material en el que reinan, la pregnancia de los objetos y el poder de la imagen. En especial, la de los rostros, la fotografía. Imágenes viejas, que ayudan a los artistas a anclar sus memorias; y a paliar el progresivo desvanecimiento de los recuerdos al paso del tiempo.

A la postre, el libro-arte se convierte en un arma de doble filo. Por un lado, el libro se torna un *lugar para la memoria*; como diría Frijhoff (1994), un lugar que ata la memoria a las formas como una *boya*. Baliza que, en medio del mar, flota, fondea y vibra sin perder su anclaje. Libros que nos permiten *reescribir* – *revivir* un pasado en afán de construir el imaginario de un recuerdo, si cabe, un lugar para anclar nuestra memoria, así como para *imaginar* e inclusive *crear* un posible futuro mejor.

Referencias

- Amador-Bech, J. (2012). La interpretación de la obra de arte desde la perspectiva de la Hermenéutica Filosófica de Hans-Georg Gadamer. *Investigación Universitaria Multidisciplinaria*. 11 (11), 42-50

- Astrid, E., Nünning, A. (eds.) (2004). *Media and Cultural Memory* (2004) Berlín/New York: Walter de Gruyter.
- Astrid, E. (2005). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Eine Einführung. Stuttgart: J.B. Metzler, [*Memoria colectiva y culturas del recuerdo*].
- Astrid, E. (2011). *Memory in Culture*. Basingstoke-Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Assman, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Verlag C. H. Beck.
- Baudrillard, J. (1993). *La ilusión del fin*. Barcelona: Anagrama.
- Bauman, Z. (2001). *La postmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (1937). *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*. Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 2, Frankfurt/M. 1977, 438-465.
- Candau, J. (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. Colección Claves.
- Carrión, U. (1975). The New Art of Making Books. *Kontexts*. Amsterdam: Maastricht, 6-7.
- Castany, B. (2009). Todorov, Tzvetan: Los abusos de la memoria. *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*. 5 (1), 200-203.
- Castleman, R. (1994). *Century of artists books*. New York: The Museum of Modern Art.
- Coleman McHugh, C. (1980). El libro de artista de vanguardia. *Boletín de Anabad*, Tomo XXX, (2), 235-238. Pontevedra: Confederación de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas.
- Crespo Martín, B. (2010). El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1), 9-26. doi:10.5209/ARIS.6582
- De la Maza, L. (2005). Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer. *Teología y Vida*, XLVI (1-2), 122-138.
- Drucker, J. (1995). *The Century of Artists' Book*. New York: Granary Books.
- Drucker, J. (2006). Project Statement: My Mother's Book, Joan Lyons. *Artists' Books Online*. Recuperado de <http://www.artistsbooksonline.org/works/mymo.xml>
- Frijhoff, W. (1994). Dieu et Orange, l'eau et les digues: La mémoire de la nation néerlandaise avant l'État. *Le Débat*, 78 (1), 18-28. doi:10.3917/deba.078.0018.
- Gadamer, H. (1993). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gibbons, J. (2007). *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London-New York: I.B.Tauris & Co Ltd.
- Green, Ch. (2008). The memory effect. Anachronism, time and motion. *Third Text*, 22 (6), 681-697. doi.org/10.1080/09528820802652391
- Guasch, A. M. (2005). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Matèria: revista d'art*. (5) 157-183. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>
- Guillaumin, J. (1968). *La genèse du souvenir*. Paris: Presses universitaires de France, PUF.
- Halbwachs, M. (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan. Recuperado de http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_sociaux_memoire.pdf
- Halbwachs, M. (1941). *La topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte. Étude de mémoire collective*. Paris: Alcan.
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. Paris: Les Presses universitaires de France.

- Hermosilla Z., D. (2012). La memoria y la práctica artística: hacia un estado de la cuestión. *Global Art Archive*. Recuperado de <http://globalartarchive.com/es/investigadores-asociados/doctorado/daniela-hermosilla/la-memoria-y-la-practica-artistica-hacia-un-estado-de-la-cuestion/>
- Haro, S. (2013). Edward Ruscha y el libro de artista. El nacimiento de un nuevo paradigma. En Crespo Fajardo, J.L. (coord.), *Estudios sobre Arte Actual, Anuario de Arte* (1), 44-63. Málaga: Grupo de Investigación Eumed.net (SEJ 309) Universidad de Málaga, España.
- Hermosillo, D. (2012). *Estrategias de representación visual de la memoria en el arte contemporáneo*. (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona. Recuperado de <http://globalartarchive.com/es/investigadores-asociados/doctorado/daniela-hermosilla/la-memoria-y-la-practica-artistica-hacia-un-estado-de-lacuestion/>
- Hirsch, M. (1992). Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory. *Discourse. Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*. Special Issue: The Emotions, gender and politics of Subjectivity. 15 (2), 3-29. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41389264>
- Jameson, I. (2005). Histoire du livre d'artiste. *CURSUS. Périodique Électronique Étudiant*. Montreal: L'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI) de l'Université de Montréal. 9, (1).
- Jameson, F. (1992). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Kuhn, A. (2012). Memory Texts and Memory Work: Performances of Memory in and with Visual Media. *Memory Studies*. 3 (4), 298-313. doi.org/10.1177/1750698010370034
- Lechner, N. (1987). La democracia en el contexto de una cultura postmoderna. *Cultura Política y democratización*. Buenos Aires: Flacso.
- Leroi-Gourhan, A. (1964). *Le geste et la parole. II. La mémoire et les rythmes*. París: Albin Michel.
- Lippard, L.R. (1977). The Artist's Book Goes Public. *Art in America*, 65 (1), 40-41.
- Lipovetsky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Martín-Barbero, J. (2015). Estéticas de Comunicación y políticas de la memoria. *Calle 14: Revista de Investigación en Arte*, 10 (17), 17-29.
- Méndez Llopis, C. (2017). Los límites de la frecuencia. La lectura fuera de página y los libros-arte. En Mínguez, H. (coord.) *Cartografía del libro arte: transiciones y relatos de una práctica liminal* (pp.17-34). Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Mínguez García, H., (2010). Aproximaciones al libro-arte como medio de expresión. *Actas del Diseño*. Argentina: Universidad de Palermo, 5 (9), 191-198.
- Moeglin-Delcroix, A. (1997). *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)* París: Ed. Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France, París.
- Moeglin-Delcroix, A. (2006). 1962 et après. Une autre idée de l'art. *Sur le livre d'artiste: Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*. Marseille: Le mot et le reste, 345-373.
- Ornelas, J. (2004). La imposición económica, cultural y política del neoliberalismo en la globalización capitalista. *Revista Mensual de Economía, Sociedad y Cultura. Globalización neoliberal: economía, política y cultura*, (8), s.p. Recuperado de <http://rci.net/globalizacion/index.htm>
- Orwell, G. (1949). 1984. [i.e. mil novecientos ochenta y cuatro]. Reino Unido: Ed. Harwill Secker. Libro I, cap. III. Recuperado de https://ocw.uca.es/pluginfile.php/1485/mod_resource/content/1/1984.pdf

- Pinilla, A. V. (2011). La memoria y la construcción de lo subjetivo. *Folios*, 2 (34), 15-24. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-48702011000200002&lng=en&tlng=es
- Polo Pujadas, M. (2011). El libro como obra de arte y como documento especial. *Anales de Documentación*, 14 (1), 1-26.
- Quílez, L. (2014). Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional. *Historiografías*. (8), 57-75. Recuperado de <http://www.unizar.es/historiografias/numeros/8/quilez.pdf>
- Ritzer, G. (1993). *The McDonaldization of Society*. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press.
- Ricoeur, P. (1987). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Ediciones Cristiandad. Serie Libros Europa.
- Sancari, M. (2015). Series Moisés. Recuperado de <http://marielasancari.com/moises-statement>
- Saltzman, L. (2006). *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Till, K. E. (2008). Artistic and activist memory-work: Approaching place-based practice. *Memory Studies*. 1 (1), 99-113. doi.org/10.1177/1750698007083893
- Tzvetan T. (1995). *Les abus de la mémoire*. París, Arléa.
- Vilchis Esquivel, L. del C. (2009). Las lecturas ajenas: el libro de artista. *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, 91-100.
- Wasserman, K. (2007). *The Book as Art*. Nueva York: National Museum of Women in the Arts.