



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo UMSNH
Facultad de Letras

Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura DIAC

“El libro-arte en el México del siglo XXI como dispositivo de resistencia social”

Tesis que para obtener el grado de Doctora en Arte y Cultura presenta:
María Graciela Patrón Carrillo

Asesora: Dra. Ioulia Akhmadeeva

Morelia, Michoacán. Junio de 2019



Índice de contenido

Introducción.	10
I. Libro-arte. Antecedentes e historia.	16
Introducción.	16
1.1. Qué es el libro-arte.	19
1.1.1. <u>Origen y desarrollo del término libro-arte.</u>	20
1.1.2. <u>Origen del libro-arte.</u>	22
1.1.3. <u>Ulises Carrión. El arte nuevo de hacer libros.</u>	25
1.1.4. <u>Bibiana Crespo. El análisis del libro-arte desde la forma.</u>	33
1.1.5. <u>Hortensia Mínguez. El libro-arte desde la práctica artística.</u>	36
1.2. Antecedentes del libro-arte.	40
1.2.1. <u>Antecedentes formales del libro-arte.</u>	40
1.2.1.1. <u>Cartografía.</u>	41
1.2.1.2. <u>El libro medieval.</u>	46
1.2.1.3. <u>El libro del Renacimiento al Neoclásico.</u>	54
1.2.1.4. <u>El Neoclásico y la revolución industrial.</u>	60
1.2.1.5. <u>Casos particulares.</u>	62
1.2.1.5.1. <i>William Blake. Canciones de Inocencia y Experiencia.</i>	64
1.2.1.5.2. <i>Francisco de Goya. Caprichos.</i>	69
1.2.1.6. <u>Las Artes del Libro.</u>	71
1.2.1.6.1. <i>Tipografía y texto en las artes del libro.</i>	75
1.2.1.7. <u>Livre d'peintre y Livre d'artiste.</u>	79
1.2.1.8. <u>Stephan Mallarmé. Una tirada de dados jamás abolirá el azar.</u>	82
1.2.1.9. <u>El libro en la modernidad. Un panorama general de Europa y Norteamérica.</u>	87
1.2.1.9.1. <i>Norteamérica. Costas Este y Oeste.</i>	87
1.2.1.9.2. <i>Panorama europeo.</i>	88
1.3. Vanguardias artísticas. Antecedentes formales y conceptuales del libro-arte.	94
1.3.1. <u>Futurismo.</u>	97
1.3.2. <u>Surrealismo.</u>	98

1.3.3. <u>Collage.</u>	99
1.3.4. <u>Dadaísmo.</u>	100
1.3.5. <u>Vanguardias ruso-soviéticas.</u>	101
1.3.6. <u>Marcel Duchamp. <i>La Caja Verde.</i></u>	112
1.4. Antecedentes conceptuales del libro-arte.	114
1.4.1 <u>Movimiento Fluxus.</u>	116
1.4.2. <u>Arte tautológico y de concepto.</u>	117
1.4.3. <u>Arte Pop.</u>	118
1.5. A modo de conclusión.	120
II. Libro-arte en México.	123
Introducción.	123
2.1. Antecedentes del libro-arte en México.	127
2.1.1. <u>Códices. Del mundo prehispánico al siglo XVII.</u>	127
2.1.2. <u>El libro en la Nueva España. Llegada y desarrollo de la imprenta.</u>	132
2.1.3. <u>Las vanguardias artísticas y proyectos editoriales en México en la primera mitad del siglo XX.</u>	134
2.1.4. <u>Return Ticket.</u>	138
2.1.5. <u>Taller de Gráfica Popular TGP.</u>	139
2.2. Llegada y desarrollo del libro-arte en México. Un panorama general del siglo XX.	144
2.2.1. <u>Llegada del libro-arte a México. El legado de Felipe Ehrenberg.</u>	144
2.2.2. <u>Desarrollo del libro-arte en México.</u>	148
2.2.2.1. <u>Revistas de artistas.</u>	149
2.2.2.2. <u>Talleres, centros de producción y difusión del libro-arte en México en el siglo XX.</u>	151
2.2.2.2.1. <u>Taller Martín Pescador.</u>	156
2.2.2.2.2. <u>Taller Leñateros.</u>	158
2.2.2.3. <u>El libro-arte en México en las décadas de 1980 y 1990.</u>	160
2.3. El libro-arte en México en el siglo XXI.	163
2.3.1. <u>El libro-arte en México. Proyectos de colaboración entre universidades, académicos y artistas.</u>	164

2.3.2. <u>Ferias y espacios de exhibición.</u>	168
2.3.3. <u>Edición contemporánea, edición independiente y autoedición en México.</u>	169
2.3.3.1. Ediciones Acapulco.	172
2.3.3.2. La Duplicadora.	173
2.3.3.3. Ediciones Estridentes.	175
2.3.3.4. El Mono Ebrio.	175
2.3.3.5. Pluralia Ediciones.	176
2.3.3.6. Originaria.	177
2.3.3.7. Laboratorio de Arte Tétl.	179
2.3.4. <u>Listado de temáticas de mayor recurrencia en la producción del libro-arte en México en el siglo XXI.</u>	182
2.3.4.1. Tablas de organización de las temáticas de mayor recurrencia en la producción del libro-arte en México en el siglo XXI.	195
2.4. A modo de conclusión.	197
 III. Libro-arte y Resistencia.	202
Introducción.	202
3.1. Resistencia.	206
3.1.1. <u>Michel Foucault. Discursos de poder y resistencia.</u>	208
3.1.1.1. El libro-arte en México en el siglo XXI y la resistencia desde Michel Foucault.	214
3.1.2. <u>Gilles Deleuze y Felix Guattari. La máquina de guerra.</u>	220
3.1.2.1. El libro-arte en México en el siglo XXI como máquina de guerra.	227
3.1.3. <u>Resistencia social en el libro-arte de México en el siglo XXI.</u>	233
3.1. El libro-arte en México en el siglo XXI. Objeto de poder y producto cultural.	242
3.1.1. <u>El libro-arte en México en el siglo XXI: Objeto de poder.</u>	243
3.1.2. <u>El libro-arte en México en el siglo XXI: Producto cultural.</u>	246
3.3. Principales temáticas en la producción del libro-arte en México en el siglo XXI y su relación con la resistencia social.	254
3.3.1. <u>Relación entre las temáticas del libro-arte en México en el siglo XXI y la resistencia social.</u>	254
3.3.2. <u>Listado de temáticas de mayor recurrencia en la producción del libro-arte en México en el siglo</u>	

XXI en relación con el concepto de resistencia social.	255
3.3.3. <u>Memoria y Relatos de la Otriedad. Manifestación de los discursos de resistencia social en el libro-arte en México en el siglo XXI.</u>	261
3.3.4. <u>El libro-arte en México en el siglo XXI como artefacto. Un contenedor de memoria.</u>	262
3.3.5. <u>El libro-arte en México en el siglo XXI como archivo: una aproximación desde Anna Maria Guasch.</u>	266
3.3.6. <u>El libro-arte en México en el siglo XXI como Ruina: una aproximación desde Marc Auge.</u>	271
3.3.7. <u>El libro-arte en México en el siglo XXI como espacio de construcción de relatos de la Otriedad.</u>	275
3.3.8. <u>Tablas y diagramas de las temáticas de mayor recurrencia en la producción del libro-arte en México en el siglo XXI en relación con el concepto de resistencia social.</u>	280
3.4. A modo de conclusión.	286
 IV. Análisis de casos específicos.	292
Introducción.	292
4.1. Estructura del modelo de análisis.	295
4.1.1. <u>Metodología.</u>	296
4.1.1.1. Primer eje del modelo de análisis: lectura estructural de la obra.	296
4.1.1.2. Segundo eje del modelo de análisis: procesos de construcción discursiva de la obra.	299
4.1.1.3. Tercer eje del modelo de análisis: temática abordada en la obra.	301
4.1.1.4. Cuarto eje del modelo de análisis: aproximación semiótica a la obra.	303
4.1.1.5. Modelo de análisis en relación a los postulados de Ulises Carrión.	306
4.1.1.6. Diagrama del modelo de análisis.	308
4.2. Casos específicos.	309
4.2.1. <u>Piezas creadas en torno a Ayotzinapa.</u>	313
4.2.1.1. 43. Lorena Velázquez.	313
4.2.1.1.1. <i>Primer eje del modelo de análisis: lectura estructural de la obra.</i>	314
4.2.1.1.2. <i>Segundo eje del modelo de análisis: procesos de construcción discursiva de la obra.</i>	314
4.2.1.1.3. <i>Tercer eje del modelo de análisis: temática abordada en la obra.</i>	316

4.2.1.1.4. Cuarto eje del modelo de análisis: aproximación semiótica a la obra.	317
4.2.1.2. Ayotzinapa. Desaparición política. Pensaré Cartoneras, Antonio Guerra.	325
4.2.1.2.1. Primer eje del modelo de análisis: lectura estructural de la obra.	327
4.2.1.2.2. Segundo eje del modelo de análisis: procesos de construcción discursiva de la obra.	328
4.2.1.2.3. Tercer eje del modelo de análisis: temática abordada en la obra.	329
4.2.1.2.4. Cuarto eje del modelo de análisis: aproximación semiótica a la obra.	330
4.2.1.3. Desaparecen? Pablo Ortiz Monasterio.	338
4.2.1.3.1. Primer eje del modelo de análisis: lectura estructural de la obra.	339
4.2.1.3.2. Segundo eje del modelo de análisis: procesos de construcción discursiva de la obra.	340
4.2.1.3.3. Tercer eje del modelo de análisis: temática abordada en la obra.	341
4.2.1.3.4. Cuarto eje del modelo de análisis: aproximación semiótica a la obra.	343
4.2.2. Piezas creadas en torno a la herencia prehispánica.	352
4.2.2.1. Incantations / Conjuros Ebriedades, Cantos de Mujeres Mayas. Leñateros.	352
4.2.2.1.1. Primer eje del modelo de análisis: lectura estructural de la obra.	354
4.2.2.1.2. Segundo eje del modelo de análisis: procesos de construcción discursiva de la obra.	355
4.2.2.1.3. Tercer eje del modelo de análisis: temática abordada en la obra.	355
4.2.2.1.4. Cuarto eje del modelo de análisis: aproximación semiótica a la obra.	356
4.2.2.2. Mayan Hearts / Diccionario del corazón. Leñateros.	362
4.2.2.2.1. Primer eje del modelo de análisis: lectura estructural de la obra.	363
4.2.2.2.2. Segundo eje del modelo de análisis: procesos de construcción discursiva de la obra.	364
4.2.2.2.3. Tercer eje del modelo de análisis: temática abordada en la obra.	365
4.2.2.2.4. Cuarto eje del modelo de análisis: aproximación semiótica a la obra.	366
4.2.2.3. Atsajtsilistle. (Clamor de Agua). Tétl.	373
4.2.2.3.1. Primer eje del modelo de análisis: lectura estructural de la obra.	374
4.2.2.3.2. Segundo eje del modelo de análisis: procesos de construcción discursiva de la obra.	376

4.2.2.3.3. Tercer eje del modelo de análisis: temática abordada en la obra.	376
4.2.2.3.4. Cuarto eje del modelo de análisis: aproximación semiótica a la obra.	377
4.2.2.4. Tiyoltoke Tisovajmej. (Estamos vivas, Somos mujeres). Tétl.	385
4.2.2.4.1. Primer eje del modelo de análisis: lectura estructural de la obra.	386
4.2.2.4.2. Segundo eje del modelo de análisis: procesos de construcción discursiva de la obra.	387
4.2.2.4.3. Tercer eje del modelo de análisis: temática abordada en la obra.	387
4.2.2.4.4. Cuarto eje del modelo de análisis: aproximación semiótica a la obra.	388
4.2.3. Fanzines. <i>Tráfico Gráfico</i> . Estudiantes de la Facultad Popular de Bellas Artes FPBA de la universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.	396
4.2.3.1. <i>Tráfico Gráfico</i> . Estudiantes de la FPBA en colaboración con la Editorial El Mono Ebrio	396
4.2.3.1. Primer eje del modelo de análisis: lectura estructural de la obra.	397
4.2.3.2. Segundo eje del modelo de análisis: procesos de construcción discursiva de la obra.	398
4.2.3.3. Tercer eje del modelo de análisis: temática abordada en la obra.	399
4.2.3.4. Cuarto eje del modelo de análisis: aproximación semiótica a la obra.	400
4.3. A modo de conclusión.	407
 V. Conclusiones.	 411
 VI. Bibliografía y fuentes de consulta.	 418

Resumen.

El presente trabajo de investigación propone entender al libro-arte producido en México en el siglo XXI como un dispositivo de resistencia social. Para ello se ha construido un aparato crítico que conjunta paradigmas y corrientes de pensamiento tales como la filosofía, semiótica, pensamiento complejo, teoría e historia del arte, de manera que al arrojar e intercambiar información en torno a un mismo objeto de estudio proporcionan una visión a profundidad del tema.

Se inicia estableciendo una definición del libro-arte y expone los rasgos característicos, antecedentes e historia de este género plástico; a partir de este punto su estudio se traslada al contexto mexicano para explorar su llegada y desarrollo en el siglo XX y su expansión en el siglo XXI. Una vez sentadas las bases que permiten comprender el origen, cualidades y crecimiento del libro-arte de manera general y posteriormente en México en el presente siglo se entabla una relación entre estas piezas y el concepto de resistencia. Para ello se manejan los postulados de Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari, autores que reflexionan en su trabajo acerca del juego de tensiones entre los mecanismos que ejercen el poder y las prácticas que los confrontan; esto permite identificar la manera en que el libro-arte de México en el siglo XXI se inserta y participa en los discursos de oposición al sistema de control.

Finalmente se analiza un conjunto de obras que funcionan como los casos específicos de estudio, tomando en cuenta sus aspectos formal, conceptual, discursivo y signico, para determinar el modo en que funcionan como dispositivos de resistencia social.

Palabras clave: *Libro-arte, Resistencia social, México, Siglo XXI, Arte.*

Abstract.

The following research addresses the Book-Art produced in Mexico in the 21st century as social resistance devices. In order to do so, a critical apparatus has been constructed using several paradigms and schools of thought such as philosophy, semiotics, complex thought (complexity sciences), art theory and art history, which by working together offer and exchange information about this particular field, providing a profound knowledge on the subject.

The research begins by establishing a definition on Book-Art and its characteristics as well as its precedents and history. At this point the study sets into the mexican context to explore the arrival and development of Book-Art in the 20th century and its expansion during these past two decades. Once laid the foundations that allow to understand the origin, qualities and growth of this artistic discipline in

general as well as in the specific context of Mexico in the 21st century, a relation between these pieces and the concept of social resistance will be built. To achieve this, three main authors are used: Michel Foucault, Gilles Deleuze and Felix Guattari, whose work is about the tension between the mechanisms that exert power and the practices that confront them. The previous will lead to identify the ways in which Book-Art in Mexico in the present century might insert and participate as part of the discourses that oppose the control system.

Lastly, a group of artworks will be analyzed as the specific study cases, taking into consideration their formal, conceptual, discursive and semiotic aspects, in order to determine the different manners in which they function as social resistance devices.

Key words: *Book-Art, Social resistance, Mexico, 21st century, Art.*

Introducción.

La presente investigación gira en torno al género plástico conocido como libro-arte, en particular el producido en México en el siglo XXI, para proponerlo como un dispositivo de resistencia social, lo que en sentido amplio conlleva un ejercicio de reflexión acerca del impacto que estas obras pueden tener en ámbitos ajenos a los circuitos artísticos, en campos de acción cercanos a lo político y social. Para lograrlo, se ha desarrollado un trabajo que parte de sus orígenes y antecedentes generales y progresivamente delimita su estudio hasta situarlas en un contexto geográfico e histórico específicos, desde donde se entabla una relación entre dicho género plástico y las prácticas que confrontan a los mecanismos de poder.

El libro-arte es un género plástico relativamente joven, surgido en la segunda mitad del siglo XX; comprende la creación de obras que están basadas ya sea en la estructura o en el concepto de los libros tradicionales, con la diferencia de que sus narrativas son de carácter eminentemente visual. La aparición de esta vertiente artística responde a una serie de factores de carácter social y filosófico que tienen lugar después de la segunda guerra mundial, a partir de los cuales el pensamiento occidental experimentó un cambio en las epistemes que lo habían regido (los paradigmas que definieron el pensamiento moderno) y que se manifiesta en la transformación de la mirada en torno al mundo, el modo de aprehenderlo, de interactuar con él, de narrarlo y por supuesto representarlo.

En el ámbito artístico, esto conduce a la aparición de corrientes y movimientos donde, en lugar de explorar los grandes relatos que habían definido la producción del arte moderno (mitologías, narraciones históricas y las constantes interrogantes en torno a temas tales como el amor, la vida o la muerte) se abordan las pequeñas historias y multiplicidades de entornos específicos. A este cambio de paradigma se suma el uso de objetos cotidianos como piezas, entre los cuales se encuentra el libro. Otro factor a considerar fueron las reflexiones – a nivel filosófico y artístico – desarrolladas en torno al lenguaje y la escritura, donde se les aborda como objetos de la visualidad, como parte de los procesos de construcción del sujeto y como participantes activos en la formación identitaria. Todo ello desemboca en la experimentación con tales elementos y su soporte, resultando en una vertiente de objetos híbridos que retoman y ponen en crisis los conceptos tradicionales de obra artística, libro, escritura, narrativa, para crear con ellos nuevas clases de relatos, esta vez eminentemente visuales.

En México, el libro-arte llega a mediados de la década de 1970 a través de dos figuras principales: Ulises Carrión y Felipe Ehrenberg; el trabajo del primero sienta las bases teóricas que permiten a los

artistas entender al libro como obra de arte mientras con el segundo tales postulados y estrategias se ponen en práctica. Esto conducirá al surgimiento de creadores, talleres y grupos interesados en explorar esta vertiente en el país, aunque es preciso mencionar que su expansión en la plástica mexicana tuvo un alcance limitado en comparación con otras disciplinas tales como la pintura o la escultura, lo cual sucedió no solo en cuestión del número de artistas que lo trabajaron sino también en cuanto a la existencia de espacios de difusión, exhibición y venta de las piezas.

Sin embargo, a principios del siglo XXI y en particular durante los últimos diez años se ha generado en el país una nueva oleada de interés por experimentar con este género, que ha llevado a un marcado crecimiento tanto en la cantidad de artistas y talleres que producen las piezas como en la apertura de lugares de exposición y adquisición de las mismas. Esto a su vez conlleva a la incipiente reflexión teórica e inserción del tema en los ámbitos académicos y de investigación. No obstante, la mayoría de los escritos en torno al libro-arte giran en torno al estudio de sus elementos formales y técnicos; es decir, lo relativo a su estructura, materiales y por lo general desde el enfoque proporcionado por la historia del arte, los cuales han derivado en aportes de su desarrollo de carácter cronológico así como en la creación de tipologías, modos de categorización y compendios de obra.

Si bien estas perspectivas son necesarias para establecer las bases que caracterizan al género, sus rasgos principales y su lugar dentro de la historia del arte además de dar pie a posteriores estudios que arrojan valiosa información acerca del crecimiento, producción y características del libro-arte en general así como en el país, la mayoría de las veces dejan fuera otros aspectos que también deben considerarse, entre los que se encuentran su rol en tanto objeto cultural, su carácter de documento histórico, su impacto en el tejido social, su capacidad de acción fuera de los circuitos artísticos y las relaciones que puede entablar con otras áreas de pensamiento tales como la filosofía, la ciencia o la semiótica, por mencionar algunos ejemplos.

A partir de esta preocupación se desarrolla el presente trabajo, que propone abordar al libro-arte como resultado de un conjunto de condiciones que definen el entorno en que se desenvuelven sus creadores y explora su posibilidad de alcance en esferas relacionadas a lo político y social como instrumento capaz de poner en crisis los discursos provenientes del sistema de poder. Con base en estas reflexiones se desprende la pregunta de investigación: ¿Puede considerarse al libro-arte de México en el siglo XXI como un dispositivo de resistencia social? Y con objeto de responderla se propone la siguiente hipótesis: El libro-arte de México en el siglo XXI puede considerarse como un dispositivo de

resistencia social a partir de dos aspectos principales: a) En su capacidad de fungir como depositario de la memoria colectiva; b) Actuando como un espacio de denuncia y crítica social, que pone en crisis los discursos y prácticas de los mecanismos de poder.

Lo anterior ha servido como detonante para llevar a cabo un proceso de estudio donde se sitúa a estas piezas en un contexto específico y se someten a un proceso de investigación que entreteje áreas de conocimiento tales como la semiótica, el pensamiento post-estructuralista, la filosofía y las ciencias de la complejidad, a las que se añaden las mencionadas perspectiva histórica y el estudio de sus rasgos en términos de forma y materiales, necesarios para abordar cualquier objeto de arte. Estos paradigmas actuando en conjunto permitirán abordar el tema desde distintos ámbitos ofreciendo una visión a profundidad de las piezas y su función como parte de los objetos producidos por una sociedad. Así, de la pregunta inicial y su correspondiente hipótesis se desprenden los siguientes objetivos:

Objetivo General: llevar a cabo una investigación en torno al libro-arte en el México del siglo XXI para determinar si posee la capacidad de actuar como un dispositivo de resistencia social y desde dónde ejerce dicha capacidad.

Objetivos particulares:

- Establecer los rasgos distintivos del libro-arte para entablar una diferencia respecto a otras disciplinas plásticas así como los puntos de unión y separación entre ellos y el libro común.
- Señalar el origen y antecedentes de este género plástico con objeto de comprender la cadena de acontecimientos y procesos que llevaron a su nacimiento.
- Llevar el estudio de estas obras al contexto mexicano para comprender sus antecedentes, llegada y desarrollo en un entorno específico.
- Explorar los factores que han contribuido al crecimiento y expansión del libro-arte en el país durante el siglo XXI.
- Proponer y profundizar en el estudio del libro-arte de México en el siglo XXI como un producto cultural, resultado de una serie de circunstancias que determinan el entorno de los artistas.
- Determinar en qué consiste la resistencia social, cuáles son sus características y de qué manera se manifiesta.
- Construir la relación entre la resistencia social y el libro-arte en el México del siglo XXI.

- Llevar a cabo el análisis de un conjunto de casos específicos para identificar si existe una relación entre las prácticas de resistencia social y el libro-arte de México en el siglo XXI.

Para concretar este propósito se ha construido una estructura de la investigación cuyos capítulos comienzan con la definición del libro-arte, el origen del término y la presentación de los estudios que resultan en las primeras tipologías y categorías del género, de modo que se establezcan las bases para comprender en qué consiste y cómo se diferencia de otras disciplinas de la plástica. Después de esto se abordarán sus antecedentes, divididos en formales y conceptuales; los primeros comprenden aquellas maneras y técnicas en que han sido contruidos el texto y sus soportes en diferentes culturas, los cuales sirven como fuente de inspiración a los artistas, donde se incluyen la historia del libro y sus transformaciones a lo largo del tiempo. Por otro lado, los antecedentes conceptuales provienen del cambio de mirada que experimenta el arte cuando integra elementos del libro (el texto, la escritura, la narrativa) y posteriormente al propio objeto como parte de sus reflexiones, lo cual inicia con las vanguardias artísticas y se consolida durante la segunda mitad del siglo XX.

Lo anterior conduce al segundo capítulo, en el cual se acota el tema al situar el estudio de estas piezas en el contexto mexicano. En esta parte se explorarán sus antecedentes en el país, que incluyen los mencionados en el primer capítulo así como otros distintivos de esta cultura tales como los códices prehispánicos, el desarrollo de la imprenta durante el virreinato, los proyectos editoriales y revistas de artistas en la primera mitad del siglo XX y el trabajo realizado en el Taller de Gráfica Popular TGP. Posteriormente se hablará de la llegada del género al país gracias a las aportaciones de Ulises Carrión y Felipe Ehrenberg y desde este punto se presentará un panorama general de su desarrollo en las últimas décadas del siglo pasado.

A partir de esto se abordará su presencia en la escena plástica mexicana del siglo XXI, cuando se localiza un marcado aumento en su producción y en la apertura de talleres, lo cual a su vez desemboca en los fenómenos de la edición contemporánea, la edición independiente, la autoedición y se expande a ámbitos tales como su inclusión en programas universitarios, encuentros entre editoriales, coleccionistas y productores, proyectos de colaboración entre artistas y universidades a nivel nacional e internacional así como en la investigación de rubro académico, dando lugar a nuevos caminos por donde llevar a cabo la reflexión acerca del tema. De este modo se expone el progreso que ha tenido en el país durante el presente siglo.

Una vez completadas las perspectivas que permiten conocer los rasgos, orígenes, historia y desarrollo

del libro-arte tanto general como en el contexto del México en el siglo XXI, el siguiente capítulo se enfoca al segundo de los dos grandes conceptos que conforman el objeto de estudio: la resistencia social. El tema será estudiado desde los postulados de tres autores principales, Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari, cuyos trabajos giran en torno a la tensión entre el poder y su confrontación dentro de las sociedades de control. Tomando como punto de partida sus reflexiones se desarrolla el estudio de la resistencia, en qué consiste, cómo puede definirse y de qué modo se manifiesta; a partir de ello se realizará un desplazamiento para aplicar estos conceptos al libro-arte mexicano del presente siglo y determinar de qué manera estas piezas pueden insertarse en los discursos de resistencia social.

Por último, en el cuarto capítulo se aplicarán el concepto de resistencia y su relación con el libro-arte de México en el siglo XXI al análisis de un conjunto de obras, conformado por ocho piezas que funcionan como casos específicos de estudio. A través de este análisis será posible determinar de qué manera sus discursos pueden desplazarse desde lo artístico hasta llegar a insertarse en las prácticas que confrontan a los mecanismos de poder así como el impacto que pueden tener tanto en los circuitos y mercados del arte como en otras esferas que incluyen los campos de acción que responden a lo político y social.

El aparato crítico que sustenta el trabajo de investigación se compone de una serie de paradigmas donde se encuentran las perspectivas ofrecidas por la historia del arte, los estudios visuales, la filosofía, la semiótica y el pensamiento complejo, de modo que cada una contribuye a enriquecer la manera en que se aborda el objeto de estudio. La historia del arte permite comprender parte de las circunstancias que conducen a la aparición de este género, identificar sus antecedentes formales y conceptuales además de contribuir a señalar los rasgos que definen las piezas así como el desarrollo de esta vertiente plástica.

Sumado a ello, la filosofía y en particular el pensamiento post-estructuralista que define la formulación de pensamiento en la segunda mitad del siglo XX proporcionan las bases para entender el concepto de resistencia y la clase de objetos que pueden fungir como parte de ella. Para esto se utilizan las reflexiones de los mencionados Deleuze, Guattari y Foucault, a las que se suman aportaciones de Jean Baudrillard, Pablo Fernández Christlieb, Marc Auge y Anna Maria Guasch, a través de los cuales se realiza una serie de desplazamientos creando un tejido conceptual que permita construir la relación entre la resistencia social y el libro-arte mexicano del siglo XXI.

Por otro lado, los estudios visuales se centran en la función y alcance de las imágenes sin limitarse a la

producción artística sino abarcando las diversas ramas de la visualidad; se nutren con postulados provenientes del pensamiento complejo, la filosofía, la semiótica, el psicoanálisis, perspectivas que permiten reflexionar acerca de las imágenes en distintas esferas que incluyen su función social, política, su posicionamiento como objetos de mercado, el modo en que se integran al imaginario de una sociedad, las relaciones que entablan con diferentes elementos y contextos, todo lo cual servirá para entender al libro-arte trascendiendo sus características formales y en su carácter de objeto cultural.

A lo anterior se añade el pensamiento complejo, metodología que sigue los postulados de Edgar Morin, quien propone en su trabajo titulado *El Método* (1983) el estudio del mundo fenoménico a partir de múltiples áreas de conocimiento trabajando en conjunto, de manera que al integrarlas se obtienen una visión y entendimiento más profundos del objeto que los provenientes de una sola disciplina. A partir del pensamiento complejo es posible explorar un mismo tema desde distintos ángulos y paradigmas creando una trama donde coinciden e interactúan; a través de ello será posible construir un discurso que habla del libro-arte en México como un objeto artístico, un producto cultural, un depositario de memoria colectiva, una herramienta de denuncia y finalmente, un dispositivo de resistencia social.

Por último, la semiótica se aplicará desde los postulados de Charles S. Peirce y su triada fenomenológica, formada por tres momentos: primeridad, segundidad y terceridad, que son retomados por Nicole Everaert-Desmedt para analizar el proceso de creación e interpretación de signos dentro de las artes visuales, donde la autora explora los procesos de significación tanto en el proceso creativo como en la lectura de las piezas además de los elementos referentes a su contexto, que rodean la creación de una obra. Sus estudios se aplicarán al análisis del libro-arte entendido como un sistema de signos pluricodicial en el que cada elemento tiene una función discursiva así como un objeto portador de significado y sometido a un ciclo constante de interpretación.

A través de estas distintas corrientes de pensamiento que intercambian información se sustenta la propuesta inicial del libro-arte en México en el siglo XXI como un dispositivo de resistencia social, determinando en qué consiste la resistencia para aplicarla a este género plástico y estudiarlo en su carácter de producto cultural, de depositario de la memoria colectiva y de medio de denuncia a las fallas del mecanismo de control, su posible impacto en campos de acción que trascienden los circuitos artísticos de exhibición y de mercado, acercándolo a las esferas de lo político y social.

I. Libro-arte. Antecedentes e Historia.

Introducción.

El presente capítulo se enfoca en el libro-arte. Comienza ofreciendo una explicación acerca del género para desde allí abordar su origen y desarrollo, sus antecedentes lejanos, la influencia de las vanguardias artísticas así como su relación con los movimientos de la plástica en la segunda mitad del siglo XX y hasta emerger finalmente como género de las artes visuales. Para ello se ha dividido en dos apartados: en el primero se expone un panorama general de las características que definen a estas piezas, el origen del término y su estado actual dentro de la plástica mientras el segundo presenta sus antecedentes, divididos en formales y conceptuales. Esto permite comprender sus elementos, su proceso de desarrollo así como su posibilidad de incidir en campos más allá de los circuitos artísticos, donde se mueven las fuerzas de lo político y social.

En principio se aborda el origen e historia del término y su traducción al castellano así como factores y acontecimientos que desembocan en la aparición del género; tales factores guardan relación con los cambios de mirada en torno al libro surgidos en la segunda mitad del siglo XX consecuencia de un cambio de paradigma que llega con el post-estructuralismo y el pensamiento complejo (Barberousse, 2008) cuya aplicación en áreas de conocimiento de ciencias y humanidades define el modo en que se entienden los procesos de formulación de pensamiento. Desde esta perspectiva, el libro-arte se aborda como un objeto que atraviesa fronteras entre disciplinas y se relaciona con conceptos filosóficos.

En este punto se presentan tres autores que son a la vez investigadores y artistas plásticos, lo que les otorga una visión del libro-arte desde ambos campos y quienes hablan desde momentos y perspectivas distintos: Ulises Carrión en la década de 1970, cuando el libro-arte era una vertiente recién surgida; Bibiana Crespo a finales del siglo XX cuando ya se habla de un género plástico en forma y Hortensia Mínguez en el siglo XXI, que aborda estas piezas unidas a conceptos filosóficos. El trabajo de Carrión comprende los inicios del género, deconstruye sus elementos y analiza la estructura de cada uno dando relevancia al papel del lenguaje, el texto y el signo como elementos gráficos; desde su perspectiva el lenguaje y la escritura pueden entenderse como herramientas que permiten a los artistas construir narrativas visuales.

Por otro lado, Bibiana Crespo presenta en 1999 una tesis doctoral en la Universidad de Barcelona donde analiza el libro-arte desde sus características formales y establece una tipología a partir de sus estructuras, la cual ha fungido como guía para su estudio y catalogación en posteriores investigaciones;

a ella se debe también la traducción del término *Book-Art* como “libro-arte”, donde se engloban todas las obras artísticas que toman como base al libro. Por último, el trabajo de Hortensia Mínguez reflexiona sobre el libro-arte desde la filosofía y los procesos creativos; sus investigaciones se enlazan a conceptos y teorías tales como el complejo de Edipo, el Pliegue, el Rizoma o las Ciencias de la Complejidad. A través de ellos propone una serie de aproximaciones desde los modos de hacer de los artistas y una categorización acorde a la manera en que aplican dichos conceptos a sus procesos creativos, permitiendo identificar cómo entienden y desde dónde abordan su objeto.

Una vez establecido qué es el libro-arte se abordarán sus antecedentes. Si bien los más representativos ya han sido señalados en proyectos de investigación previos es preciso mencionar que por lo general se abordan desde lo formal, es decir, poniendo énfasis en la forma del objeto. Sin embargo, para el presente trabajo se han dividido en dos grupos: formales y conceptuales. A su vez los antecedentes formales se separan en varios tipos, desde los medios que distintas sociedades han creado en su búsqueda por comunicar y conservar su pensamiento (que en un sentido amplio pueden remontarse hasta la creación misma del signo y la escritura) y a través de la historia del libro hasta llegar al siglo XX.

En este grupo se hace una mención especial a la cartografía, los libros medievales y las carpetas gráficas, en las que se estudian dos casos particulares: los *Caprichos* del artista español Francisco José de Goya y Lucientes (1746 – 1828) y las *Canciones de Experiencia e Inocencia* del británico William Blake (1757 – 1827). A partir de este punto se hablará de los *livres d'peintre* que a finales del siglo XIX y albores del XX presentaron una alternativa a las prácticas de ilustración de libros y cuyos procesos enriquecen la narrativa literaria al integrar el trabajo de artistas plásticos para producir las imágenes. Estos son un precedente importante pues conjuntan el cuidado en la elaboración y el sentido estético entre texto e imagen además de guardar estrecha relación con las artes del libro donde se rescata y conserva la manera tradicional de hacer libros, entendidos como objetos preciosos que requieren un trabajo especializado en tipografía, portada, ilustración y empastado.

Con las artes del libro y en particular gracias al trabajo de William Morris (1834 – 1896) en Inglaterra se recupera su esencia de objeto de valor y se despierta el interés de un nuevo público, una élite que lo adquiere como un lujo; esto lleva la idea del libro más allá de una visión comercial resultado de la modernidad que lo maneja como un soporte donde se imprime un texto, hecho para el consumo en masa y que con el objetivo de reducir costos se fabrica con materiales de mediana o baja calidad. En

paralelo se encuentran los movimientos de vanguardia, cuya relación con el libro-arte radica en la experimentación con el lenguaje, el carácter gráfico del texto, la creación de revistas y manifiestos artísticos y el uso de objetos cotidianos como piezas de arte.

Los movimientos de vanguardia analizados como antecedentes del libro-arte son el surrealismo con su juego entre lenguaje y visualidad, el dadá y la inclusión de objetos cotidianos a los circuitos de arte, la poesía visual que propone entender la letra como imagen, el collage que nace con el cubismo y mezcla objetos diversos para crear imágenes, el uso de bitácoras o cuadernos de apuntes que los artistas llevan en sus viajes y como caso aparte el trabajo del artista francés Marcel Duchamp (1887 – 1968), con la obra *La Caja Verde*. Finalmente, se han considerado los proyectos editoriales de las vanguardias ruso-soviéticas en términos de diseño, imágenes para carteles, folletos de contenido social y político, texto como parte de la composición visual y revistas con elementos tridimensionales tales como pliegues o páginas expandidas.

En los antecedentes conceptuales se encuentran tres movimientos que en la segunda mitad del siglo XX incluyen al libro como objeto de la plástica y establecen las condiciones finales para el nacimiento del libro-arte. Estas corrientes artísticas entienden al libro más allá de un soporte donde se imprime un texto, que puede ser parte de la esfera de la visualidad y narrar historias a partir de imágenes: el movimiento Fluxus, el arte tautológico y el arte conceptual. Fluxus recupera postulados del dadaísmo tales como el juego y los objetos cotidianos, sumados a un interés por el lenguaje que genera distintos modos de lectura y construcción de realidad; el tautológico centra su reflexión en el lenguaje y su función en los procesos de pensamiento y significación, explorando la manera en que se construye el sentido a partir del lenguaje y la escritura para incluirlos como elementos de la plástica; por último, el arte conceptual deslinda el trabajo del artista de una técnica trasladando su interés hacia la idea detonante de la obra, el pensamiento, lo efímero e inasible.

Como resultado de todo lo anterior, el libro-arte se proyecta como un medio plástico híbrido que trasciende fronteras entre disciplinas y se nutre de fuentes formales, técnicas y conceptuales integrando paradigmas y postulados filosóficos; se trata de un objeto donde se unen tiempo y espacio, un objeto de narrativas esencialmente visuales, una idea que deriva en múltiples sistemas codiciales además de una vía de interacción con el mundo conformada a partir de un conjunto de signos. Así, sus relatos se entienden como posibilidades, interpretaciones de la realidad y consecuencia de un proceso dinámico donde se intercambia información entre autor – lector – contexto.

1.1. Qué es el libro-arte.

El libro-arte es un género de las artes visuales relativamente joven. Surge en la década de 1960 a la par del movimiento Fluxus, el arte conceptual y el tautológico y se nutre de las corrientes filosóficas de su época. Nace de la experimentación formal con el libro y de la reflexión en torno a este como concepto, lo que desemboca en una separación definitiva entre el libro común y el libro como obra artística. Debido a que se trata de una vertiente surgida apenas hace unas décadas se encuentra constantemente redefiniendo sus territorios, campos de acción y fronteras y su estudio ha atravesado por distintas aproximaciones en cuanto a su definición, de manera que aunque el nombre genérico había sido en inicio “libro de artista”, en la actualidad este indica una de muchas formas que pueden adquirir estas piezas.

Será Clive Phillpot quien proponga en 1982 el término *Book-Art*, para referir a todas las piezas artísticas que retoman al libro y lo trasladan al ámbito de la obra de arte. Si bien este término traducido como “libro-arte” por Bibiana Crespo será utilizado a lo largo del presente trabajo de investigación, se ha decidido aportar una definición propia, actualizada a los requerimientos y características de dicho género. Así, el libro-arte se ha definido como: *Toda obra de arte basada ya sea en la estructura o en la idea del libro común y que ha sido concebida por un artista, aunque puede haber otras personas involucradas en su elaboración.* Al hablar de la estructura del libro se indica la forma tradicional de codex o códice, compuesta por un conjunto de páginas o folios de papel plegados y unidos por medio de diversos métodos de costura, contenidos en un soporte y limitados por las pastas y el lomo que señalan el inicio y final del texto. Por otro lado, la idea del libro no hace referencia a una narrativa en particular, a un texto o libro ya existentes sino al concepto que sustenta la figura del libro: un objeto que contiene información o una narrativa plasmada en páginas de papel que funcionan como espacios secuenciales.

Así, el libro-arte se apropia de la estructura tradicional de códice para explorar sus límites, experimentando y modificando hasta construir obras que pueden remitir a este origen pero son capaces de trascender sus fronteras. Estas piezas se mueven en el territorio difuso que separa (o conecta) las artes plásticas, la escritura, la creación de narrativas y el libro, entendido como objeto que proporciona el espacio por excelencia donde depositar los textos, aunque cambian la manera en que se lee la obra y la relación que entabla con su lector, quien además se vuelve fundamental para la concreción de sus relatos. En esencia, los libro-arte proponen pensar al libro desde una mirada nueva, que lo sitúa como

parte del contexto de la visualidad y como motivo de reflexión, investigación y creación plástica.

1.1.1. Origen y desarrollo del término libro-arte.

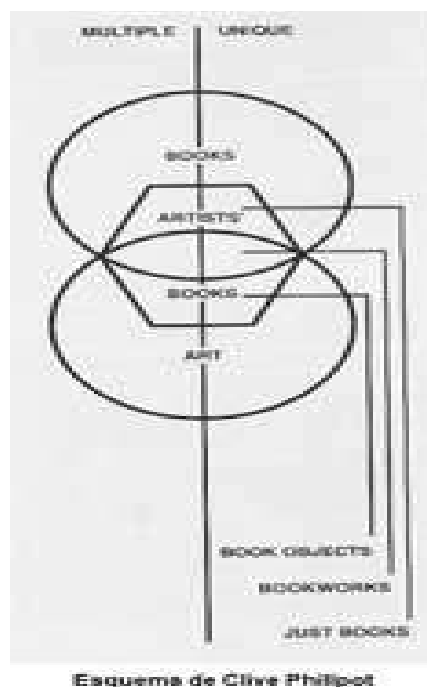
El término libro-arte proviene de la traducción del inglés *Book-Art*, originalmente acuñado por el curador y crítico norteamericano Clive Phillpot (1938 –) en la década de 1980. El autor lo propone en una serie de ensayos para designar determinados objetos artísticos donde se retoman los lineamientos básicos del libro y se trasladan al contexto de la visualidad. Ya que se trataba de una nueva vertiente en el arte era necesario un término para designar dichas piezas y entre los varios vocablos que los creadores, la crítica y el público comenzaban a utilizar se pueden mencionar el libro – objeto y el libro de artista, que se extendieron hasta que pronto este último se convertiría en el de mayor uso, incluso genérico, para identificar toda pieza de las artes visuales basada en la figura del libro.

El autor propuso el término *Book-Art* en 1982 en una serie de artículos publicados en la revista *Artforum*¹, cuando reflexionaba sobre algunas piezas que de modo incipiente se extendían en la comunidad artística. Se trataba de un tipo particular de obras que partían del libro conservando sus nociones básicas de narrativa, secuencia y texto pero experimentaban con su estructura y contenido; sus imágenes no estaban hechas para complementar textos, es decir, no eran ilustraciones sino ejercicios en los que el propio texto se transformaba en imagen y su forma final no siempre reflejaba al libro o la noción de narración.

Por esta razón, Phillpot se vio en la necesidad de buscar un vocablo específico para designar tales piezas, relacionadas con el libro pero que son parte de las artes visuales, no de la literatura; cuya estructura remite al libro pero que han sido ideadas o hechas por artistas plásticos, donde no tenían función los escritores ni las casas editoriales; libros que se relacionan con los artistas pero no son investigaciones sobre ellos ni catálogos de su obra; que contienen texto en sus numerosas variantes (manuscrito, juego de tipografías, poesía) pero también imágenes como parte de un mismo discurso y cuyas narrativas son esencialmente visuales. Así propone *Book-Art* para referir a las obras de arte que parten de la noción del libro y han sido diseñadas, conceptualizadas y elaboradas por los propios artistas, aunque desde entonces el término se ha ampliado hasta transformarse en la esfera donde caben todas las manifestaciones de la plástica que toman como base al libro común.

¹ Crespo, B. (2009) “*Libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea*”. Universidad de Barcelona. España.

A partir de ello propone también un diagrama donde es posible apreciar cómo se superponen distintas esferas para dar lugar al territorio del libro-arte. (Fig. 1).



(Fig. 1) Diagrama del libro-arte acorde a Clive Phillpot. (1982) Revista Artforum.

El término *Book-Art* posee un significado distinto a *Art Book* (libro de arte, que trata sobre arte en general o sobre un artista o corriente en particular), *Artist Book* (libro de un artista, que trata sobre su vida y obra), *Artist's Book* (libro de artista, un libro hecho por un artista) o *Book Arts* (las artes del libro, dedicadas a las técnicas de diseño y manufactura de libros). A su vez, resulta lo suficientemente amplio como para contener la multiplicidad de obras basadas en la figura del libro, es decir, que contienen narrativas visuales secuenciales, organizadas en espacios que funcionan como páginas y permiten al lector tocar y manipularlas.

La diferencia entre los vocablos *Book Arts* (que refieren a las artes del libro) y *Book-Art* (el género plástico libro-arte) puede parecer en principio muy sutil hasta que se ahonda en sus definiciones. Entonces es posible delimitar en qué consiste cada uno así como sus puntos de unión ya que mientras las artes del libro se enfocan principalmente en mantener las técnicas tradicionales y artesanales de manufactura prescindiendo de procesos industriales, el libro-arte conjuga los elementos tradicionales

del libro con el lenguaje plástico para dar lugar a una nueva clase de objetos que son considerados obras artísticas.

La definición utilizada por Phillpot alcanza su traducción al castellano cuando Bibiana Crespo presenta en 1999 su tesis doctoral sobre el libro de artista, retomando el vocablo Book-Art y proponiendo “libro-arte” y lo utiliza para integrar todas las variantes del género, de manera que el libro de artista queda incluido junto al libro-objeto, el libro-arte colección, el libro-arte como un todo, el libro instalación, la bitácora de artista y manifestaciones de carácter más conceptual donde se prescinde del texto, se reducen los elementos de narrativa al mayor grado de abstracción posible así como a los medios audiovisuales y electrónicos.

1.1.2. Origen del libro-arte.

Siguiendo a Martha Hellion² (2003) la aparición del libro-arte responde a una búsqueda por expandir los límites del libro tradicional e introducir elementos de la visualidad en su proceso de creación. Surge en consecuencia a un cambio de mirada acerca del libro que tiene lugar a partir de una serie de factores donde lo histórico, político, social y filosófico impactan en la producción artística, influyendo en el nacimiento del género. El término señala ciertas piezas que trascienden fronteras entre libro, tiraje gráfico y trabajo plástico, manteniendo en algunos casos el concepto de edición aunque en número limitado. Sin embargo, conforme los artistas experimentaban formatos y materiales se definieron otros de sus rasgos llegando a la construcción de nuevas aproximaciones en torno al libro, ahora entendido como objeto artístico y presentado en espacios específicos para ello.

Acorde a Isa María Benítez Dueñas (2003) el nacimiento del libro-arte responde a una serie de condiciones derivadas de las vanguardias, la experimentación con el lenguaje y la pregunta que se hacen los artistas plásticos “¿qué puede contener un libro y de qué formas puede contenerlo?” (301-302); con ello se reta el sentido del texto tradicional, la narrativa, la función de la escritura y el propósito del propio libro pues se trata de objetos que integran en sus procesos de creación y discursivos posturas y corrientes filosóficas tales como la complejidad, el concepto de autorreferencia, el psicoanálisis, el pensamiento del post-estructuralismo o la semiótica, por mencionar algunos casos. Entre los productores del libro-arte también está presente la idea del manuscrito iluminado

² Artista plástica, investigadora y editora del libro *Libros de Artista* Tomos I y II, que hablan tanto de la historia de estas piezas como de la contribución que hace el artista Ulises Carrión a su desarrollo. Nota de autor.

contemporáneo (Mínguez, 2012), que otorga a las piezas una cualidad de objeto de poder y un carácter que roza lo místico.

Estas piezas son objetos híbridos en tanto integran elementos provenientes de diferentes disciplinas: gráfica, pintura, arte – objeto, textil, poesía visual, rompiendo con los cánones del arte tradicional, retando las nociones establecidas del espacio expositivo así como los modos de difusión y mercantilización de la obra de arte. Adoptan tantos formatos, estructuras y técnicas como sus autores decidan y pueden contener elementos de la gráfica, estampa, pintura, diseño, manuscritos, bordados, collage, tipografías, fotografías, fotocopias, dibujos. Para leer estas obras deben entenderse como un todo; esto indica que sus componentes dejan de existir de manera autónoma para volverse parte de un mismo discurso y la obra deja de ser un medio que transmite un mensaje para transformarse en el propio mensaje.

El libro-arte supera los límites de la obra plástica entendida como un discurso que utiliza una técnica o material determinados en cierto tipo de soporte y trasciende la idea del libro entendido como un objeto hecho a partir de un formato específico donde se escribe, imprime o ilustra un texto. En el libro-arte interactúan tiempo y espacio con el ritmo, la secuencia y el movimiento de sus páginas, transformando los conceptos del libro y su contenido. Ofrecen la posibilidad de manipulación a su lector / espectador, en oposición a la mera observación a distancia que caracteriza la apreciación de otras obras pues estas piezas invitan a abrir y pasar las páginas, recorrer su paisaje y a partir de ello crear una interpretación, un relato propio.

El libro-arte conjuga disciplinas, sistemas de signos, ritmos y temporalidades; su contenido no se compone de imágenes o textos sino de relatos; propone una alternativa a la literatura, una manera distinta de experimentar los libros entendiéndolos como realidades con valor en sí mismos. Sus narrativas se forman a partir de códigos visuales; es decir, se originan en el lenguaje en tanto medio de discurso literario pero expanden su uso para producir una tensión visual entre letras y palabras, relacionando distintas tipografías que forman figuras o incluso prescinden del texto escrito. El libro-arte puede ser único o múltiple, editarse en distintas técnicas, conservar el formato de códice o deconstruir su estructura. Por tales razones su carácter híbrido, condición conceptual y de manufactura les colocan en una zona fronteriza entre disciplinas que les permite replantear constantemente sus límites y con ello resignificarse.

El libro-arte se encuentra en continua transformación; es un sistema de signos que produce sentido, que

ha completado un proceso semiótico aunque en tanto obra de arte se encuentra sometido a un ciclo interminable de interpretación; sus narraciones se forman con elementos de diversas áreas que funcionan como signos y no se sujetan a un orden codicial, de reglas ortográficas o del lenguaje pues obedecen la intención de producir una experiencia estética y no de comunicación. Además de lo anterior se trata de un objeto cultural, que responde a su momento histórico y como tal se integra a los procesos de producción de imaginario, a la construcción de la memoria colectiva y que tiene la capacidad de incidir en esferas de lo social y político.

Para que el libro-arte alcanzara esta consolidación en cuanto a género plástico con rasgos específicos así como su capacidad de incidencia en campos de acción fuera del mundo del arte ha atravesado un proceso de desarrollo dentro del cual se pueden señalar tres periodos en los que tanto su producción como investigación se han enriquecido. El primer momento comprende su nacimiento y difusión en las décadas de los sesenta y setenta, cuando los creadores comenzaban a experimentar con el libro como obra de arte y a reflexionar en torno a lo que ello significa; el segundo momento comprende los siguientes veinte años, desde 1980 a fines del siglo XX, cuando su producción es lo suficientemente amplia como para permitir los primeros intentos de clasificación y el surgimiento de tipologías tempranas; el tercer momento tiene lugar durante el siglo XXI cuando la investigación se ha expandido y se profundiza en estas obras no solamente desde la teoría del arte sino enlazando otras áreas de conocimiento tales como la filosofía, las ciencias de la complejidad y el psicoanálisis.

Acorde a lo anterior y con el objetivo de realizar un recorrido a través del desarrollo del libro-arte se presentan tres autores representativos de tales momentos, cuyas reflexiones contribuyen a la comprensión de este género. En primera instancia se revisa el trabajo del artista y teórico mexicano Ulises Carrión en el texto *El arte nuevo de hacer libros* (1975) sin duda uno de los mayores aportes para el libro-arte a nivel mundial y referente obligado para creadores e investigadores; como segundo punto se presenta la tipología propuesta por Bibiana Crespo en *El libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea* (1999) pues señala los primeros modos de aproximación en la investigación académica sobre estas obras; por último, se aborda el trabajo realizado y coordinado por Hortensia Mínguez en el siglo XXI, quien aplica en su investigación conceptos filosóficos tales como el Pliegue y la figura de Edipo además de establecer una categorización desde los procesos de construcción discursiva en los libros *Libro-arte / abierto* (2012) y *Cartografías del libro-arte. Transiciones y relatos de una práctica liminal* (2017).

1.1.3. Ulises Carrión. El arte nuevo de hacer libros.

El artista mexicano Ulises Carrión (San Andrés Tuxtla, Veracruz, 1941 – Amsterdam, 1989) es uno de los pilares del libro-arte. Tanto su obra como trabajo teórico constituyen sin duda uno de los mayores aportes a nivel mundial por lo que se vuelve un referente obligado para creadores e investigadores, en especial debido al marcado crecimiento que ha experimentado su producción en México durante la última década, colocando al trabajo de este artista como uno de los ejes para comprender su desarrollo y bases conceptuales. El gran aporte de Carrión en la historia del libro-arte radica en su aproximación al libro como una estructura, revisando bajo una mirada crítica la manera en que se comportan sus elementos así como sus posibilidades de transformación cuando dicha estructura se deconstruye. Con la publicación de *El arte nuevo de hacer libros* (1975) el autor señala una serie de puntos para entender al libro como figura de las artes plásticas, cuestionando los procesos de construcción de significado que tienen lugar a partir del lenguaje y la escritura en el ámbito de la visualidad.

Muestra de la revaloración de su legado es su exposición retrospectiva presentada en la ciudad de México en el museo Jumex durante febrero y marzo del 2017 bajo el título *Querido lector. No lea*³. Si bien parte de su trabajo ya se había expuesto en el país en tres ocasiones previas – primero con la exposición *El arte de los libros de artista* en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca en 1998 y en la Biblioteca de México en 1999 y posteriormente en el Museo de Arte Carrillo Gil en la ciudad de México en el año 2002, titulada *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?* con curaduría y texto de catálogo de Martha Hellion (2003) – es la primera vez que se comparte al público mexicano una exhibición retrospectiva incluyendo no solo su amplia producción artística sino también parte del archivo que surge a partir de su centro Other Books And So (OBAS), conformado por piezas de diversos creadores que participaron en proyectos tales como el arte correo.

La formación profesional de Carrión comenzó en el ramo de la literatura aunque posteriormente su interés y trabajo creativo se desarrollaron dentro de la plástica. Realizó sus estudios en el campo de la creación literaria y gracias a su talento obtuvo una serie de apoyos económicos para continuar su preparación en Europa por medio de los cuales tuvo la oportunidad de vivir en Inglaterra, Francia y Alemania. Sin embargo, carente de interés por volver a México y pertenecer a los círculos de intelectuales y escritores se establece en Amsterdam, donde permaneció el resto de su vida. Allí entró

³ La exposición en su versión digital puede consultarse en <https://www.fundacionjumex.org/es/exposiciones/20-ulises-carrion-querido-lector-no-lea>

en contacto con la plástica, de franca tendencia iconoclasta y hermanada con el pensamiento filosófico de la época, que cuestionaba todo lo aceptado y consumido en el mercado del arte.

Al respecto, el crítico Joao Fernádes menciona la importancia que tuvo para Carrión entrar en contacto con la escena artística de Amsterdam, de la cual le atrajo la “dimensión iconoclasta” (2016 : 39); con ello se refiere a la intención del arte en la segunda mitad del siglo XX por dejar de lado las técnicas y modos de representación imperantes para dirigir su atención hacia territorios donde tenían cabida las reflexiones sobre el lenguaje, el arte efímero, la performance y el uso de objetos provenientes de ámbitos externos a la tradición plástica. Se trataba de creadores que proponían constantemente rutas inexploradas en la expresión y manifestación de ideas y para Carrión esto da pie al planteamiento de nuevas interrogantes en torno a su propio ámbito de creación y le conducirá por otros caminos hasta a la renuncia definitiva a la producción literaria, atraído por la experimentación con sus estructuras y componentes antes que por la elaboración de narraciones.

Por esta razón sus reflexiones involucran ambas disciplinas, entendidas no como medios de comunicación sino como estructuras que se pueden desarmar para estudiar por separado y después nuevamente en conjunto. El autor cuestiona la función del lenguaje, el signo, la escritura y el texto como herramientas de construcción de sentido, lo que le conduce a cuestionar el libro, que es por excelencia el espacio depositario del texto. En Amsterdam produjo la mayor parte de su obra y aportaciones teóricas aunque siempre mantuvo contacto con México, como demuestra su relación con Octavio Paz, que dirigía la revista *Plural* y en cuyo número 41 se publicó por primera vez *El arte nuevo de hacer libros* (1975). Dicho texto fue publicado en inglés como *The new art of making books* en 1985 por la editorial Visual Studies Workshop Press, la cual publica en 1987 otro texto de Carrión, *For fans and scholars alike*, reflexiones paradigmáticas para cualquier interesado en la investigación y producción del libro-arte.

El proceso creativo de Carrión comienza con la renuncia a la literatura y acercamiento a las estructuras y componentes del libro; estudia los elementos literarios y signícos, lo que le conducirá a una prolífica producción dentro del quehacer artístico y explora la capacidad del artista de realizar sus propias publicaciones desde el proceso de conceptualización, la creación de narrativa, elaboración de imágenes, impresión, empastados e incluso encargarse de la exhibición, difusión y venta de sus piezas. Es decir, explota el poder del creador en términos de concepción, construcción y circulación de su obra sin necesidad de depender del apoyo de instituciones o de espacios de exposición establecidos.

El trabajo de Carrión se desarrolla en dos estadios que se retroalimentan: la teoría y la producción artística; el primero comprende el análisis de los elementos que conforman al libro, es decir, el signo, el texto, el ritmo, la estructura, el sentido del texto y la narrativa, lo cual le permitirá poner en práctica nuevos modos de aproximación al libro y desplazarlo al ámbito de las artes visuales. A partir de ello, propone entender al libro-arte como una narrativa organizada en espacios que construyen secuencias y cada espacio se percibe en momentos diferentes, dando lugar a una serie de eslabones espacio-temporales, pues cada cambio de página, cada posición donde se mira y cada lectura suceden en distintos instantes.

La secuencia se manifiesta en el paso de las hojas, que conlleva un movimiento y este a su vez indica el transcurrir del tiempo; como resultado el acto de lectura implica un transitar la obra a manera de recorrer un paisaje y a partir de los signos que conforman la pieza podrá develar o imaginar el sentido de su relato. Los elementos del libro-arte se entienden como signos que han marcado un soporte, una superficie, son las huellas que deja un autor sobre su paisaje y desde esta perspectiva se relaciona con el concepto de Ruina de Marc Auge (2003), un conjunto de huellas que van transformando un paisaje y que permanecen dando la pauta para conocer su historia, lo cual a la vez conduce al visitante a la creación de su propio relato.

La reflexión teórica alimenta la creación de sus piezas, que denomina obras – libro o *bookworks* (Moreno, 2003) y las describe como: “las obras – libro son libros concebidos como una escritura expresiva, es decir, en los que el mensaje es la suma de todos los elementos materiales y formales” (Schraenen, 2016 :20). Sin embargo, a lo largo del presente texto se referirá a estas piezas como libro-arte, pues el término permite englobar toda obra artística que toma al libro como referente. En sus reflexiones Carrión señala la transformación del libro, de sus elementos y del lector, de modo que el autor de textos se vuelve autor de obras, el lenguaje se convierte en estructura, ritmo y elemento de carácter gráfico, la narrativa literaria se modifica en secuencia y visualidad, el libro deja de ser un soporte y se reforma como un mensaje, deja de ser comunicante y se vuelve significativo.

Siguiendo el texto de Fernández (2016), Carrión deja atrás la idea de ser un escritor para transformarse en hacedor de libros, ya que el trabajo del primero consiste en la creación de textos mientras quien se asume como un autor o hacedor producirá obras. A partir de esta postura llegará a la reorganización de todos los integrantes del libro proponiendo la apertura en el uso y ordenamientos de signos, el espacio de la página y la forma en que se presenta el contenido, renunciando a la presentación de narrativas

lineales para proponer conjuntos de elementos con un mayor grado de complejidad donde convergen tipografías, signos alfabéticos e imágenes y en cuya interacción surge el hilo conductor del relato. La intención de Carrión es “reducir el libro a su esencia, que es una sucesión de signos” (2016 :20); esta preocupación le conduce a separar sus elementos para abordarlos como estructuras; así, los signos que conforman el libro-arte son múltiples y en conjunto dan forma a una idea.

Las estructuras que produce y que le interesan no son narrativas ni lingüísticas sino elementos que forman estructuras – y con ello historias – visuales. Pensaba al libro como un amplio espacio de posibilidades de creación compuesto por estructuras que pueden ser unidades métricas, de lenguaje, signos alfabéticos u objetos diversos que intercambian información. Los entiende como organismos vivos que se transforman y conllevan la transformación de la lectura, del lector y del espacio donde se muestran o circulan. Al respecto, el propio Carrión menciona en *El arte nuevo de hacer libros* que “en un principio, los libros existieron como recipientes de textos literarios. Sin embargo, los libros, vistos como realidades autónomas, pueden contener cualquier lenguaje (escrito) no solo literario, e incluso cualquier otro sistema de signos” (2003 :312).

Lo anterior reta el sentido del lenguaje, las nociones de texto y narrativa, la función de la escritura así como el propósito del libro y de los lectores, que se vuelven parte de la pieza y al estudiar la manera en que interactúan tales elementos le fue posible identificar los puntos de convergencia y separación entre escritura, texto, signo e imagen para integrarlos a su quehacer artístico en una labor constante de separación y unificación, un proceso de construcción y deconstrucción. Como resultado se transgreden los lineamientos de la narrativa tradicional abriendo el camino para la creación de nuevas estructuras y órdenes de sentido. En consecuencia, el libro será entendido como un continuo de momentos, una serie de eslabones donde las estructuras se integran en una temporalidad y espacialidad realizados durante la lectura.

Acorde a Carrión, la escritura lineal conduce a su lector por un trayecto claramente estipulado; en contraste, los nuevos libros transforman al lector en espectador y el objeto le lleva a través de un nuevo tipo de secuencia. La lectura acostumbrada cambia, adquiere ritmos que son resultado del juego de su autor con la estructura de la página y la construcción de su texto, así se trascienden la poesía visual y la poesía concreta y en su lugar surge una imagen formada a partir de elementos provenientes del libro común pero que han atravesado un proceso de deconstrucción. A través de lo anterior se revela una nueva faceta de la escritura: su aspecto visual; con ello Carrión actúa como eslabón que une el libro, la

estructura literaria y la expresión visual, aporte sin precedentes en la historia del arte.

El autor basa dichas reflexiones en dos antecedentes: en primera instancia el aporte de las vanguardias artísticas y en especial el constructivismo ruso, el trabajo del futurista Filippo Tommaso Marinetti y el poeta simbolista Stephane Mallarmé, que reconfiguran los órdenes del lenguaje y la visualidad en los textos; al entender el texto como un elemento de carácter gráfico – es decir, como una imagen – la visualidad se integra al proceso de creación de narrativas. En segundo lugar, Carrión reflexiona a partir de la observación de las páginas del periódico que contienen en un mismo espacio distintas noticias, encabezados, tamaños de fuente, imágenes, textos, lo cual en conjunto constituye una imagen antes que un escrito (*Fig. 2*). Al traducir estos elementos al ámbito de la obra – libro se enriquecen las posibilidades gráficas del texto, el signo alfabético, el signo ortográfico, el tipo de fuente y la imagen, proceso del que emergen como elementos de la visualidad.



(Fig. 2) Ulises Carrión. “Querido lector. No lea”. (1975) Impresión sobre papel. Exposición en el Museo Jumex. Ciudad de México 2017

En *El arte nuevo de hacer libros* se señalan los atributos o cualidades inherentes a estas obras en un análisis que le permite llevar a cabo una deconstrucción de los elementos. El autor señala los rasgos de estas piezas así como sus diferencias con el libro tradicional, partiendo de este como un espacio donde

se deposita un texto, construido a partir de una estructura estandarizada y en el cual importa sobre todo su contenido, mientras como libro-arte se le aborda a modo de una pieza artística que tiene sentido en sí misma y no por contener un texto, la cual debe entenderse como una realidad autónoma cuyas reglas escapan a las del libro común pues contiene diferentes sistemas de signos, produce distintos ritmos de lectura y sus narraciones son esencialmente visuales.

Así, mientras en el libro existe una narrativa definida por el orden de las páginas que determinan el ritmo de lectura, en los nuevos libros la secuencia se construye a partir de elementos varios que dictan la manera en que el lector se aproxima a la pieza. De la secuencia se desprende el ritmo, que en el libro común es dado por el texto, por la cadencia de la escritura y que para existir no requiere la presencia de un lector; en contraste, en los nuevos libros las secuencias y ritmos surgen a partir de los objetos o materiales que actúan como sus páginas y en los que el lector juega un papel fundamental ya que el ritmo se manifiesta en la acción de la lectura. Al respecto señala Martha Hellion, “los libros de artista requieren de un lector activo, dispuesto a percibir la obra a partir de un cambio radical en sus hábitos de lectura y la alteración de sus preconceptos sobre lo que debe ser la poesía, las artes visuales y el lenguaje” (2003 :22).

Sobre la importancia del lector en el libro-arte, Carles Méndez menciona que “alejándose de lo que sería una relación habitual, vemos que la complicidad entre sujeto y libro-arte debe darse de forma activa y bidireccional” (2017 :21). Es decir, la lectura de la obra depende en parte de la narrativa que le propone el autor pero también de las asociaciones que el lector/espectador sea capaz de hacer, acorde a su conocimiento y experiencia de vida. La lectura será resultado de lo que sugiere la obra, que no está explícito, sumado a lo que está dado a partir de la forma y los materiales y finalmente aquello que el lector puede aportar; en ese encuentro surge el sentido de la pieza y produce un relato particular en cada lector/espectador.

El libro posee espacios que separan las palabras, líneas, párrafos y capítulos, mientras en los nuevos libros el vacío es parte de la narrativa, un efecto visual. Esta idea proviene de los ejercicios de poesía visual en las vanguardias artísticas donde la escritura deja de ser una herramienta de comunicación para volverse parte de la imagen. El texto ya no es el elemento central del libro y se vuelve uno de múltiples posibles integrantes pues su propósito es transmitir una idea que se manifiesta a través de la totalidad de sus elementos, tal como menciona Carrión “En un libro del arte nuevo, las palabras no transmiten intención alguna, son utilizadas para formar un texto que es un elemento de un libro; y es este libro,

como un todo, el que transmite la intención del autor” (2003 :320).

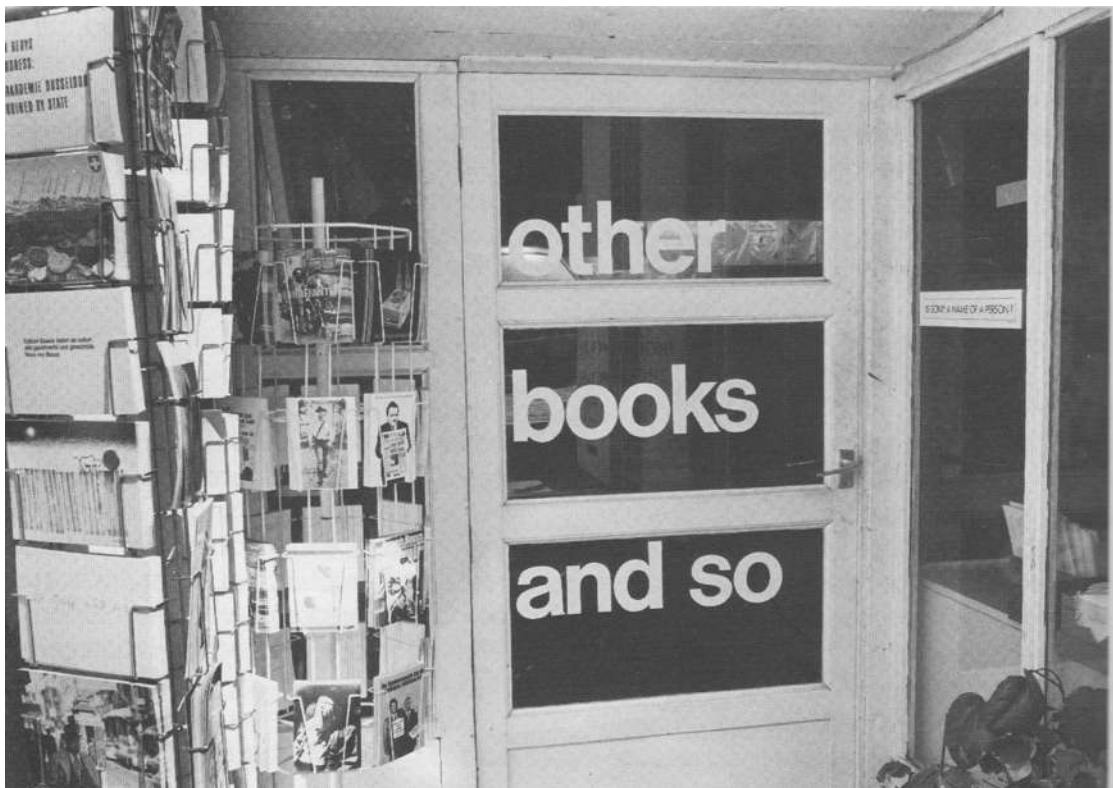
La intención de Carrión responde a la necesidad de producir nuevos significados en torno al libro que permitan trascender el texto como elemento de construcción de relatos utilizando en su lugar signos, imágenes y ritmos. El ritmo y secuencia adquieren relevancia y le conducen a experimentar con la performance, la creación de videos y el cine dada su relación con el discurso espacio-temporal que ya le interesaba; de este modo realiza una deconstrucción de las estructuras tradicionales del libro y su posterior reconstrucción en otros ámbitos. Como resultado se transgreden los lineamientos de la narrativa tradicional abriendo el camino para nuevos y órdenes de sentido relativos al lenguaje y escritura.

Eventualmente, el propio entorno de Amsterdam sumado a su búsqueda por espacios donde mostrar su obra y la de otros artistas independientes le llevará a la creación de un espacio específico de exhibición, venta y difusión de libro-arte, una pequeña galería que funcionaba también como centro de producción, llamada Other Books And So (OBAS) (*Fig. 3*) dedicada a la promoción de publicaciones de artistas cualquiera que fuese su formato: cintas de audio y video, libro-arte, revistas ensambladas, panfletos y carteles; con ello propone una manera de eludir el control que suponía para un artista el tener un contrato con instituciones gubernamentales, galerías o compradores de arte.

OBAS se catapultó como el primer espacio de su tipo, un lugar dedicado a la exhibición, distribución y venta de publicaciones que pertenecen a los artistas en lugar de casas editoriales. De este modo el artista no solo se involucra en la creación de su obra sino en el proceso completo, mantiene el poder de decisión para hacer llegar sus piezas a diferentes públicos, los costos y finalmente la ganancia dado que se carece de intermediarios. Se dejan fuera instituciones y centros de legitimación, se plantean otras rutas en el mercado del arte a la par que se crean nuevos públicos. Respecto a OBAS, Guy Schraenen (2016) señala que uno de los aspectos más innovadores era la bienvenida al visitante, a quien se permitía la entrada como si se tratara de una librería más que un espacio de exposición artística, fomentando la interacción directa entre espectador y obra.

En OBAS se invitaba al público a acercarse a las piezas, se le daba la oportunidad de explorar, tocar y manipular generando una relación de cercanía entre lector y obra y aunque cierra sus puertas tres años después en 1978, deja un legado importante pues impulsó la creación de públicos, la formación de redes entre artistas, el enriquecimiento de ideas, la generación de proyectos internacionales y marcó el camino para que otros siguieran su ejemplo abriendo editoriales independientes y espacios dedicados a

la elaboración y difusión del libro-arte. Tras su desaparición, OBAS se transforma en OBASA (Other Books And So Archive), un archivo donde se conservaron las numerosas obras editadas y reunidas en los años de funcionamiento de la galería.



(Fig. 3) OBAS. Joaquín Cortés, Román Lores (1976). Exposición en el Museo Jumex. Ciudad de México 2017

Aunado a lo anterior, su legado sienta las bases para la apertura de distintos centros dedicados a la elaboración y distribución del libro-arte como el caso de Boekie Woekie, Books By Artist, fundado en Amsterdam por Jan Voss en enero de 1986. Boekie Woekie continúa el trabajo que comenzó Carrión al ofrecer al público “una combinación de galería y librería” (Hellion, 2003 :51) tomando como inspiración el modelo utilizado durante los años de funcionamiento de OBAS; se trata de un lugar de venta y exposición de libros de artista donde se llevó a acabo la última exposición de Carrión en vida en 1987 y que recientemente celebró su trigésimo aniversario.

Su incansable labor como artista, investigador y gestor cultural hace de Ulises Carrión una de las figuras fundamentales en el desarrollo del libro-arte, con un legado que cubre desde su amplia

producción visual, los textos donde presenta sus reflexiones a nivel teórico y hasta la propuesta de mecanismos o estrategias que permiten a los artistas cubrir los procesos conceptual, de realización, difusión y venta de sus obras. La influencia de este creador sigue vigente como punto neural en el trabajo de artistas, editores, gestores y teóricos, señalando rutas y creando redes que enriquecen al género del libro-arte.

1.1.4. Bibiana Crespo. El análisis del libro-arte desde la Forma.

En su tesis doctoral *El libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea* (1999) Bibiana Crespo ofrece un análisis del libro-arte a partir de sus características formales que deriva en un listado donde expone de manera clara y concisa sus diferentes estructuras, a sabiendas de que se trata de un género que continúa en desarrollo y constantemente se redefine. Su trabajo proporciona una categorización básica a partir de la forma que adoptan estas piezas, tomando en cuenta los rasgos que le permiten separar sus distintas modalidades. Así, la autora identifica tres rasgos característicos en todo libro-arte: secuencia, texto y forma.

La secuencia se construye con los distintos objetos que funcionan como páginas, en donde cada página indica un momento y así construyen diferentes ritmos de lectura; por otro lado, el texto es el contenido de la obra, en la que cada elemento es parte de la narración pues aun cuando algunos libro-arte usan la escritura, es una herramienta más a disposición del artista y el “texto” del libro-arte es el conjunto de signos que conforman su narrativa, compuesto por escritos, imágenes o materiales que se vuelven parte del discurso. Por último la forma es la manera en que la pieza está construida, tiene relación con los materiales y es parte de la idea que está expresando su autor; por lo general la forma se basa en la estructura tradicional de código pero puede expandirse para construir un objeto nuevo cuyo resultado no siempre la refleja. Asimismo, Crespo encuentra diversas vertientes que permiten realizar una tipología temprana del libro-arte:

Libro de artista. Piezas cuya estructura parte de la forma tradicional y reconocible del libro y que han sido elaboradas de principio a fin por un artista, entendido no como escritor sino como creador plástico.

Revistas y manifiestos artísticos. Contienen información además de discurso visual y son concebidos para compartir los postulados que sustenta una corriente plástica o la propuesta de un artista. Utilizan medios de reproducción masiva al alcance de los creadores entre los que se cuentan el mimeógrafo, risógrafo, la técnica de offset o las fotocopias y que permiten la impresión a gran escala. También hay

los de carácter social, hechos a modo de panfletos que buscan involucrar e informar al público, considerados de carácter democrático pues persiguen el alcance a tantas personas como sea posible, más allá de los circuitos del arte.

Libro-objeto. Son piezas relacionadas a lo escultórico, exploran su aspecto tridimensional trascendiendo la forma básica del libro para experimentar con su estructura y las posibilidades que ofrecen distintos tipos de contenedores. Se distinguen dos vertientes: el libro-objeto como un todo y el libro-objeto colección; los primeros son piezas cuyos elementos deben abordarse en conjunto pues constituyen partes igualmente importantes en el engranaje que da vida a la obra. Por otra parte, el libro-objeto colección utiliza un contenedor donde se guardan sus integrantes; en estas piezas todo lo que se halla dentro pertenece a la narrativa y cada elemento debe entenderse como una página, una parte de su secuencia.

Libro-arte instalación. Como su nombre indica, estas piezas retoman las bases del arte instalación; esto implica que la atmósfera alrededor del objeto es parte de la obra y juega un papel como elemento del relato, creando un ambiente circundante al cual puede acceder el espectador y desplazarse dentro de la pieza. Para ello se pueden incluir medios audiovisuales, elementos sonoros o estructuras de diversos tamaños y materiales. La lectura en estas piezas se vuelve física en tanto implica un trasladarse a través de ellas, un recorrido al interior.

Libro-arte performance. La relación entre libro-arte y performance se divide en distintas vertientes: puede resultar en un libro – documento de performance que registra la pieza en un escrito, carpeta o catálogo donde se conservan fotografías del acontecimiento o la grabación de la pieza en una cinta de audio o video; funciona como su registro, es lo que permanece como su huella y adquiere un carácter artístico transformada en libro-arte. Otra de sus modalidades es el libro – partitura – de – performance que retoma los postulados del movimiento Fluxus pues requiere la acción del público, dando indicaciones a su lector para que lleve a cabo una acción determinada; el lector se vuelve entonces un intérprete que realiza la pieza y cada vez que lo hace la obra se resignifica, adquiere nuevos matices a modo de un guión de teatro. Por último, el libro-arte – como – performance es una pieza que entiende la acción de lectura como una performance, la cual puede ocurrir en voz alta o en silencio, a la vez que el movimiento en el cuerpo del lector mientras hojea la pieza adquiere un carácter teatral.

Libro-arte como espacio conceptual. Utiliza algunos postulados del arte de concepto; por ejemplo, juega con la percepción de su lector al cuestionar qué es la realidad, de qué se compone, hasta qué

grado se construye desde el pensamiento y cuál es el papel que desempeña el lenguaje (visual, escrito, hablado) en estos procesos.

Libro-arte intervenido. Toma como punto de partida un libro ya existente al que se le agregan elementos con la finalidad de deformar, deconstruir, reconstruir, transformar o bien hacer un comentario plástico acerca de su contenido. Estos elementos pueden ser dibujos, escritos sobre el original, bordados, collage, nuevas páginas u objetos diversos, incluyendo organismos vivos tales como hongos o plantas, que lo cambian con el tiempo. Así, partiendo de un libro dado se produce una nueva obra, relacionada o derivada de este.

Libro-arte electrónico. El libro-arte es un género híbrido donde convive una gran cantidad de elementos, conceptos, disciplinas, técnicas y materiales. No es de extrañar entonces que la tecnología desempeñe un papel en estas piezas integrando imágenes digitales, realidad virtual y redes de información que proporciona el internet; con ellas se crea un tejido donde interconectan imagen e información creando un relato a partir del hipertexto. En muchos casos el libro-arte electrónico es interactivo y de este modo conserva ese rasgo que requiere de una lectura para existir. Crespo ahonda posteriormente esta reflexión al lado de Eva Figueras en *El e – libro-arte. Nuevos medios de creación y distribución del libro-arte en la era digital* (2017) donde expanden su definición agregando otro tipo de obras, donde se definen como “aquel libro-arte impreso que ha sido digitalizado o como aquel libro-arte digital concebido para ser impreso” (2017 :74). Estas piezas cumplen dos funciones: por un lado, permiten la consulta del público a obras que han permanecido guardadas en bibliotecas y colecciones especiales alrededor del mundo, generando nuevas redes entre artistas e interesados en su estudio; por otro lado estas plataformas y nuevos recursos electrónicos y digitales facilitan a los artistas la producción, autoedición y difusión de sus obras.

Sumado a su categorización del libro-arte Crespo habla sobre los sistemas de signos que los artistas usan para construir sus relatos y de qué manera entablan relaciones de acuerdo a cada movimiento artístico, desde las vanguardias hasta finales del siglo XX. Su trabajo contribuye a la creación de un panorama general que integra los aspectos histórico y artístico, funcionando a modo de cartografía que permite localizar en tiempo y espacio las condiciones que conducen e identifican este género de la plástica. Aunado a todo lo anterior, aporta la traducción del vocablo Book-Art a libro-arte, término utilizado cada vez con mayor frecuencia entre artistas e investigadores.

1.1.5. Hortensia Mínguez. El libro-arte desde la práctica artística.

Hortensia Mínguez es artista plástica, profesora e investigadora en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez; su trabajo de investigación gira en torno a la construcción conceptual y líneas discursivas del libro-arte, a partir de las cuales halla patrones que le permiten extraer consideraciones generales sobre los modos de hacer estos objetos. Aunado a ello, en su trabajo señala el conjunto de relaciones entre el libro-arte y corrientes de pensamiento, paradigmas y conceptos filosóficos entre los que se encuentran el pliegue, la heterotopía, el rizoma, la red compleja o el personaje de Edipo y entiende al libro-arte como un espacio de confesión personal que deriva en preguntas de carácter cultural y social.

En su investigación *Libro-arte / abierto* (2012) establece parámetros para comprender al libro-arte y coordina una serie de reflexiones propias y de otros creadores en las que comparten un breve análisis de su propio trabajo y algunas definiciones sobre el género. Dicho texto señala las diferencias entre el libro común y el libro-arte comenzando con su finalidad, pues aunque ambos son contenedores de ideas y soportes que registran emociones y pensamiento, el libro común es construido acorde a ciertas normas de estructura y relacionado a cuestiones económicas: costos de tiraje, distribución, alcance de público y cuya función principal es la comunicación; en contraste el libro-arte persigue fines estéticos y de relación con el público.

Acorde a la autora, en el libro común, dado que la estructura es generalmente repetida, la experimentación radica en el uso del lenguaje y la construcción de narrativas literarias mientras en el libro-arte la experimentación se encuentra en la técnica, materiales y posibilidades de la forma; a su vez, la elección de materiales y la forma del objeto responden al discurso, por ello se dice que estas piezas no contienen un mensaje sino son el propio mensaje. En *Cartografías del libro-arte / Transiciones y relatos de una práctica liminal* (2017) plantea tres rutas de aproximación a estas piezas; la primera habla de obras donde se integran medios electrónicos, digitales y relacionados con la comunicación en internet, lo cual produce nuevas formas de construcción e interacción con la obra e incluso a prescindir del aspecto matérico; en segunda instancia aborda artistas y teóricos enfocados al libro-arte a partir de la experimentación de estructuras, técnicas y materiales; por último, refiere a las obras que sirven como espacios de construcción del sujeto y se relacionan con la memoria, las historias personales, el registro de experiencias de viaje y el trabajo de bitácora planteando al libro-arte como una especie de confesionario.

En este texto presenta también una reflexión sobre los procesos de construcción discursiva explorando

la manera en que los artistas producen sus relatos y cómo ello desemboca en la forma que adquieren sus piezas; tales procesos intelectuales se transforman en métodos de elaboración de obras, siendo determinantes en el uso de técnicas y materiales. En la conferencia magistral que impartió como parte del Segundo Coloquio Internacional de Cuerpos Académicos de Artes Visuales Libro de artista. Territorios y fronteras⁴ titulada “Libro-arte: entre límites y paradojas” (2014) expone una serie de consideraciones para definir el proceso creativo del autor y su relación con el discurso que desarrolla, proponiendo colocar al artista dentro de ciertos parámetros que facilitan la comprensión de su trabajo. Dicha categorización es planteada en extenso en *Cartografías del libro-arte / Transiciones y relatos de una práctica liminal* (2017) donde separa los productores de libro-arte de la siguiente manera:

El Arquitecto. Experimenta con la estructura de su pieza principalmente a partir del pliegue, entendido como una forma y explorando el plegar, desplegar y complejizar como conceptos; se trata de un pensamiento reflejado y sustentado en la construcción de la obra. Estos artistas abordan el pliegue desde el pensamiento complejo, como un sistema (unión de elementos que persiguen una finalidad) cuyo sentido o narrativa emerge a través de la asociación entre sus integrantes en oposición al desarrollo lineal.

El Guasón. Uno de los personajes antagonistas en el universo de Batman (cómic de la compañía DC) que padece trastornos mentales, lo cual le lleva a maquillarse como payaso y trastocar el orden social desde una aproximación perversa a la noción del juego. Los artistas que trabajan a modo de Guasón juegan con los órdenes establecidos, exploran nuevas maneras de entender su objeto dejando fuera las lecturas convencionales y en estos caminos poco transitados proponen maneras de entender el mundo, poniendo en crisis al pensamiento hegemónico; el artista que trabaja bajo estos parámetros no desordena, ofrece un orden distinto en el conjunto de interrelaciones y lecturas de la realidad.

El Replicante. Término retomado de la película Blade Runner⁵ (1982). En la cinta, el Replicante es un cyborg (robot con apariencia humana) que cumple determinadas funciones como miembro activo de la sociedad. Sin embargo ignoran su propio origen, es decir, se trata de máquinas diseñadas para creer que son seres humanos, poseen recuerdos de infancia y la seguridad de haber tenido experiencias de vida que en realidad les han sido implantados para controlar su comportamiento y crear en ellos la noción de humanidad. El artista Replicante reinterpreta objetos (textos, imágenes ya existentes, piezas artísticas)

⁴ Llevado a cabo los días 30 de abril, 1 y 2 de mayo de 2014 en la ciudad de Morelia, Michoacán.

⁵ Película norteamericana de ciencia ficción basada en el libro *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick (1968) llevada al cine por Ridley Scott donde se discute la posibilidad de la conciencia en las máquinas, la inteligencia artificial y con ello la propia naturaleza humana.

para construir relatos nuevos, ofrecer una visión crítica de las piezas originales o tender un puente de diálogo entre estas y su trabajo. Se trata en esencia de un proceso de apropiación de recuerdos, obras e imágenes significantes para un grupo y a partir de ellas crear nuevas asociaciones y lecturas.

Los Acumuladores. La autora habla de los artistas acumuladores a partir de la traducción del término *Artist – as – Archivist*, el artista que produce archivos, retomado del trabajo de Anna Maria Guasch (2005, 2011) en torno al arte como archivo. Estas obras implican crear una colección, un grupo de objetos relativos al mismo tema para expresar una idea; sus elementos pueden organizar, manipular y reordenarse de diversas maneras. Los relatos producidos por estos artistas se relacionan con la memoria en tanto sus piezas son almacenamiento de información y con ello conducen a nuevas lecturas sobre el pasado.

El Relojero. Trabaja con el tiempo; toma sus experiencias personales y deforma el orden de los acontecimientos creando en sus piezas un bucle, un acontecimiento (relato) que se repite. Si el libro-arte se entiende como una secuencia, una serie de eslabones espacio-temporales entrelazados para producir sentido, la narración del relojero crea conexiones entre momentos que son los episodios o páginas en su pieza. Estos artistas toman al tiempo como objeto de reflexión y sus piezas se relacionan con lo procesual, lo vivencial, el recorrido y por ende, la memoria; a partir de ello exploran, expanden, pliegan, des – pliegan aquello que sucedió y lo transforman en un relato.

A través de los tres autores anteriores se han determinado los aspectos principales del libro-arte, comenzando con el análisis de los integrantes del libro y sus estructuras realizado por Ulises Carrión en la década de los años setenta, donde establece las bases para desplazar tales elementos a la visualidad y entenderlos en su carácter gráfico además de traducirlos a sus formas básicas, con lo cual se identifican las nociones de ritmo y secuencia; así el libro-arte se entiende como una vertiente plástica proveniente del libro común y que conserva sus componentes esenciales (texto, escritura, narrativa, signo, lenguaje) aunque los utiliza en la creación de narrativas visuales.

El trabajo de Bibiana Crespo define un conjunto de rasgos que permite crear un listado y denominación acorde a su estructura y una primera categorización de estas piezas, explorando tanto el concepto del libro (un objeto que contiene un texto) como su estructura y los materiales que pueden incluir para crear sus narrativas. Finalmente, gracias a las aportaciones en la investigación de Hortensia Mínguez se abordan los procesos creativos de los artistas y se propone una tipología de modos de construcción discursiva, los cuales a su vez se reflejan en la forma que adquieren las piezas. El libro-arte ha

atravesado un proceso de crecimiento y expansión desde su origen en la década de 1960 y hasta la actualidad, iniciando con la reflexión en torno al libro como concepto (o al concepto del libro) y su posibilidad de integrarse a la esfera de las artes visuales.

A partir de esto los artistas exploran formas y materiales y la experimentación con el texto que retomaba la poesía visual cede el paso a las narrativas visuales, aunque algunas conservan elementos textuales. Aparece la exploración de ritmos creados a partir de secuencias, tipografías a modo de texturas y composición de la página así como la inclusión de diversos objetos: maletas, sobres de correo, botellas, bitácoras, colecciones de fotografías, cartas, documentos personales, notas de prensa, además de soportes variados donde trazar, dibujar o escribir incluyendo telas y trabajo textil, bordados, prendas de ropa creadas o intervenidas, por mencionar algunas posibilidades. Ello desemboca en un objeto híbrido que se desplaza entre técnicas y disciplinas, construido a manera de un sistema complejo (un conjunto de elementos que entablan interrelaciones) donde el sentido de la obra emerge a partir de las asociaciones que producen sus integrantes y que requiere de un lector/espectador para completar su ciclo de significación.

El libro-arte es un paisaje que se recorre y habita, aun si es brevemente, que entabla relaciones afectivas con el lector y le conduce a incluir su propia experiencia de vida en el encuentro con la obra, de modo que habrá tantas versiones del relato como lectores tenga la pieza. Debido a su relación con el libro común en términos de formato y soporte donde plasmar pensamiento, el libro-arte proporciona un espacio de creación intimista que los creadores utilizan a modo de confesionario donde conservar historias de vida, relatos familiares, crónicas de un viaje – este puede haber sido realizado literal o metafóricamente – emociones cotidianas y reflexiones acerca del mundo. En este sentido se le entiende como un depositario de memorias, un lugar donde conservar los recuerdos de un individuo o de una sociedad a través de relatos que pueden ser tanto de carácter personal como colectivo, significativos para un grupo y en este punto adquiere un matiz cultural, que refleja el orden simbólico operante en un entorno determinado.

1.2. Antecedentes del libro-arte.

La relación entre el libro y las artes plásticas ha existido siempre dado que las imágenes son – al igual que el texto escrito – signos hechos con un propósito; debido a ello se utilizaban para acompañar y complementar el contenido del texto o bien para narrar historias a un público analfabeta. Sin embargo, en relación al libro-arte existe una serie de momentos decisivos, objetos y corrientes artísticas que funcionan como sus antecedentes en su desplazamiento hacia el ámbito de la obra de arte ya sea porque los artistas se apropian de sus diseños, estructura y materiales para enriquecer sus piezas o bien debido a que dan pie a conceptos que permitieron abordar al libro como objeto de reflexión.

Entre ellos, los autores que estudian el libro-arte coinciden al señalar entre los más representativos a los manuscritos iluminados medievales, las primeras carpetas de grabados, las artes del libro, los *livre d'peintre* y *livre d'artiste*, la poesía visual, los proyectos editoriales de las vanguardias en la primera mitad del siglo XX y algunos movimientos de la plástica en la segunda mitad. Como resultado, los antecedentes del libro-arte se dividen en dos grandes grupos: formales y conceptuales. Los antecedentes formales son aquellos que guardan relación con la forma; es decir, los objetos, técnicas y materiales que fueron preparando el terreno para su aparición y hoy día sirven como referente a los artistas en el proceso de elaboración de sus piezas.

En un espectro amplio incluyen los múltiples diseños y estructuras que han servido como soportes para plasmar textos, el nacimiento del libro, su rol en diversas sociedades y periodos históricos, los modos de producción de texto e imágenes, la elaboración e impresión de tipografías, las técnicas de stampa e ilustración, los empastados y encuadernación. Todos han experimentado una serie de ajustes conforme cada sociedad va ideando y perfeccionando sus propios métodos para plasmar, proteger y conservar su información. Por otro lado, en los antecedentes conceptuales del libro-arte se encuentran aquellos movimientos artísticos que abordan al libro como un concepto y problematizan alrededor suyo trascendiendo la forma e integrando por primera vez en la reflexión el pensamiento filosófico, la semiótica, las ciencias de la complejidad, el psicoanálisis y cuestionando de qué maneras sería posible entender el libro como objeto de las artes visuales.

1.2.1. Antecedentes Formales del libro-arte.

Los antecedentes formales del libro-arte representan la suma de soportes y técnicas creados a lo largo del tiempo para plasmar y conservar textos. Se encuentran en lugares y momentos tan distantes como

los primeros trazos creados por las más antiguas agrupaciones humanas, que al transcurrir el tiempo serán origen del signo y sus dos vertientes: escritura e imagen. A ello se suman la invención de formatos de libros, la imprenta, el diseño de tipografía, los procesos de ilustración y métodos de encuadernación; es decir, todos aquellos elementos que pueden servir como fuente de inspiración a los artistas.

Pareciera que el interés por retomar tales elementos en su trabajo responde a dos principios: uno es la búsqueda – inherente a toda creación plástica – por experimentar lenguajes, técnicas y materiales, que les lleva a recuperar procesos de elaboración de textos provenientes de diferentes épocas y lugares para aplicarlos en la creación de piezas contemporáneas. El segundo motivo se relaciona con las narrativas, ya que los objetos mencionados fueron concebidos para transmitir o conservar los relatos de una sociedad y requieren de una lectura a través de la cual es posible conocer los órdenes simbólicos de un grupo y sus modos de interacción con el mundo pues los textos de toda sociedad son manifestaciones de su sistema de pensamiento, reflejo de su contexto y en ellos es posible conocer el entramado de relaciones que surgen entre los miembros de la comunidad, con su entorno y con integrantes de otros grupos. Su importancia para los creadores del libro-arte radica entonces en las técnicas y materiales pero también en la riqueza de sus narraciones, que representan múltiples miradas y modos de entender y construir la realidad.

1.2.1.1. Cartografía.

De entre los antecedentes formales del libro-arte, la cartografía ha probado ser uno de los de mayor peso en el trabajo de los artistas. Las imágenes cartográficas son interpretaciones de un espacio geográfico que proponen modos de recorrerlo o habitarlo; a partir de ello surgen numerosas piezas que remiten a mapas, tanto aquellos de la antigüedad, medievales o cartas de navegación como imágenes de satélite, donde sus autores presentan lugares reales e imaginarios. Sin importar su origen, periodo histórico o paisaje, la cartografía es indudablemente uno de los referentes más importantes en la producción del libro-arte.

El interés por los mapas proviene de sus aspectos visual, conceptual y de diseño, que los artistas exploran acorde a sus necesidades; el primero comprende la imagen en sentido estricto, es decir, el resultado de los trazos, señalamientos, indicaciones, signos, colores y dibujos que puede contener un mapa mientras lo conceptual se relaciona con el trabajo intelectual requerido en su elaboración, que

implica hacer la síntesis de un territorio con todas sus particularidades a unos pocos elementos representativos, de modo que tenga sentido no solo para quien lo produce sino también para quien lo lee y en el diseño de un mapa se combinan los dos aspectos anteriores dado que requiere de un proceso de traducción de un espacio dado a un conjunto de signos y a partir de ello construye una estructura que consiste en una superficie donde se añaden los trazos así como una serie de pliegues, dobleces, anexos y diferentes tipos de contenedores para guardar y transportarlo. (Fig. 4).



(Fig. 4) Exhibición de la colección de mapas de la época de la conquista. S.XVII. Universidad de Stanford.

El material utilizado en la elaboración de los mapas ha sido tan diverso como las sociedades que los producen; incluye cortezas de árbol, seda, telas, papiro, pergamino, papel arroz, madera, tintas, pigmentos minerales y orgánicos, carbón, bordados, grabado, litografías, fotografía y actualmente las imágenes vía satélite. Sin embargo la cartografía es más que un conjunto de datos duros o la representación exacta del espacio; acorde a Mariana Lois (2000) los mapas pueden entenderse como la traducción de un espacio a un sistema de signos que estará sujeto a un continuo proceso semiótico; es decir, se trata de una interpretación del mundo, ruta que propone maneras de apropiación de un territorio, un modo de entender el paisaje.

Los signos en la cartografía provienen de una mirada que pertenece a un contexto definido, un tiempo y lugar que conciben el espacio de una forma particular. La mirada que produce el mapa tiene una intención, resulta de un proceso de abstracción de la realidad que produce una imagen del espacio; así, cada mapa es una propuesta para aprehender el entorno, indica la manera en que una sociedad entiende su mundo, tanto lo conocido como lo inexplorado. Para su elaboración se debe observar, recorrer, seleccionar los elementos de mayor relevancia o característicos del lugar y reducirlos a su mínima expresión, un signo, para finalmente depositarlos en una nueva superficie en forma de imagen.

El mapa nace de la mirada del cartógrafo, que lo traduce a un conjunto de signos y dado que la mirada está siempre sesgada – compuesta por una serie de factores que responden a un contexto y a la propia experiencia de vida – la imagen resultante es un relato, una ficción que se construye a partir de la interacción de todos estos elementos. Por ello los mapas son objetos de carácter cultural, manifestación de un pensamiento vigente en determinado periodo histórico; en su lectura se conoce la manera en que un grupo entiende su entorno, eso que le es propio y lo desconocido que se encuentra más allá de sus fronteras.

Los mapas funcionan como indicadores del orden simbólico imperante en una sociedad y un periodo de tiempo y permanecen como testimonio de esa mirada; así, los mapas del antiguo imperio romano carecen de las características de exploración topográfica y en su lugar indican caminos, rutas militares o comerciales en los que la referencia central era la ubicación de Roma; en contraste, los mapas medievales de Europa estaban basados en la percepción del mundo desde lo religioso, señalando el mundo terrenal y su ubicación respecto a mundos espirituales: el paraíso, el infierno, el purgatorio. Existen también mapas de territorios fantásticos como las rutas marítimas que advierten del Ultramar,

el punto donde termina el mundo, habitado por sirenas y dragones o bien otros que nacen en la literatura, tal es el caso de las imágenes de la Tierra Media del escritor británico J. R. R. Tolkien (1892 – 1973)⁶ y otros donde la posición de los astros indica acontecimientos futuros en la Tierra o las constelaciones del zodiaco.

El mapa no solo es la guía de un territorio sino un camino que permite hacer un recorrido a través del tiempo; al mirar mapas provenientes de distintos lugares y periodos es posible conocer el modo en que las sociedades conciben y se relacionan con su entorno. Debido a que se trata de un sistema de signos el mapa está siempre sujeto a interpretación y cada lectura construye un nuevo mapa, cada lector desarrolla una particular aproximación a un espacio. El territorio se somete a múltiples lecturas resultando en concepciones distintas de un mismo sitio y puede abordarse desde perspectivas tales como lo científico, lo político, lo estético y así puede hablarse de una poética de los mapas y sus relatos. (*Fig. 5*).

A lo largo de la historia los artistas han mostrado un constante interés en los mapas, en algunos casos como una práctica que precede a la pintura de paisaje, llegando a colocarse a modo de cuadros durante los siglos XVII y XVIII dado el nivel de detalle y calidad (Maderuelo, 2008). Un ejemplo se encuentra en las pinturas del pintor de los Países Bajos Johannes Vermeer (1632 – 1675) cuyas imágenes de escenas cotidianas permiten observar cómo se encuentran mapas colocados en las habitaciones a manera de objetos decorativos. En este sentido, Italo Calvino menciona que “la primera necesidad de fijar sobre el papel los lugares va unida al viaje: es el recordatorio de la sucesión de las etapas, el trazado de un recorrido” (2001 :8); se trata de la representación de un paisaje y la posibilidad de su recorrerlo.

En la actualidad los mapas siguen siendo objeto de interés en la producción artística (Lopes, 2015) pues la cartografía permite nuevas maneras de pensar, recorrer y habitar un paisaje, lo que conduce a proponer múltiples rutas de apropiación de los espacios públicos y privados. Tanto el mapa como el libro-arte proponen maneras de interacción con un espacio y la posibilidad de crear relatos a partir del encuentro; son espacios que se transitan y en ese breve tiempo conducen a su lector a habitar, apropiarse ese paisaje. Ambos se componen por un conjunto de huellas en una superficie que sirven como signos, guías de recorrido a partir de la mirada de su autor.

⁶ Creador de un mundo fantástico conocido como La Tierra Media, donde tienen lugar las historias de la trilogía del Señor de los Anillos, su obra más conocida.



(Fig. 5) Exhibición de la colección de mapas de la época de la conquista. Universidad de Stanford.

Aunado a ello comparten en el diseño el uso del pliegue, que permite expandir o contraer la imagen para transportarlo, transformando la superficie de un espacio inicialmente plano y otorgando tantos otros espacios como dobleces adquiere; el pliegue complejiza el espacio señalando una parte de la secuencia y un momento en su recorrido; es la zona donde se conectan dos lugares, dos secuencias en el recorrido pues en tanto concepto filosófico – utilizado por Gilles Deleuze y Félix Guattari (2010) – refiere a los pequeños pero profundos espacios en que el orden se deforma y que permiten la generación de órdenes distintos a los establecidos por el mecanismo de control de un territorio. El

pliegue es un lugar de encuentro, de intercambio de información y de trascendencia de límites entre espacios.

El libro-arte, al igual que el mapa, es una interpretación del mundo que responde al sistema de pensamiento operante en un contexto determinado. Es la mirada de un autor en torno a un espacio y las reglas que lo constituyen, las cuales puede romper o adaptar para crear una narrativa. A la vez, en ambos casos se trata de una realidad que tiene sentido en sí misma, cerrada sobre sí y abierta a nuevas lecturas e interpretaciones de su paisaje, que se pliega y despliega en distintos momentos de acuerdo a cada lector. Así, en el libro-arte se encuentra una relación con la cartografía tanto en cuestión de forma como de construcción discursiva pues se retoman estructuras estandarizadas para experimentar con ellas, se construye una ficción a partir de secuencias espaciales que se extienden, contraen, abren o cierran, donde se narra una historia a través de signos y se adivina la presencia de un lector que dará vida a su relato.

1.2.1.2. El libro medieval.

El libro medieval posee un aura que provoca fascinación alrededor del mundo, tanto del público en general como de investigadores especializados y por supuesto, de artistas. Dicha inclinación proviene en parte de su halo de misterio, de un objeto proveniente de un tiempo en que el pensamiento mágico y científico se regían por las mismas pautas y caminos en su descubrimiento del mundo y por ello encierra un poder casi sobrenatural. Este interés generado por los objetos antiguos es tema de reflexión en el trabajo de Jean Baudrillard, quien menciona en *El sistema de los objetos*: "...la exigencia a la que responden los objetos antiguos es la de un ser definitivo, un ser consumado" (1969 :84). Es decir, tales objetos pueden entenderse como las huellas de un lugar, un modo de vida y un orden simbólico que a través de su estudio y recuperación de sus métodos pueden vivir nuevamente.

El libro medieval presenta un conjunto de atributos que los creadores de libro-arte retoman en la producción de sus piezas, comenzando con el punto de inflexión que señala el nacimiento del formato de codex, utilizado como forma básica del libro hasta hoy. El codex o códice es una estructura compuesta por un conjunto de folios o páginas doblados por la mitad y unidos por medio de un adherente o de costuras, cuya información se limita con las pastas que señalan su inicio y final. Sin embargo, la relación entre el libro medieval y el libro-arte va más allá de su formato pues en ambos se ha identificado un conjunto de rasgos compartidos.

Tanto el libro medieval como el libro-arte construyen narrativas integrando imagen y texto, experimentan con el diseño y composición de las páginas y exploran el sentido visual de los caracteres; en el libro medieval se fusionan las letras con figuras mitológicas o del folklore local mientras en el libro-arte esta fusión entre texto e imagen tiene lugar a partir de los caligramas y la poesía visual. El segundo punto a considerar en la relación entre ambos objetos se encuentra en el sumo cuidado con el que se realizan y que impregna todos los aspectos de su elaboración, por lo que se consideran piezas únicas aun cuando sean editadas (en el caso del libro-arte) o bien existan varios ejemplares que repiten un texto (en los manuscritos medievales).

Esta relación se extiende más allá de los aspectos de forma y contenido dado que tanto el libro medieval como el libro-arte poseen un sentido que roza lo mágico como objetos que emanan cierto poder pues en ellos se encuentra un mensaje oculto que el lector debe develar, ya sea la naturaleza de lo divino o un modo de aprehender el mundo. Esta apropiación del libro medieval en el libro-arte y su carácter de objeto mágico son compartidos por numerosos artistas; lo cual queda claro en los textos de *Libro-arte / abierto* (2012) donde Hortensia Mínguez presenta breves definiciones de estas piezas escritas por los propios artistas, entre las cuales se encuentran las siguientes: “metafóricamente hablando, es un iluminado contemporáneo, un matéric esperit, como un objeto mágico que hace legible la creación plástica: el occhio tattile” (Gaete, March, Royo, 2012 :139); “el libro, manufacturado por el artista, ha perdido su carácter de continente textual para convertirse en un objeto – imagen que se afirma entre las manos: un iluminado contemporáneo democráticamente exclusivo” (Aguado, 2012 : 140); “un libro de artista es, antes que nada, un objeto mágico” (Chico, 2012 :142).

Fue hacia el ocaso del imperio romano cuando se inventa el formato del libro en su estructura de códice (Cadena, Mínguez, 2012) que se volvió un estándar vigente hasta la actualidad; se construye a partir de un conjunto de folios inicialmente elaborados en papiro egipcio y posteriormente en pergamino (piel tratada para evitar su descomposición y lograr un grosor mínimo), doblados por la mitad y unidos a partir de sustancias adherentes o diversos diseños de costura. Los folios se protegen con cubiertas firmes que constituyen las pastas y lomo formando una especie de caja que lleva un lado abierto. Esta estructura permite una lectura secuencial del texto en lugar de hojas sueltas, evitando su pérdida o desorden y disminuyendo el riesgo de desgaste.

Es probable que la idea para la estructura de códice provenga de los cofres y baúles, que eran los sitios donde se guardaba toda clase de objetos: vestimenta, dinero, documentos, armas, joyas pues los

armarios y cajones no aparecen sino hasta el periodo posterior a la revolución francesa (Fernández, 2003). El baúl es por naturaleza un contenedor, un objeto hecho para guardar y conservar; en este sentido el libro puede entenderse también como un contenedor, un espacio donde se depositan textos o narrativas de diversa índole. Antes de la aparición del códice, los textos e imágenes se plasmaron en soportes tales como piedra, barro, arcilla o madera, los cuales presentaban dos grandes inconvenientes: rigidez y difícil movilidad.

Esto cambia conforme se crean otros materiales donde escribir o pintar con la ventaja de ser más ligeros, plegables y de mayor flexibilidad como el papiro, el papel arroz o la seda. Con ellos el soporte tradicional de textos adquiere forma de cilindro que puede enrollarse para su cuidado y transporte, al que eventualmente se añaden extremos de mayor firmeza para sostener, abrir y cerrar sin dañar su información. Dichos extremos podían ser de madera, metal, hueso o piedra tallada como los documentos de la antigua Grecia, los textos sagrados hebreos o la producción de literatura, poesía e imagen en el lejano oriente. Este formato continuó en uso hasta la aparición del códice, que a partir de ese momento se vuelve la estructura más utilizada en soporte de textos y en dicho momento nace el libro, tanto en forma como concepto.

Esta estructura devino en un nuevo modo de organización de los elementos del texto ya que además de asegurar la unión de sus folios permitió crear un orden de lectura al separar pasajes o capítulos, con lo cual puede localizarse rápidamente información o retomar la lectura en un punto definido. Este modo de hacer el libro fue utilizado en gran medida por la iglesia católica, que pronto comprendió su potencial como instrumento en la conversión al cristianismo de los grupos paganos en Europa, dedicando gran parte de sus esfuerzos a reproducir el Nuevo Testamento o selecciones de pasajes bíblicos, método que probó su efectividad en la difusión de sus creencias a lo largo del continente a través de estos libros, conocidos como Manuscritos Iluminados.

Su nombre refiere al trabajo realizado en la escritura e imágenes ya que se produjeron previos a la invención de la imprenta europea; en ellos la caligrafía, empastado e imágenes eran similares pues seguían determinadas pautas en diseño, procesos y uso de materiales. Su elaboración y distribución resultaron vitales en el proceso de evangelización dado que simplificaban la organización y estudio de los textos bíblicos y ofrecían la posibilidad de transportarlos hasta poblaciones apartadas. Estaban hechos a mano desde la portada, costura, empastado y contenido; el texto e imágenes se realizaban sobre pergamino y era necesario un equipo de monjes especializados en cada aspecto de su elaboración.

El diseñador establecía la composición de las páginas, después el escribano procedía a realizar el texto para lo cual seguía un conjunto de reglas cuyo propósito era lograr una caligrafía uniforme en todas las obras; la transcripción era un trabajo delicado y extenso que requería varias horas al día, a veces durante años, para poder terminarse.

Las letras *Capitalis Monumentalis* fueron las primeras utilizadas e incorporan por primera vez reglas de escritura tales como la separación de palabras, ya que en ese entonces no existían las letras minúsculas y con el espacio entre palabras se facilitaba la lectura (Cadena, Mínguez, 2012). El diseño tipográfico se complejiza conforme avanza el tiempo y entre sus transformaciones se encuentra el aumento del tamaño de las letras al inicio de cada capítulo, hasta llegar en algunos casos a abarcar la página completa con solo una letra, rica en diseños de formas orgánicas, plantas, animales y personajes pues con la aparición de las minúsculas y la separación entre las palabras se hizo cada vez más fácil la organización de los párrafos y la lectura de textos. En el siglo III surge la tipografía *Uncial*, cuyas formas de mayor suavidad producen un efecto visual armónico y complementado con ilustraciones otorgan a su contenido un carácter estético.

Una vez realizado el texto se pasaba al dibujante, quien trazaba en negro el contorno de las imágenes, letras capitales, marco de páginas y número o título de cada capítulo; a continuación llegaban al pintor o iluminador, encargado de poner color y en algunos casos aplicaciones de oro y plata. Los colores se obtenían de minerales pulverizados, extractos de plantas y elementos de origen animal a los que se añadían sustancias aglutinantes como la goma arábiga; la paleta de color consistía principalmente en rojo, azul, verde, negro y en los libros más caros el púrpura (proveniente de ciertos moluscos, difícil de obtener y de precio elevado) además de tinta y lámina de oro. El púrpura y las aplicaciones de oro se encuentran en ejemplares de lujo aunque posteriormente este color fue reemplazado por opciones más accesibles como la cochinilla (Carvajal, 2010).

El uso del color responde a las normas del simbolismo cristiano surgido durante el antiguo imperio bizantino; desde entonces cada color en la iconografía religiosa posee un significado específico, de manera que el rojo y azul aluden a la realeza, por lo que se encuentran en las vestimentas de María y Jesús, los tonos tierra y verdosos representan elementos de la naturaleza y el púrpura indica el carácter real de Jesús. Los colores básicos refieren a los puntos cardinales, las estaciones del año y los mundos terrenal y espirituales mientras el oro era siempre una alusión a lo divino, razón por la cual todos los halos de santos, ángeles, el aura de dios y en ocasiones la figura de la cruz eran pintados con esta tinta

o aplicaciones de hoja de oro.

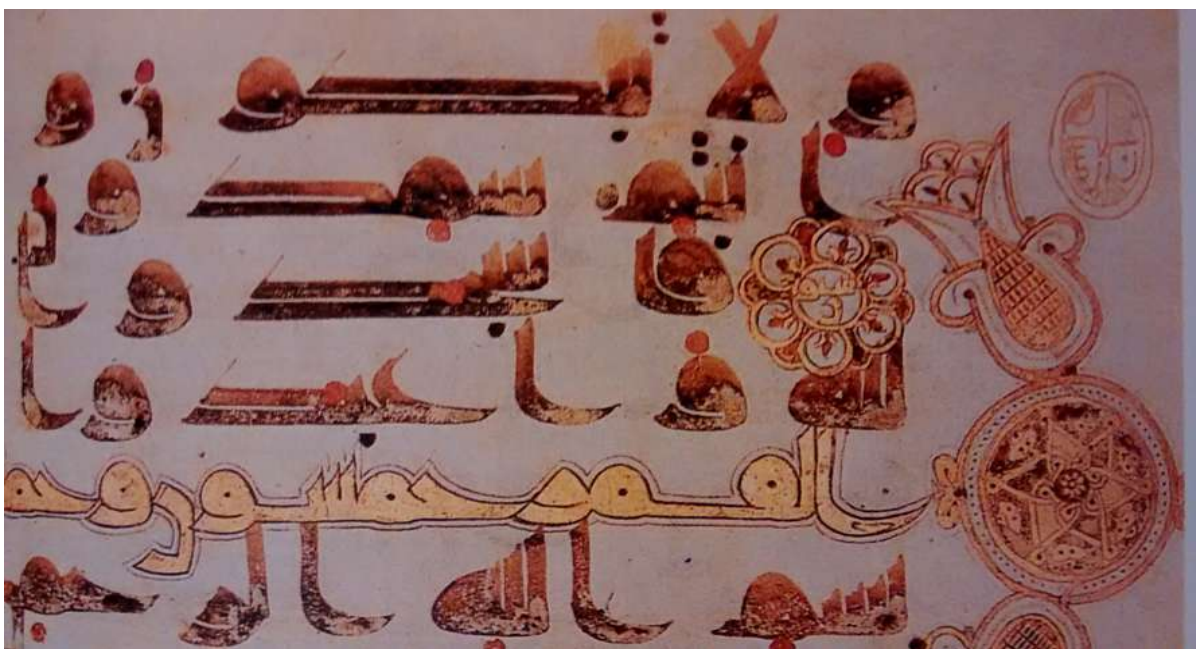
La función de las imágenes funcionaba como un refuerzo a la narración, es decir, formaba parte del texto. En su tesis doctoral sobre los manuscritos iluminados de la biblioteca complutense de Madrid, Helena Carvajal menciona que “... estas decoraciones no son elementos meramente estéticos sino que casi todas ellas, en distintos grados, ilustran y complementan el contenido del texto al que acompañan. (...) la miniatura medieval, en su mayor parte, no es un mero elemento decorativo sino un refuerzo visual de los mensajes que transmiten los textos”. (2010 :24). Aunado a ello, es común encontrar partes del texto superpuestas a las imágenes o viceversa además de señalamientos, anotaciones o indicaciones de que se representa un personaje específico; esto implica que su información se conforma como resultado de la interacción texto – ilustración, que construye la narrativa.

Una vez terminados los folios se llevaban al taller de empastado y por último se realizaba el diseño de portada, con variantes que incluyen figuras y letras grabadas sobre piel, patrones de formas orgánicas o geométricas e incrustaciones de oro, plata y piedras preciosas o semi – preciosas. Debido a este extenso y delicado proceso de elaboración, aun cuando pueden compartir el contenido cada ejemplar es considerado como pieza única. En los *scriptoria* (centros de producción de manuscritos) se desarrolló un estilo temprano y generalizado en cuanto a su manufactura así como un modo similar en la producción de ilustraciones, el uso de la misma caligrafía y métodos estandarizados de costura y encuadernación.

Dicho estilo sufrió pocos cambios en los primeros siglos exceptuando el sincretismo entre elementos cristianos y paganos, que ha quedado plasmado sobre todo en el trazo tipográfico e ilustraciones de los manuscritos irlandeses. En ellos pueden encontrarse en los textos cristianos animales sagrados provenientes de la cultura celta tales como el salmón, la lechuza, el cuervo, el ciervo y el dragón cuyas figuras se mezclan con letras capitales de los textos bíblicos, lo cual dota a las imágenes de un sentido fantástico y mitológico. Los manuscritos cristianos se produjeron en casi todo el continente europeo aunque en principio su número era muy reducido, tomando en cuenta el nivel de trabajo y tiempo requeridos para realizar cada pieza y el mayor centro de producción estuvo en las islas británicas, especialmente Irlanda, pues su paisaje escarpado y de difícil acceso permitió la construcción de monasterios alejados de la distracción de pueblos y ciudades donde los monjes se enfocaban únicamente en su trabajo.

Los manuscritos iluminados jugaron un papel fundamental en la propagación del cristianismo en

Europa aunque no fueron exclusivos de los textos bíblicos y existen ejemplares de diversos lugares, idiomas y creencias; entre ellos las versiones iluminadas del Corán en los países árabes, que contienen el texto acompañado de diseños abstractos en lugar de imágenes ya que el islam prohíbe la reproducción de formas animales, vegetales y humanas (*Fig 6*). A lo anterior se suman otros donde se abordaban distintas temáticas: compendios de cartografía, astrología, medicina o la compilación de leyendas, relatos populares, poemas y canciones.



(Fig. 6) Verso del Corán. S. VIII. Perteneciente a la mezquita de Kairuán, en Túnez. En *Libros. Dos mil años de historia ilustrada*. (2011) pp. 47

Entre los libros medievales existe una vertiente que ha permitido conservar gran parte de las tradiciones paganas, mitología, festividades, rituales, preparación de hechizos, ungüentos y prácticas religiosas de los grupos europeos pre-cristianos. Estos se conocen comúnmente como Grimoires o Libros de las Sombras y muestran un particular sincretismo entre lo que posteriormente se separará en dos áreas de conocimiento: la creencia en lo sobrenatural y el pensamiento científico. En cuanto a las temáticas tratadas en los libros medievales pueden señalarse algunas corrientes principales: los textos de origen cristiano utilizados como herramienta de evangelización, los tratados de magia y alquimia, los poemas épicos de magos, reyes o héroes como Beowulf, las leyendas Artúricas y las compilaciones de mitos sobre el origen de los pobladores en diversas regiones de Europa.

Tal es el caso del *Libro de las Invasiones*, cuya versión escrita más antigua data del siglo XII como

parte del libro de Leinster (Ní Lionáin, 2012) que recupera las leyendas – hasta entonces transmitidas oralmente – donde se narra la fundación e historia de las islas británicas a través de seis episodios de invasiones. Aunque ya hay referencia a tres de estas invasiones en la *Historia Brittonum* compilada por Nennius en el año 858 (Giles, 2000) es hasta el *Libro de las Invasiones* cuando se produce un registro de todas las llegadas, asentamientos y creación de linajes en las islas. Sin embargo, su información carece de datos concretos y cada autor las relata de modo distinto e incluye elementos de su propia imaginación, por lo que hoy día se consideran más un mito que un documento histórico; de cualquier manera, hacen posible conocer hasta cierto punto el modo en que sus pobladores se conciben a ellos mismos, su origen y en consecuencia, las relaciones que entablan con el entorno, factores determinantes en la construcción de identidad.

Gracias a los manuscritos medievales se ha conservado gran parte de la historia de los pueblos europeos, en especial aquellos que carecían de un lenguaje escrito como es el caso de los celtas. Es posible hallar incluso en los textos cristianos rasgos del paganismo donde se unen elementos y reminiscencias de las prácticas religiosas del imperio grecorromano, elementos de la mitología nórdica, animales sagrados celtas así como usos y costumbres de la época. A la vez, muchos de los libros retoman elementos del cristianismo como el símbolo de la Cruz, que se vuelve la representación más conocida de Jesús pero que también había sido utilizado por celtas y nórdicos como la unión del cielo y la tierra, el mundo espiritual y material. Ambas concepciones se fusionan y en numerosas imágenes de los manuscritos tempranos a Jesús se le representa como una figura con los brazos extendidos en forma de cruz pero no crucificado, entendido como la unión del mundo espiritual, terrenal y de los cuatro puntos cardinales (Carvajal, 2010).

Las imágenes de los manuscritos medievales tenían una función ornamental y didáctica como complemento de la lectura, dado que la mayoría de la población era analfabeta; las ilustraciones facilitaban la labor de los predicadores al traducir al lenguaje de cada región los evangelios, que estaban escritos en latín, idioma oficial del imperio romano. La producción de libros irlandeses continuó vigente hasta el retiro de las tropas romanas y las invasiones vikingas alrededor del siglo IV cuando los monjes, obligados a huir de la destrucción y saqueo de sus monasterios lograron rescatar algunos ejemplares y llevarlos a otros lugares. Tal es el caso del Libro de Kells (*Fig. 7*), el ejemplar más famoso de los manuscritos irlandeses que después de haber estado en resguardo en diversos sitios vuelve a su país de origen en 1661 y actualmente puede apreciarse en exposición permanente en la

biblioteca del Trinity College en Dublín, Irlanda⁷.



(Fig. 7) Libro de Kells. Página inicial del evangelio Según San Juan. Origen alrededor del año 560. En *Libros. Dos mil años de historia ilustrada*. (2011) pp. 43

Gracias a los monjes escribanos refugiados en el continente europeo se difundieron sus métodos de escritura, ilustración y encuadernación, lo que generó una nueva oleada de interés en sus procesos de elaboración y un notable incremento de piezas en lugares tan alejados de las islas británicas como los Países Bajos. Al transcurrir el tiempo y conforme aumenta el número de los *scriptoria* cada región desarrolla un estilo con características propias que permiten identificar su procedencia; a su vez, esto condujo a la aparición de variantes donde hay un mayor grado de experimentación en diseño y estructura. Los libros fueron ganando popularidad entre la nobleza, los círculos sociales altos y las cortes europeas, en los cuales el nivel de analfabetismo disminuye.

⁷ Recuperado de http://digitalcollections.tcd.ie/home/index.php?DRIS_ID=MS58_003v

Entre las variantes que se desprenden de los manuscritos iluminados están los Libros de Horas, dirigidos a los integrantes de las cortes y clases sociales de mayor poder adquisitivo, obras de menor formato y extensión que sus predecesores pero con los mismos procesos, técnicas y materiales. Los Libros de Horas contienen oraciones o lecturas para ciertos momentos del día como una guía de las horas canónicas en las que cada rezo hace referencia a un acontecimiento bíblico como la Anunciación o la muerte de Jesús. Eran diseñados para tener siempre a mano, lo que les daba un carácter de “amuletos” (Planas, 2007 :78) por lo cual debían ser pequeños, destinados a un público capaz de pagarlos y que además gozaba exhibiendo su posesión de objetos finos y novedosos; de este modo sus diseños llegaron a tener formas tan variadas como brazaletes, anillos o bolsos de mano.

Se trata de libros hechos para la nobleza o la alta burguesía y en especial para las damas de las cortes, por lo cual se utilizaron materiales preciosos: telas finas, tinta de oro, azul y púrpura (las más difíciles de obtener), joyas engarzadas, hoja de oro y plata; todos ellos símbolo de la vida de la naciente nobleza europea. El estilo de los manuscritos iluminados se mantuvo vigente a través de varios siglos incluso después de la llegada de la imprenta, que durante mucho tiempo imitó el estilo de la caligrafía en el diseño tipográfico. Hoy estas piezas son parte de numerosas colecciones alrededor del mundo y la belleza de su escritura, imágenes y empastados, aunados al halo de misterio que les rodea, sigue generando interés de aficionados, académicos y artistas.

Con base en todo lo anterior el libro medieval se ha identificado como uno de los antecedentes formales más importantes del libro-arte. Ambos son considerados piezas únicas aunque su contenido se repite en varios ejemplares y aun cuando se fabriquen por una misma persona o por un equipo especializado; su texto se acompaña de imágenes que desempeñan un papel dentro de la narrativa y alcanzan un alto grado de experimentación en formas, empastados, caligrafía, técnicas de iluminación y diseño. Ello perfila al libro medieval como un objeto al que los artistas del libro-arte recurren constantemente y cuyos elementos retoman para aplicar en sus piezas.

1.2.1.3. El libro del Renacimiento al Neoclásico.

Los antecedentes del libro-arte entre el Renacimiento y hasta el siglo XX se encuentran en relación directa con los cambios y ajustes que atraviesa el libro; estos a su vez responden a las transformaciones experimentadas por las sociedades, cuyos sucesivos movimientos de reorganización en la estructura económica y política así como el replanteamiento de sus órdenes simbólicos hacen eco en Europa y

América, pues conforme una sociedad se renueva también lo hacen los objetos que produce y dado que el libro es parte de dichos objetos, tales cambios se reflejan en los modos de producirlo y en sus contenidos. En *Los objetos y esas cosas* (2003) Pablo Fernández Christlieb propone entender los objetos como una consecuencia de su contexto ya que toda producción cultural responde a determinadas necesidades de una comunidad, es decir, resulta de un entorno geográfico, histórico, económico y político. Así, en diferentes momentos históricos la figura del libro desarrolla métodos de elaboración utilizando diversas técnicas y materiales y adquiere distintas funciones, todos los cuales se vuelven referentes en la creación del libro-arte.

El libro nació con la creación de la estructura de código durante la transición entre dos grandes órdenes sociales, el imperio romano y la Edad Media y rápidamente se consolida como el soporte por excelencia donde plasmar y conservar textos. A partir de ese momento, sus cambios se relacionan con el contenido y modos de producirlo, es decir técnicas de impresión, tintas, métodos de ilustración, tipos de papel y empastados. En el libro se contiene la historia del pensamiento, por lo tanto conocer su historia implica saber las condiciones sociales y políticas que rigen la producción de epistemes, por ende los cambios que atraviesa serán consecuencia de las transformaciones en dichos órdenes.

Un libro no solo es el soporte de un texto, también se conforma de imágenes, costura, pastas, lomo, diseño de portada; así, en su lectura no solo textual sino extendida en términos de la totalidad del objeto es posible conocer el sistema de creencias que funciona en una época y lugar. El libro se vuelve un mapa de tiempo, de los órdenes simbólicos operantes en diferentes espacios; un objeto que cambia con las estructuras sociales, políticas, económicas. Gracias al libro es posible identificar el conjunto de reglas que se practican dentro de una comunidad; es una guía de recorrido que permite conocer creencias y costumbres establecidas en un contexto. Su contenido responde a una mirada en torno al mundo, permitiendo identificar los modos de interacción entre los miembros de un grupo y con aquello que les rodea y a través de las características de su tipografía, ilustraciones, empastados, se encuentran indicios de los procesos de construcción de realidad que han funcionado para un grupo social en un tiempo y lugar específicos: el libro se vuelve contenedor de discurso, hace posible rastrear el sistema de pensamiento imperante en una sociedad.

Así, mientras en el libro medieval se trabajan narrativas cristianas sumadas a algunas reminiscencias de la tradición del paganismo europeo pre-cristiano, en el Renacimiento se exploran nuevos caminos; hacia finales del medievo el libro ya tiene una presencia regular en los nacientes Estados – nación de

Europa, en la vida eclesiástica y el imaginario colectivo; para entonces ya era utilizado como el soporte donde guardar y conservar conocimiento, aunque debido al tiempo y la cantidad de trabajo que requerían realizarlo eran todavía pocas las personas que tenían acceso a ellos. El panorama cambia en el Renacimiento debido a una serie de factores que transforman el pensamiento europeo: la recuperación del legado grecorromano, la llegada a América y la invención de la imprenta cambian el paradigma que había regido al mundo occidental durante casi un milenio.

A la par, los objetos que producen estas sociedades atraviesan una serie de ajustes, entre ellos la producción de libros, de ser herramienta de conversión religiosa en el medievo al espacio donde depositar la creciente producción de conocimiento, la exploración de nuevas temáticas y distintos modos de representación del mundo aunque su estructura básica permanece. La experimentación formal en el libro del Renacimiento influye en todos sus aspectos: técnicas, materiales y contenido; a la vez, la forma de códice conduce a la aparición de los cuadernos de apuntes utilizados por artistas (Mínguez, 2015) como es el caso de Leonardo Da Vinci, que presenta los primeros ejemplos de las bitácoras de artistas y cuyo uso se extiende en siglos posteriores.

En los contenidos del libro renacentista se integran elementos del pensamiento grecorromano: mitología, ciencia, filosofía, que conducen a los primeros tratados europeos de arquitectura, ingeniería, astronomía, anatomía, medicina y con ello cambiarían los modos de creación de texto e imagen. Las ilustraciones en los libros contienen imágenes cristianas y paganas herencia del medievo, a las que se suman otras de los avances en ciencia y tecnología. Aparecen ilustraciones con figuras de animales en diferentes contextos (cristianos, grecorromanos, africanos) y bestiarios donde se muestran seres mitológicos, fantásticos y exóticos hallados en América, África y medio oriente. La adquisición de libros indica educación y alto nivel económico entre la nobleza y la alta burguesía, que regularmente compraban o encargaban ejemplares.

El texto manuscrito se consideraba de gran valor dado el tiempo y cuidado requeridos en su elaboración y conforme se amplía la experimentación técnica se transforman los modos de escritura, desde el estilo de caligrafía hasta los procesos de producción de texto. Sin embargo, el mayor cambio tiene lugar sin duda con la creación de la imprenta tipográfica europea pues aunque ya existía en China una imprenta (Barbier, 2005) que permitía hacer imágenes y textos en serie a partir de moldes o matrices tallados en madera a modo de sellos, es Johannes Gutenberg quien retoma esta idea para diseñar los primeros tipos móviles alrededor de 1450, primero tallados en madera y posteriormente fundidos en metal.

La imprenta facilita la impresión de textos otorgando a los libros uniformidad en la lectura además de reducir los tiempos en su producción y abre el camino para que se elaboren en serie alcanzando a un mayor público. Con todo, en algunos círculos era muy apreciado el trabajo manuscrito y los encargos a amanuenses o escribanos no terminaron con la llegada de los tipos móviles sino hasta mucho tiempo después, ya en el periodo neoclásico. La primera tipografía, llamada Textura (Cadena, Mínguez, 2012) imitaba el estilo del trazo manuscrito característico de los libros medievales pero con el tiempo se fueron creando otras acorde a las necesidades de los lectores. A los primeros libros impresos por Gutenberg hasta el año 1500 se les llama incunables y eran de tirajes limitados, aunque hacia fines del siglo XV comenzaron a abrirse otros centros de impresión a lo largo del continente, por lo general en monasterios o a cargo de los clérigos, representantes del erudismo, quienes sabían leer, escribir, conocían y conservaban copias de textos de diversas épocas y lugares.

Con la recuperación del pensamiento grecorromano y su filosofía humanista aumenta la producción de libros, que ya no se imprimen exclusivamente en latín. Esto tuvo repercusiones en el diseño de la tipografía, que se adaptó para imitar el modelo romano, cuyas formas eran más simples y de fácil lectura. A estas transformaciones se suma el papel, creado en China y llegado a Europa a través de las rutas de comercio con los países árabes; una vez que comienzan a funcionar los primeros molinos para hacer papel se sustituyen las páginas de pergamino, disminuyendo considerablemente el peso y costo de los libros. El papel facilita la impresión de imágenes, ahora realizadas a partir de impresiones en xilografía – grabado sobre madera – y posteriormente iluminadas a mano, método que permite su reproducción a mayor escala y en menor tiempo.

Durante el Renacimiento aumenta la cantidad de lectores pues la tasa de analfabetismo había disminuido en las altas esferas sociales, aunque todavía era un sector muy reducido de la población; se registra un mayor número de libros sobre arquitectura, ingeniería, anatomía, astronomía. Tal es el caso del trabajo de Nicolas Copérnico (1473 – 1543), que en 1543 publica su *De revolutionibus orbium coelestium* y Johannes Kepler (1571 – 1630) que en 1596 publica su *Mysterium Cosmographicum* por mencionar dos ejemplos. Se exploran nuevos territorios en cuestión de pensamiento, en especial científico, que debido a la persecución eclesiástica no había logrado grandes descubrimientos durante el medioevo y surgen estudios del cuerpo, proyectos de arquitectura, ingeniería y construcción basados en matemáticas y modelos grecorromanos así como cálculos astronómicos, relatos de mitología, reflexiones sobre el orden político y cartografías del Nuevo Mundo.

Lo anterior no significa que hubieran dejado de producirse textos relacionados al cristianismo sino que se amplían las temáticas tratadas en los libros; las Biblias y Libros de Horas se habían establecido como objetos de alta estima en la vida cortesana y entre los comerciantes más ricos, quienes podían darse el lujo de adquirirlos gracias al crecimiento económico. Tal expansión se debe a las rutas comerciales entre Europa, Asia e India así como las riquezas obtenidas del proceso de colonización de América, que permiten a los sectores beneficiados comprar cada vez más objetos de valor entre los cuales se encuentran estos libros.

A la vez, en respuesta a la demanda estos se vuelven cada vez más exquisitos en cuestión de acabados gracias a que se experimenta una profusión de materiales valiosos traídos de tierras lejanas además de la aplicación de joyas y piedras semi – preciosas, metales como el oro y plata en bordados, tallados, láminas y tintas. El libro se perfila como una pieza de valor digna de formar parte de importantes colecciones como sucede con el Vaticano, las cortes reales y las familias de comerciantes. A la par de estos, que responden a la demanda de lectores y circulaban con normalidad como objetos de uso cotidiano se produce otra clase de libros que debían escribirse a espaldas de la institución religiosa y algunos sistemas de gobierno, que recuperan ramas del misticismo cristiano temprano y postulados de la filosofía griega para unirlos a prácticas y rituales religiosos. Los textos de ocultismo, alquimia y adivinación generaban interés hasta en los más altos círculos y en muchas de las cortes o esferas sociales altas se contaba con el servicio de adivinos. Tal es el caso de la corte de Francia donde la reina Catalina de Médicis (1519 – 1589) consultaba regularmente profecías en torno a su familia e incluso invitó al adivinador Nostradamus (1503 – 1566) a que viviera un tiempo en la corte.

Conforme el Renacimiento abre paso al Barroco se asienta el poder del sistema monárquico en los Estados europeos. La creciente economía conduce al clero y la nobleza a lujos cada vez más extravagantes, acentuando la separación con el modo de vida del resto de la población, hundida en la miseria. El Barroco se rige bajo las reglas de la iglesia católica, que retoma el control sobre la producción cultural y científica, publicando una lista de modos de representación así como los textos permitidos y prohibidos penando la creación de figuras desnudas, de toda mitología externa al cristianismo, de los postulados científicos que confrontaban al dogmatismo religioso así como los textos que difundieran ideas en contra de los sistemas de poder y a favor de la igualdad social.

Muchos avances logrados en el Renacimiento en materia de ciencia, política y arte quedaron sepultados bajo las leyes de la iglesia e incluso reyes y gobernantes debían responder por sus actos y decisiones

ante la autoridad religiosa, aunque el poder de la iglesia se vio afectado nuevamente con la reforma protestante de Martin Lutero (1483 – 1546), teólogo alemán que, ofendido por el modo de vida del alto clero alejado por completo de las enseñanzas bíblicas y que mantenía al pueblo sumido en la miseria e ignorancia, propone recuperar la práctica del cristianismo desde las Escrituras y no a partir de interpretaciones humanas. Para ello era necesario conocer los textos cristianos de primera mano, por lo que imprime una traducción de la Biblia, del latín que era originalmente la lengua en que se escribía y se oficiaban las misas, al idioma de su país, de modo que todos pudieran entenderlas.

Lutero redacta también una serie de textos donde critica la política de la iglesia católica romana, el trato a los pobres y la venta de indulgencias, escritos que imprime en privado para después repartir en la vía pública. Habla acerca de la necesidad – en especial del vaticano – de llevar una vida precaria, justa y acorde a las enseñanzas de los evangelios, a raíz de lo cual fue excomulgado y perseguido por la Inquisición. Gracias a sus esfuerzos el pueblo comenzó a cuestionar el modo de vida de los sacerdotes y la realeza, lo que llevará a la consolidación del movimiento conocido como la Reforma, que planteaba una serie de ajustes en la práctica del catolicismo; la Reforma luterana se extiende en varios países europeos para llevar un modo de vida dejando de lado los excesos. Es posible que el movimiento de Reforma sea el primer caso en occidente del poder que conlleva la imprenta (y el libro) cuando se usan como medios de resistencia.

A partir del luteranismo el Barroco se dividió en dos vertientes: los países que siguen las leyes de la iglesia católica y la vida que habían llevado hasta el momento y las naciones que adoptan los postulados de Lutero, centrados en un modo de vida más sobrio. Así, los distintos grupos cambian su política y sistema de creencias transformando en el proceso los objetos que producen incluyendo el libro y sus contenidos. El luterano deja de lado todo lo recargado en objetos, formas y colores; vestimenta en tonos oscuros o neutros que sustituyen las costosas telas, materiales preciosos, bordados y estampados y disminuye el uso de joyas; en consecuencia también su producción artística se transforma, la representación religiosa desaparece para trabajar temas relativos a la vida cotidiana, la música se vuelve solemne y sus libros tratan temas de política, filosofía y exploran nuevas maneras de entender el cristianismo a partir de los textos bíblicos y no desde las leyes del vaticano.

Mientras tanto el barroco católico lleva al límite sus excesos: joyas con diseños cargados de excentricidad, costosos encargos para espectáculos artísticos (ópera, ballet, sinfonías, artes escénicas), vestimenta con estampados y bordados en telas preciosas, abundancia en banquetes, bailes y fiestas. Tal

profusión sirve como medio de distracción a las limitantes eclesiásticas en cuestión de ciencia y desarrollo de pensamiento hasta que el pueblo francés inicia en 1789 la revolución, que conduce a la caída de la monarquía para instaurar otro sistema de gobierno. Con la revolución francesa termina el periodo de extravagancia barroca en la vida cortesana y un nuevo orden social se reflejará en los objetos; el libro no queda exento de estos cambios y deja de ser un objeto de lujo a disposición únicamente de los círculos de poder para entenderse como una nueva clase de instrumento de conversión, no religiosa sino política y social (Barbier, 2005).

1.2.1.4. El Neoclásico y la revolución industrial.

Al finalizar el Barroco y con la llegada de la revolución francesa los parámetros de producción de libros atraviesan una serie de ajustes consecuencia del cambio de paradigma y el orden político – social en formación. El pensamiento de este periodo deja de ver los libros como objetos de lujo y uso restringido para entenderlos como una efectiva herramienta de difusión del conocimiento al servicio del nuevo Estado. En la Francia post revolucionaria y con el movimiento de Ilustración el conocimiento se vuelve un bien nacional y contribuye a cimentar el proyecto de nación; una vez más, el libro se vuelve pieza clave en el proceso de educación de un pueblo, dirigido a difundir los avances en cuestión de política, ciencia y arte. Por esta razón los antecedentes del libro-arte provenientes de este periodo se encuentran en las ediciones de literatura universal, reflexiones sobre el orden social y tratados científicos.

Se abolieron las normas dictaminando los textos aprobados o prohibidos por la iglesia católica y se liberó la imprenta en 1791. Esta liberación otorgó permisos para abrir casas editoriales en las que cualquier persona podía ejercer el oficio siempre y cuando tuviera los medios necesarios y el derecho de patente o permiso del autor del texto. Como resultado disminuyó la producción de libros religiosos y numerosas imprentas que trabajaron para la monarquía y el clero quebraron, sustituidas por otras dedicadas a la elaboración de libros de ciencia, filosofía, política o literatura (Barbier, 2005). El libro se transforma en herramienta de apoyo al nuevo orden; sus temáticas se adaptan a estos lineamientos y la producción de textos se centra en la divulgación efectiva e inmediata de acontecimientos políticos, regionales y locales.

Aparecen publicaciones cuyo cometido es informar al pueblo: circulares, folletos y periódicos con lo cual la producción de textos y la vida política se entretajan; aparece la caricatura política que hace uso

de la imagen como narrativa sintetizando un acontecimiento y agiliza su lectura o comprensión, todo ello con el fin de ganar adeptos a la causa revolucionaria. Como resultado de la distribución de textos de carácter político y las nuevas oleadas de lectores se crean grupos de opinión, que buscaban informarse sobre los cambios en la estructura social. Durante este periodo, el libro se encuentra al servicio del Estado, que impone a escritores y casas editoriales sus propias reglas en cuanto a temáticas y contenidos; esto sumado a la incipiente revolución industrial que transforma los modos de producción catapultan al libro como símbolo de la vida moderna, del hombre culto y del trabajo científico pues durante la Ilustración se delimitan las áreas de conocimiento y separan definitivamente ciencia y misticismo.

Aunado a lo anterior, el libro atravesaba otros cambios en cuestión de forma; dado que una de sus principales metas era facilitar la lectura dejaron de imprimirse casi por completo los textos en latín, desaparecen las tipografías del barroco basadas en los manuscritos iluminados y sobrecargadas de adornos para diseñar otras menos rebuscadas y de menor dificultad para el lector. Los ideales de la Ilustración se extendieron a través del continente europeo y llegaron a las colonias americanas, que comenzaron a luchar para convertirse en naciones soberanas y el libro como portador de información se vuelve instrumento clave para dirigir las ideas de una sociedad, estandarte de libertad, agente de cambio y generador de pensamiento.

Poco después la estructura económica y social en Europa cambian nuevamente gracias a la invención de las máquinas a vapor y el auge de la revolución industrial en la segunda mitad del siglo XVIII, originada en el Reino Unido y extendida al continente. La revolución industrial se manifiesta en el crecimiento de centros urbanos debido a la aparición de fábricas que requieren obreros, la migración del campo a las ciudades, el surgimiento del proletariado, la transformación del paisaje y un nuevo ritmo de vida; es el nacimiento de la modernidad. El aumento de población en las ciudades facilita a sus habitantes el acceso a información y a la producción de conocimiento gracias a instituciones públicas tales como universidades, bibliotecas y museos que ponen al alcance de todos obras de literatura, los más recientes descubrimientos científicos y el pensamiento filosófico herederos del neoclásico, para lo cual el libro se convierte en uno de los objetos más importantes.

Las casas editoriales se proyectan como uno de los negocios más rentables pues la maquinaria facilita la edición en tirajes a gran escala. Para satisfacer las demandas de la población y aumentar ganancias se utilizaron materiales de baja calidad que reducían los costos, haciendo los libros accesibles a un mayor

número de compradores. Además de reducir la calidad de los materiales su diseño se vuelve mucho más simple, desde la tipografía hasta la portada (Barbier, 2005) pues la intención de la época es deshacerse de todo lo ornamental por considerarse innecesario y anticuado; la limpieza visual se vuelve indicador de modernidad, dejando atrás lo recargado. Es la herencia del neoclásico en la que todos los objetos se vuelven prácticos y sencillos; el libro se perfila como símbolo de la modernidad y adquiere un carácter de objeto cotidiano más que un artículo de lujo reservado para algunos círculos sociales.

Los ajustes derivados de la revolución industrial indican la falta de experimentación en cuestión de tipografía, acabados o ilustraciones durante esta época, por lo que es difícil encontrar antecedentes formales importantes del libro-arte. Sin embargo, una reacción tuvo lugar ante estos nuevos lineamientos en la elaboración de libros, lo que conduce al surgimiento de dos corrientes donde se intentará recuperar su carácter de objeto precioso. Se trata de las artes del libro y los *livres d'artiste* o *livres d'peintre*, que aparecen como respuesta a la rigidez formal que habían adquirido sus elementos. Es la reacción de un incipiente romanticismo ante el sistema de producción en masa.

1.2.1.5. Casos particulares.

Antes de la aparición de los *livres d'peintre*, *livres d'artiste* y las artes del libro hay dos casos particulares que es pertinente señalar como antecedentes del libro-arte. Se trata de la serie *Caprichos* de Francisco de Goya y las *Canciones de Inocencia y Experiencia* de William Blake. Estos artistas produjeron sus piezas sin tener contacto entre ellos y no hay relación formal ni discursiva entre ambos trabajos aunque existe una manera particular de pensar su proceso creativo que los acerca más a la forma del libro que a las prácticas y disciplinas plásticas tradicionales. Estas obras trascienden los límites entre gráfica, ilustración y narrativa, abordan desde nuevos ángulos la relación entre texto e imagen y entablan un diálogo entre el discurso y la forma que adquiere, resultado que no vuelve a verse sino hasta la primera mitad del siglo XX con los experimentos del dadá y surrealismo y después de la primera y segunda guerras mundiales con el arte de la posmodernidad.

Previo a los *Caprichos* y las *Canciones* el trabajo plástico se había centrado principalmente en explorar la perspectiva, el uso de luz y sombra que produce la idea de volumen, el color como elemento simbólico y sus posibilidades en cuanto a gamas y matices. A través de su estudio las artes visuales mostraban avances o rupturas respecto a corrientes o creadores previos; los artistas trabajaban con diversas temáticas en las que el elemento central era el tratamiento de la forma, de modo que el estilo

de su autor se vuelve característico. En contraste, las dos piezas mencionadas exploran un solo tema a partir del cual producen variaciones o ramificaciones que se desprenden de la idea base, de manera que se profundiza en su reflexión a partir de distintas perspectivas; otro rasgo importante en estos trabajos radica en la manera de construir sus narrativas a partir de la interacción imagen – texto; la obra entonces nace a partir de la unión de fragmentos que construyen el objeto y aunque poseen una secuencia pueden alterar su orden sin que se pierda la idea central.

El proceso creativo de Goya y Blake los lleva a experimentar en todos los niveles: discursivo, formal y técnico. Discursivo porque en su trabajo presentan una protesta ante los cánones que rigen la producción plástica de la época defendiendo la imaginación y la libertad creativa ante los límites impuestos por el neoclásico y las reglas del arte oficial; formal porque en ambos casos se piensa la obra como conjunto de elementos que conforman un todo, lo que deviene por primera vez en la idea del objeto artístico como una colección que requiere de una estructura para unir sus elementos, un contenedor donde puedan guardarse, de aquí su relación con la carpeta y el libro; por último en cuanto a técnica, realizan una búsqueda de nuevos materiales y procesos traspasando fronteras entre gráfica, dibujo, pintura y creación de textos.

William Blake trabaja las *Canciones de Inocencia y Experiencia* como una idea en dos partes, hechas por separado y en diferentes momentos pero que son una misma reflexión. Las presenta como un libro y esto lo perfila como su autor en todos los aspectos pues escribe el texto, realiza las imágenes, imprime, ilumina y realiza los empastados. De este modo las figuras de autor, impresor, editor y artista plástico convergen en una misma persona para dar lugar a una obra que ha sido objeto de estudio de numerosas investigaciones y fuente de otras tantas teorías que la posicionan como un trabajo de misticismo, una crítica social, una creación literaria o una reflexión filosófica, por mencionar algunos casos. Grababa sus placas con un método que le permitió realizar a la vez texto e imagen y posteriormente agregó el color a mano y el trazo de líneas y bordes; el resultado es un libro hecho en su totalidad por el artista donde convergen imagen y poesía trascendiendo los límites entre literatura y artes plásticas.

Por otro lado, Goya explora el grabado en aguafuerte aprovechando las posibilidades de esta técnica al desarrollar variaciones desde un mismo punto de partida que cuentan con elementos similares conectados para construir su discurso. Las piezas contienen elementos oníricos, mitológicos y fantásticos que el autor usa como metáforas para hablar de la situación política y social de España: cada

pieza se acompaña de una frase que complementa la imagen, invirtiendo la relación generalizada entre ilustración y texto; es decir en los *Caprichos* el elemento central es la imagen y el escrito sirve para reforzar lo que muestra. Con esto se permite ciertas libertades creativas, formales y de discurso, que trascienden los cánones del arte de su época.

Tanto los *Caprichos* de Goya como las *Canciones* de Blake son considerados antecedentes del libro-arte debido a su forma, que guarda una marcada semejanza con la construcción del libro. Sin embargo, la relación no se encuentra únicamente en sus características físicas sino también en la manera en que desarrollan su discurso y proceso creativo; desde el principio ambos autores pensaron sus piezas como un todo que se compone a partir de fragmentos, elementos que en su interacción construyen un mismo pensamiento. Al igual que con el libro-arte la idea es el centro, el punto cero a partir del cual se desprenden reflexiones que en conjunto construirán una narrativa, la cual determinará la forma final del objeto. Como antecedentes del libro-arte, el mérito de estas piezas radica en la manera que los artistas superan los cánones estipulados por la tradición y exploran nuevos procesos utilizando el concepto y la estructura del libro para crear con ellos objetos que no son estampa, ilustraciones ni libros sino algo más y por tanto requieren nuevas herramientas para su lectura.

1.2.1.5.1. William Blake. Canciones de Inocencia y Experiencia.

La vida del artista británico William Blake (1757 – 1827) se desarrolla durante un periodo decisivo en Europa que marca el fin de la vida de excesos en las monarquías y la revolución francesa trae el pensamiento neoclásico, que se extiende por el continente. Reflexiones provenientes de tales acontecimientos se reflejan en su obra, que aborda temáticas sociales, políticas, religiosas; para ello utiliza símbolos y personajes provenientes del cristianismo sumados a formas del arte clásico y constantes referencias a obras literarias tales como el *Paraíso Perdido* de John Milton (1667) o *La Divina Comedia* de Dante Alighieri (1472). Su trabajo ha sido estudiado desde perspectivas que incluyen lo esotérico, lo místico, lo filosófico y político; en la historia del arte se ha abordado como precursor del romanticismo y como uno de los antecedentes más relevantes del libro-arte.

Su trabajo parece relacionado al misticismo cristiano pues utiliza constantes referencias, personajes y escenas del Antiguo y Nuevo Testamento; sin embargo, a pesar del innegable carácter místico que acompaña su obra las referencias que utiliza expresan comentarios relativos a la sociedad en que se desenvuelve. Se trata de una crítica a los sistemas que manipulan a la humanidad y mantienen un yugo

en términos de pensamiento y libertad creadora (Gimeno, 2008), la institución religiosa exigiendo determinados modelos de conducta y rituales en concreto para obtener los favores de una deidad y el gobierno (en este caso la monarquía) que impone una estructura social y política inamovibles además de un estricto código moral. Blake recupera escenarios o relatos del cristianismo, los reinterpreta y para complementar su discurso retoma los manuscritos iluminados y su carácter de objetos sagrados pero transforma el contenido religioso en crítica social.

El pensamiento neoclásico recupera el amor por el conocimiento, los descubrimientos científicos, la creación literaria y los pone al alcance de toda la población; este paradigma llega a Inglaterra con lo que se crean bibliotecas públicas y museos. Sin embargo, con el neoclásico llega también la supremacía de la razón, que sumada a las reglas de conducta resulta en la negación de las pasiones y el deseo, rasgos que definen la naturaleza humana; Blake identifica el riesgo que tales normas suponen en los procesos de construcción de identidad y en la libertad de creación artística y los vuelve objeto de crítica señalando la necesidad de liberar la imaginación y la energía creativa que han pasado demasiado tiempo sujetas a leyes de religión, de Estado, de la razón o la moral. Propone abrazar las pasiones, que corren el riesgo de quedar sepultadas bajo el peso del racionalismo y los valores religiosos puesto que en ellas reside y se manifiesta la esencia humana, incluyendo lo sexual como energía creadora, (Notemboon, 2015).

Blake reflexiona sobre los conceptos establecidos del Bien y el Mal, que no dudó en representar en su obra; desde esta perspectiva su trabajo se entiende como un medio de denuncia a los mecanismos de poder y no como una búsqueda de carácter místico. Así, aquellos elementos que parecerían relacionados al esoterismo o misticismo se utilizan a manera de metáforas para señalar los rasgos que definen a la sociedad inglesa y proponen modos de abordar sus problemáticas. A ello se añade su interés por el libro y sus componentes: la literatura (como construcción de un relato), la escritura (como la acción de escribir), la ilustración (imágenes que acompañan un texto) y los métodos de empastado. En suma, su trabajo se relaciona con los libros, ya sea con su contenido (el texto literario) o con el objeto (la estructura, los modos de hacer y el concepto del libro).

Dicho interés le llevó a desarrollar su trabajo de un modo singular, creando una suerte de entramado donde se conectan unas piezas a otras para crear un conjunto de relatos. Sus *Canciones de Inocencia y Experiencia* son una extraordinaria síntesis de escritura e imagen, una obra emblemática y fuente de numerosos análisis además de perfilarse como uno de los más importantes antecedentes de la novela

gráfica y del libro-arte tanto en forma como en concepto. *Canciones de Inocencia* se compone de treinta y un láminas publicadas en 1789, mientras *Canciones de Experiencia* se conforma por veintitrés láminas producidas en 1974. Una vez terminadas unió las dos partes reordenó algunos elementos y creó la portada con el título *Demostración de dos estados contradictorios del alma humana*.

Aunque la separación entre la creación de una y otra es de cinco años no se trata de obras diferentes sino del desarrollo de una idea en dos etapas, que ofrece al lector dos caras de un mismo pensamiento colocadas frente a frente para que entablen un diálogo entre ellas y con su público. Se trata de una serie de poemas, cada uno con diferente título e imágenes que en conjunto construyen una narrativa, un recorrido visual y literario a través de preocupaciones del artista relacionadas a su contexto y en las cuales retoma elementos de los manuscritos iluminados medievales, utilizando algunas de sus formas y modos de producción tales como la aplicación de oro, texto manuscrito en lugar de tipográfico, ilustración que se intercala con el texto y figuras religiosas; como resultado, la pieza se acerca más al libro medieval que al libro impreso.

La relación entre texto e imagen en esta obra no se reduce a cuestiones técnicas o de composición sino que la narrativa surge de su interacción; el resultado no es entonces un libro con ilustraciones ni una carpeta gráfica acompañada con textos. Se trata de una obra artística que adquiere la forma de libro, una pieza en la cual convergen la estructura de códice, la escritura e imágenes, todo realizado por el mismo autor. En este sentido, Blake no es un poeta que ilustra sus textos ni un pintor que escribe sino un autor en toda la extensión de la palabra, que hace uso de sus propias herramientas para construir una obra. Al igual que sucede con muchos libro-arte, en las *Canciones* de Blake se superponen las figuras del escritor, artista plástico, impresor, ilustrador y editor.

El autor hablaba de sus piezas como Libros Iluminados, acorde al método que usaba para hacer sus grabados, a los que agregaba los últimos detalles en acuarela y que llamaba estampas iluminadas, es decir, con color añadido aunque el término también refiere a los manuscritos medievales. La búsqueda plástica le lleva a nuevos niveles de experimentación con el grabado, inventando una técnica que le permitía imprimir en una misma placa imagen y texto reduciendo el tiempo de trabajo, el uso de placas y por ende el costo de producción. Trazaba la parte escrita con barniz y un pincel al tiempo que realizaba la ilustración y una vez impresa finalizaba los detalles con acuarela, lo que resulta en imágenes seriadas pero con ligeras variaciones que las hacen únicas (Crespo, 2014). Con ello trasciende los límites entre disciplinas de la plástica en una época en que las estrictas reglas de la

Academia dictaban el canon a seguir en la producción artística.

Las *Canciones* atravesaron una serie de ajustes y reordenamientos hasta llegar a lo que sería su versión final puesto que Blake entiende el proceso creativo como un devenir, no una actividad terminada (Gimeno, 2008); esta se imprimió de la misma manera a partir de 1818. Las variaciones de esta obra presentan un proceso de crecimiento casi orgánico donde continuamente se integraban elementos, que a su vez transformaban los ya existentes. En la pieza confluyen corrientes de pensamiento que incluyen el misticismo cristiano y pagano medievales, el esoterismo, el movimiento neoplatónico, la pugna por la libertad de temáticas y los medios plásticos aprobados.

Presentan una ruta donde se exploran las ataduras mentales y convencionalismos de la época en la sociedad inglesa, denunciando los órdenes religioso y del estado, culpables de mantener la diferencia de clases para su beneficio. Aunque efectivamente pueden hallarse tintes políticos y sociales en la obra de Blake y sin intención de reducir la importancia que tales reflexiones significan existe también un innegable interés por temas de la literatura, religiosos y relacionados al ocultismo pues parte de la búsqueda de Blake persigue aquello que escapa a los sentidos, un conocimiento cercano a lo filosófico y lo místico: el caos, el abismo.

Blake concibe una parte de la divinidad en lo humano y encuentra lo infinito dentro de cada persona. A partir de esta idea retoma el discurso de Milton que narra los eventos bíblicos desde la perspectiva del diablo y lo entiende más como una fuerza creativa que un ser de oscuridad pues posee voz propia y declina someterse a las leyes divinas. En este sentido el diablo es la imaginación, el punto de partida en la creación artística que representa lo que está fuera de control y no puede ser sometido. Así, el Bien y el Mal son fuerzas opuestas pero complejas que comparten puntos de unión, en lugar de extremos que nunca llegan a tocarse; para este artista no todo el Mal es maligno sino energía creadora a la vez que no todo el Bien es bueno, también es fuerza que constriñe la vida. Cuando se enfrentan en la narrativa producen una nueva lectura de ambos y proponen una comprensión distinta de la esencia humana, más allá del juicio que establecen las instituciones.

Con la creación de sus *Canciones* Blake se aproxima al libro como un objeto que puede ser visto, no solo leído, cuyos elementos guardan una cercanía con la visualidad. Este interés deriva en libros que contienen narrativas visuales donde la escritura e imagen son fragmentos de un todo que únicamente existe cuando se conjugan; desde esta perspectiva su trabajo representa un preludio al libro-arte y también a la novela gráfica, para la que ha sido una influencia importante como sucede con el trabajo

de Alan Moore (1953 –), autor de novelas tan conocidas como *Watchmen* (1986), *V for Vendetta* (1982 – 1989) o *From Hell* (1989 – 1999). Moore habla de su más reciente trabajo en entrevista con Pablo Guimón para El País en 2016⁸, una obra titulada *Jerusalem* (2016), como una referencia a la pieza de Blake que lleva el mismo nombre. A su vez, Blake ha tenido una presencia constante en las novelas de Moore, como es el caso de *From Hell* en cuya primera escena los personajes, durante un recorrido nocturno por Londres, se refieren a Blake como un druida, un antiguo sacerdote del paganismo precristiano británico.

En este mismo tenor y a modo de brevísima acotación debe hablarse de William Morris, figura central en el desarrollo de las artes del libro, quien también tiene una corta aparición en *From Hell*. En la novela de Moore, Morris toma la forma de un poeta a quien una de las próximas víctimas de asesinato mira recitar poesía a través de una ventana. (Capítulo 8, pp. 32). Lo anterior denota que efectivamente puede hallarse una relación entre el trabajo de artistas como Blake, Morris, el libro-arte y la novela gráfica. Es pertinente aclarar que el cómic y la novela gráfica no son lo mismo; de acuerdo a Notemboon (2015) el primero es una serie publicada regularmente en periódicos o revistas y cuyo contenido es de carácter ligero mientras la novela gráfica es una sola historia cuya publicación ha sido pensada como tal, aunque puede editarse en varias partes acorde a su extensión.

Como se ha visto, las *Canciones* de Blake resultan fundamentales para el posterior nacimiento del libro-arte y la novela gráfica, aunque cada uno responde a circunstancias distintas y toma su propio rumbo. La diferencia radica en que el libro-arte aparece en un periodo en que la producción plástica se deshace de la materia en aras de priorizar el concepto, por tal razón sus narraciones no son extensas, se reducen a pocos elementos donde se encierra todo un mundo de significación. Por otro lado, la novela gráfica tiene la capacidad de prolongarse y por ello es más detallada en texto e imagen. Las *Canciones de Inocencia y Experiencia* entretejen una serie de discursos en sus páginas donde confluyen las problemáticas sociales, una mirada crítica a la sociedad inglesa, las limitantes que supone el racionalismo y la defensa a la libertad creativa del artista. Hoy día representan una fuente de inspiración a los artistas de diversas disciplinas: música, literatura, artes plásticas, novela gráfica y por supuesto al libro-arte.

⁸ Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/09/09/actualidad/1473441638_939103.html

1.2.1.5.2. Francisco de Goya. *Caprichos*.

Francisco José de Goya y Lucientes (1746 – 1828) fue un pintor y grabador español cuya larga vida le permitió atestiguar la etapa final del barroco, la llegada del neoclásico y los primeros avances del romanticismo. Experimentó en su trabajo con los postulados que cada corriente artística trajo consigo pero siempre manteniendo una manera particular de producir su obra y una postura crítica ante las costumbres de la sociedad española, que mostraba un marcado retraso respecto a las recientes ideas políticas y económicas que ya ponía en práctica el resto de Europa. Su apoyo a las ideas liberales resulta de su interacción con los altos círculos de la nobleza española y ciertos grupos de intelectuales y literatos. El contacto con ellos otorga al artista una comodidad económica a la vez que una mirada crítica, lo que se manifiesta en su trabajo.

Ejemplo de ello es la colección *Caprichos* que comienzan a gestarse entre 1793 y 1796, cuando enfermo y obligado a permanecer en cama realiza una serie de dibujos a tinta donde reflexiona en torno a su país en contraste con Europa y en especial con Francia, ya inmersa en el neoclásico. Goya era consciente de que muchas problemáticas de su país provenían de la falta de interés por la gente, lo cual aunado al poder del alto clero, la Inquisición y la superstición habían sumido a España en un profundo atraso en comparación con el resto del mundo occidental. Esta serie de dibujos posteriormente se volverán la base de los grabados que conforman sus *Caprichos*, donde exhibe las consecuencias de las condiciones sociales que atravesaba su país.

En efecto, mientras la vida en España se regía a manos del clero, el movimiento de Ilustración ya se había asentado en Francia. La inquisición gozaba de gran poder tanto en su país como en las colonias determinando las reglas de comportamiento, la educación y el conocimiento que llegaban al pueblo seleccionando cuáles textos eran aptos para su lectura y cuáles temáticas en la producción artística se permitían, mientras en otros países su poder menguaba progresivamente ante las normas de la Academia, cuyos cánones gravitaban en torno a dos puntos principales: la razón como fuente de todo pensamiento y la propaganda política en favor de la revolución, movimientos que aun no encontraban el camino a España. Así, el trabajo de Goya se perfila como estrategia para crear conciencia social, desarrollada en los círculos intelectuales que trataban de abrir paso al pensamiento neoclásico (López, 2011).

Goya formaba parte de los círculos de vanguardia, un hombre cultivado que se codeaba con los intelectuales de su época, en especial los poetas y este intercambio de ideas entre artistas visuales y

literarios producirá una relación entre imagen y texto en sus *Caprichos*. Las imágenes son ideas que el autor explora en una serie de dibujos realizados durante su convalecencia en Sanlúcar, Madrid y Cádiz; en sus grabados además del dibujo comenzó a incluir pequeñas notas o frases que los complementan. Acorde a Gorka López (2011), uno de los puntos de ruptura de esta obra con la plástica de su época se encuentra en que por lo general era a través de la literatura donde se realizaban críticas a la sociedad, mientras que Goya las lleva a la representación visual.

Se trata de una serie gráfica, es decir, un conjunto de obras realizadas en la misma técnica de grabado sobre placas de cobre, con el mismo tamaño y tratamiento de la forma, que desarrollan diferentes perspectivas en torno a una idea central. El resultado de este ejercicio es una colección de imágenes que guardan relación en cuanto a estructura, técnica, trazos y concepto aunque no conforman un libro pues sus folios no están unidos por medio de costuras ni métodos de encuadernación; por tales razones puede señalarse este trabajo como una carpeta gráfica. Esta colección es un trabajo personal ajeno a encargos de la nobleza o las reglas de la Academia y por ello fuera de los cánones de la época; es un trabajo donde se defiende la libertad – inherente a la creación artística – frente a la sujeción a reglas o estilos ya explorados de maestros anteriores.

Para Goya el arte debe ser más que la mera representación de la naturaleza y trascender su copia fiel: en su lugar debe ser una interpretación del mundo de modo que sus *Caprichos* se desarrollan a partir de una idea y no de un objeto a plasmar (Mínguez, 2012). Es decir, el artista confronta los cánones que buscaban la reproducción de imágenes del mundo y en su lugar entiende al arte como discurso y sus objetos como manifestación de un pensamiento. Los *Caprichos* es la primera de cuatro series; después vendrán *Tauromaquia*, *Los Desastres de la Guerra* y *Disparates*. Esta serie inicial contiene ochenta imágenes hechas en grabado en metal (aguafuerte, punta seca y buril), editadas en 1799 con un tiraje de trescientas copias que salieron a la venta en un anuncio en el Diario de Madrid. Aunque el artista era conocido sobre todo por su pintura, la estampa le permitió la reproducción seriada y con ello llegar a un público mas amplio. Siguiendo a López (2011) que retoma el estudio de Roberto Alcalá Flecha⁹, es posible también subdividir los *Caprichos* en cuatro categorías que comprenden temáticas tales como el matrimonio, la prostitución, la religión, la educación y finalmente el sueño de la razón.

Estos grabados presentan una mordaz crítica a los vicios y defectos humanos desde diferentes enfoques, ridiculizando al clero y las clases altas, exponiendo las consecuencias de la ignorancia y la superstición. Para ello el artista se vale de breves escritos que interactúan con la imagen y utiliza

⁹ Alcalá Flecha, R. (1988) *Literatura e ideología en el arte de Goya*. Colección Estudios y Monografías. España.

personajes mitológicos o fantásticos que se mezclan con figuras realistas: brujas, duendes, espíritus y seres que rayan en lo onírico se suman a situaciones cotidianas resultando en escenas oscuras y de carácter sobrenatural. Al utilizar elementos provenientes de la mitología o el folklore para presentar una visión distorsionada de la realidad, los *Caprichos* pueden considerarse parte de un romanticismo temprano, como una reacción del artista frente a la rigidez del arte neoclásico. Sus seres fantásticos funcionan como metáfora de la superstición, los vicios y la tristeza de aquellos que sufren las consecuencias de la ignorancia.

La serie fue pensada para ridiculizar las costumbres de la sociedad española, arraigadas en las leyes de una iglesia decadente que contribuye a mantener el poder de la nobleza mientras sume al pueblo en la pobreza e ignorancia. Por ejemplo, en el Capricho 49 el texto reza: “Los verdaderos duendes de este mundo son los curas y frailes, que comen y beben a nuestra costa. La iglesia o el clero tiene el diente afilado y la mano monstruosa y larga para agarrar”. Como este, cada estampa aborda distintas problemáticas: el poder de la iglesia y su impartición de justicia a través de la inquisición; la necesidad de reformar la educación frenando el castigo físico a los niños; exponer a los frailes y maestros que en tanto son ignorantes solo pueden seguir difundiendo esta ignorancia; el problema de la prostitución; el matrimonio por conveniencia.

En todas ellas son protagonistas la injusticia, la miseria, la desesperación; de aquí la famosa frase “El sueño de la razón produce monstruos”: cuando la razón duerme existe todo tipo de abuso y maldad de los poderosos. La serie goza de una coherencia discursiva que se manifiesta en todos sus aspectos: la técnica, el uso de placas del mismo tamaño que da al conjunto una sensación de unidad, sumado al mismo tratamiento en líneas y sombras que le otorga una suerte de hilo conductor. Aunque inicia con un autorretrato, el resto de las estampas no tiene un orden específico de lectura, solo unidad en los aspectos plástico y técnico. Sin embargo, construyen una secuencia y las piezas no deben separarse sino leerse como una totalidad; tales son los rasgos que colocan los *Caprichos* de Goya como uno de los antecedentes formales más relevantes del libro-arte (Crespo, 2014).

1.2.1.6. Las Artes del Libro.

Entre los años 1800 y 1900 pueden identificarse tres grandes escenarios en los procesos de elaboración del libro. El primero es su producción a gran escala en las múltiples casas editoriales surgidas a raíz de la revolución francesa y posteriormente con la revolución industrial, negocios que entienden al libro

como un objeto de consumo y buscan cubrir la demanda de un creciente número de lectores bajando los costos de producción, para lo cual utilizaron materiales de mediana o baja calidad. El segundo es la reacción a lo anterior que conduce a la aparición de las artes del libro, surgidas en Inglaterra y extendidas por Europa, que conforman agrupaciones cuyos miembros están interesados en mantener vivas las técnicas artesanales de elaboración del libro pues lo entienden como un objeto de valor y no de consumo masivo por lo que usan materiales finos y ponen atención al diseño editorial, de portada, la tipografía e imágenes. A su vez esto deriva en una tercera vertiente, el nacimiento de los *livre d'peintre* y *livre d'artiste*, donde escritores y editores trabajan en conjunto con artistas plásticos (muchos de ellos de renombre) para colaborar en las ilustraciones de sus textos.

La modernidad había provocado que la impresión del texto a partir de tipos móviles y con ello los métodos tradicionales de elaboración de libros se encontraran al borde de la desaparición frente a los procesos industrializados. Frente a esta situación llega una nueva ola de interés por recuperar y conservar tales procesos que da lugar a movimientos dedicados a su rescate, surgiendo las artes del libro; a partir de ellas ciertas casas editoriales vuelven a impulsar estos modos de producción afianzando su lugar en los circuitos de consumo de libros, esta vez orientados hacia compradores que son también coleccionistas y buscan la adquisición de objetos valiosos en términos de materiales y procesos de manufactura.

Se desprenden dos principales corrientes: los movimientos que traen de vuelta los ornamentos en texto e imágenes muy a la manera de los libros medievales o renacentistas y aquellos que abrazan el aporte de la modernidad donde los diseños editorial, tipográfico e ilustraciones se simplifican para facilitar la lectura. En esta última se buscaba la practicidad por encima de todo, priorizando la claridad en el texto más que embellecer las páginas; el empastado no se queda atrás y la costura de páginas y pastas apunta a la manipulación del objeto mientras la decoración de portadas deja de lado diseños recargados y materiales anteriormente utilizados tales como la hoja de oro y el trazo de patrones intrincados; todo el trabajo se actualiza buscando reflejar la modernidad en la que todo debía ser funcional.

En contraste a la producción moderna e industrial, las artes del libro se enfocan en la práctica y conservación de los métodos tradicionales, trayendo de vuelta la concepción del libro como resultado de un proceso que requiere cuidado en su manufactura, atención a los aspectos estético y artesanal; a partir de ello proponen entender su valor en tanto objeto terminado, más allá del texto o información que pueda contener. De entre los principales exponentes será William Morris (1834 – 1896) quien

realice algunos de los mayores aportes pues comienza en Londres el movimiento Arts and Crafts y funda en 1891 la prensa Kelmscott Press, que imprimió piezas originales y obras de la literatura clásica como los *Cuentos de Canterbury* (1400) de Geoffrey Chaucer (1343 – 1400) donde utiliza tipografía e ilustraciones que imitaban los libros medievales (Aroeste, 2010).

Siguiendo a Crespo (2014), el interés principal de Morris radicaba en conservar la estética de los libros medievales que se perdía ante los avances tecnológicos, además de utilizar materiales de primera calidad y presentar una serie de características en el diseño pensadas a partir del texto para dar una sensación de congruencia entre contenido y soporte, de modo que el libro deja de ser un objeto de consumo a gran escala y se vuelve un bien material con valor estético, económico y cultural. El trabajo de Morris tuvo un fuerte impacto en los aficionados al libro, comenzando en Londres para después expandirse en Europa y Norteamérica donde se formaron grupos que aprendieron y practicaron sus técnicas.

Con la aparición de las artes del libro se abrieron casas editoriales y centros donde se impartían cursos durante las primeras décadas del siglo XX aunque con un periodo de pausa durante las dos grandes guerras; posteriormente algunos retomaron sus labores y otros más continúan trabajando hasta la actualidad. Un ejemplo de estas agrupaciones es El Gremio de Trabajadores del Libro¹⁰ (The Guild of Book Workers) en Norteamérica, que trabaja como organización de voluntariado. En *The Guild of Book Workers. 75th Anniversary Exhibition* (Borghese, 1981) se encuentra una breve reseña histórica y fotografías que muestran su fundación en 1906 y hasta 1981 cuando se realiza en Nueva York una exhibición retrospectiva de su trabajo.

Como menciona Borghese (1981) el gremio ha sobrevivido la primera y segunda guerras mundiales, la gran depresión y el frenético cambio en los movimientos sociales y artísticos del siglo XX; inicia labores en 1906 con integrantes de distintas disciplinas y sus principales actividades estaban dirigidas a la elaboración y enseñanza de modos de encuadernación, impresión de imágenes y texto así como restauración de libros antiguos o desgastados; en este sentido, el gremio es uno de los antecedentes importantes del libro-arte en Norteamérica en cuanto a experimentación con la forma y estructura. Estuvo integrado en principio en su mayoría por mujeres que contaban con los medios económicos para pasar tiempo en Inglaterra aprendiendo empastado y elaboración tradicional de libros como alumnas de Thomas James Cobden-Sanderson (1840 – 1922), reconocido diseñador y encuadernador inglés que en 1900 fundó la editorial The Doves Press, cuyos libros gozan de reconocimiento internacional gracias a

¹⁰ Traducción propia.

la delicadeza y cuidado en su manufactura.

El Gremio continuó sus labores a lo largo de la primera guerra mundial y en los años de la gran depresión; durante la segunda guerra mundial sus actividades disminuyeron y aunque la intención de continuar su proyecto seguía presente al término de dicho periodo enfrentaron nuevas dificultades: economía cambiante, reconstrucción social, política y la problemática de conseguir los materiales necesarios para realizar sus labores. Todo ello les condujo a replantear el orden y funcionamiento de la asociación hasta que en 1948 se afiliaron al American Institute of Graphic Arts, AIGA, que conllevaba una serie de ajustes como el tener una sede o pasar un proceso de selección para realizar exposiciones. La sociedad entre el Gremio y AIGA se mantuvo durante los siguientes 30 años hasta 1978, cuando se dio de alta ante el gobierno del Estado de Nueva York como una asociación sin fines de lucro.

El gremio remite a la estructura medieval de un grupo de personas dedicadas a una misma actividad dividida en pequeños sub grupos que realizan trabajos especializados, en este caso ilustradores, impresores, tipógrafos, encuadernadores, mostrando un paralelismo respecto a la producción de los manuscritos iluminados, que requerían un conjunto de personas con sus propias obligaciones: el escribano, el diseñador, el ilustrador, el iluminador, el encuadernador y el especialista en la decoración de portada. Este gremio mostró especial interés en procesos de encuadernación aunque también se involucró en la fabricación de papel, diseño de página y pastas, aplicaciones de hoja de oro, grabado en piel, diseño de patrones para las portadas, tipografía del título y de textos. Existía además la intención de emparentar el estilo de encuadernación, tipografía y diseño de portada acorde al título del libro y cada encuadernador se expresaba con un estilo propio.

Con el tiempo sus integrantes se dividieron en dos grupos que corresponden a las dos grandes vertientes de producción de libros en Europa: uno conservaba los modos de hacer tradicionales recuperando elementos de los libros medievales tales como diseño caligráfico de tipografía, el uso de hoja de oro en imágenes y letras capitales, la fusión de imágenes con letras. La segunda vertiente refleja el aporte de las vanguardias artísticas: manchas que sustituyen la figura, abstracción de la forma, juego entre imagen y texto a modo de los carteles del futurismo y constructivismo. Aunque su trabajo es previo a la aparición del libro-arte ya puede identificarse una inquietud colectiva por pensar al libro desde otras perspectivas, producirlo cuidadosamente y recuperar su sentido de objeto precioso. No es un cambio de paradigma pues no se trata de una revolución conceptual sino formal, pero igualmente constituye un paso en el camino que revitaliza los modos de hacer el libro, conservando la tradición a la

vez que abriendo nuevos caminos.

La influencia del trabajo que se realizaba en Europa, los talleres y expertos a los que acudieron todos aquellos interesados en aprender los métodos de empastado y encuadernación repercuten en las propuestas de mayor auge en diseño tipográfico. Estos talleres también imparten cursos de introducción a la fabricación de papel y la stampa, que servirán para realizar las páginas, textos, ilustraciones, portadas y lomos. De este modo los alumnos adquirirían las herramientas necesarias para fundar nuevos talleres o centros de producción, actividad que tuvo gran resonancia en las costas de Norteamérica, comenzando en California y Nueva York, donde se sentaron las bases para la elaboración de libros trascendiendo la producción en masa para enfocarse en su carácter de objeto de valor. Al aprendizaje tradicional los alumnos integraban elementos de las corrientes artísticas más recientes de manera que fusionaban tradición e innovación y otorgaban al libro una cualidad estética.

1.2.1.6.1. Tipografía y texto en las artes del libro.

En *The Art of the Book. Some record of work carried out in Europe and in the U.S.A. 1939-1950* (Ede, 1951) se incluye una reflexión en torno a la tipografía, entendida como el proceso en el cual se diseñan e imprimen las letras de un texto a partir de tipos móviles; un conjunto de letras talladas en madera o metal que se colocan en distintos órdenes para formar palabras. Acorde a Ede, mientras el texto en general persigue la intención de comunicar, es decir, difundir cualquier tipo de información, el diseño tipográfico fue creado para evocar, lo que le impregna de nostalgia. Dicha postura es una reacción frente a los métodos de impresión industrial que habían agilizado la reproducción del texto despojando la letra de su sentido de belleza, prescindiendo del trabajo del calígrafo o de un diseñador de tipos y con las artes del libro recuperan su importancia y se vuelven elemento primordial en su creación.

En el diseño y elaboración de tipografía se siguen distintos métodos, pueden hacerse relieves y bajorrelieves, se realiza el diseño del alfabeto y a continuación las letras funden, graban o esculpen en metal o madera para después ordenarlas de acuerdo al texto. Dado que el libro necesita un texto, es necesaria la búsqueda constante de nuevas maneras para producirlo; en las artes del libro se considera el comportamiento del texto en relación a la lectura y se explora su aspecto visual para el diseño de tipografía pero siempre para que sea de fácil comprensión y aumente sus posibilidades de adquisición. Al respecto debe mencionarse el libro *Lettering as book art* (Ogg, 1941) publicado por George McKibbin & Son (*Fig. 8*) donde se reflexiona en torno a la letra y los cambios que ha experimentado

respecto a su relación con el libro: técnica, soportes, materiales con que se fabrica la tinta, hasta 1941.



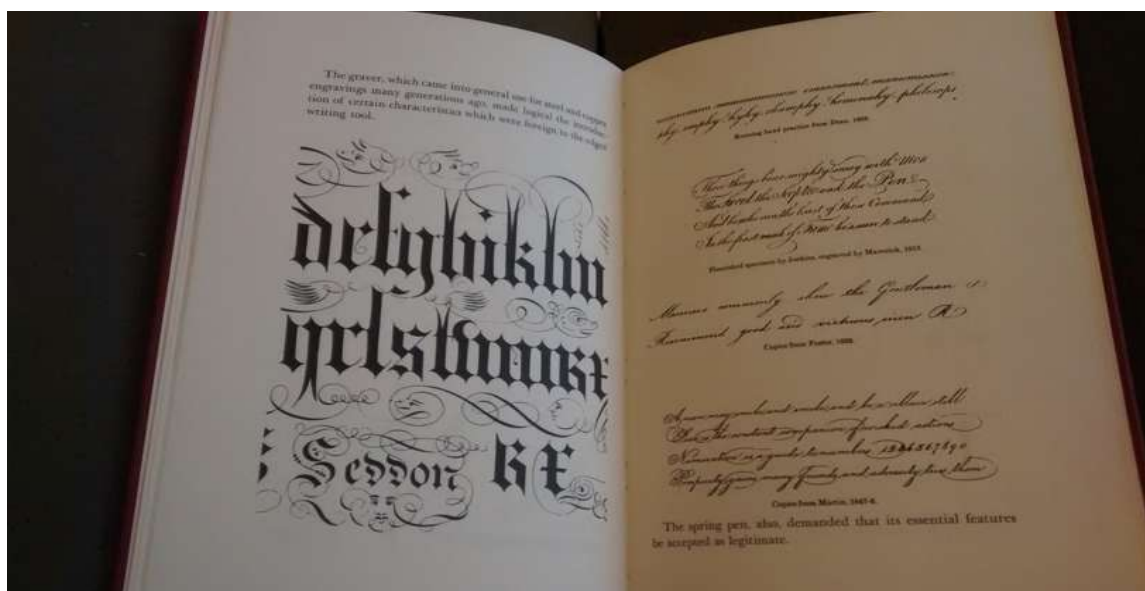
(Fig.8) *Lettering as book art*. (1941) McKibbin & Son.

A partir de ello se infiere que el texto de un libro cumple varias funciones: llamar la atención de los compradores, facilitar la comunicación entre autor y lector, crear una experiencia estética en sus páginas. En este punto no puede hablarse aun de poesía visual, sin embargo se trata de un eslabón entre la noción de la letra como elemento estético y su aplicación práctica. Por otro lado, en cuanto a creación de letras y textos también debe hablarse de la caligrafía sin reducirla al trazo espontáneo de una letra bella sino como ejercicio que sigue ciertos cánones o reglas tales como el grosor y la búsqueda de expresividad. La caligrafía es realizada a mano por lo cual sus resultados son irrepetibles y aun cuando existe una clara cercanía con el trazo – que puede considerarse más dentro de la actividad dibujística – se trata esencialmente del acto de escribir, señalando un punto medio entre el texto como expresión de pensamiento y como elemento estético, que a partir de este punto puede volverse parte de la creación plástica.

Etimológicamente, la caligrafía puede definirse como “letra bella”: Kalos = bello, Grapho = Trazo¹¹. “Del gr. καλλιγραφία *kalligraphía*.

1. f. Arte de escribir con letra bella y correctamente formada, según diferentes estilos.
2. f. Conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona, de un documento”.

La práctica caligráfica se encuentra directamente relacionada al acto de escribir más que al aspecto “dibujístico” de su forma; se trata de crear un texto respetando ciertos métodos que provienen de una tradición histórica y cultural determinada (Fig. 9). La caligrafía es una de las formas que puede adquirir la escritura aunque no en el sentido de creación literaria sino de la manera en que se hace una letra durante el acto de escribir. Como ejemplos pueden mencionarse la caligrafía árabe, el alfabeto hebreo, la escritura de los manuscritos medievales o los libros tibetanos. De entre ellos, quizá el ejemplo más claro radica en la caligrafía oriental, cuyos practicantes se asumen como escritores y su trabajo implica tanto la acción de escribir como la creación poética.



(Fig. 9) Lettering as book art. (1941) McKibbin & Son.

En la elaboración de textos deben tomarse en cuenta el diseño interno del libro, la facilidad con el proceso de lectura (el tamaño de fuente, el público al que se dirige, la congruencia visual y conceptual

¹¹ Diccionario de la Real Academia Española RAE (consultado el 11 de agosto de 2016) en: <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=6oMJTMT>

entre el texto, el tema o el área de pensamiento a la que pertenece cada obra); también debe existir una relación con el diseño de portada pues de aquí surge la primera impresión o acercamiento a un futuro lector y por lo tanto aumenta o disminuye la posibilidad de venta del libro. Así, el texto que aparece en la portada puede complementarse con una imagen u omitirla mostrando únicamente el título, autor y casa editorial.

La interacción de las letras desemboca en palabras que formulan ideas; en conjunto construyen un código, el alfabeto y permiten la expresión de otro código: el lenguaje. La letra entonces surge de una imagen mental, un concepto que al principio es una marca, un trazo abstracto que se deja en una superficie y con el tiempo y la repetición adquiere sentido, es decir se vuelve signo y propone una ruta que enlaza imagen mental y objeto. La letra, unidad primera de la escritura, crece cuando adquiere significado de manera que una serie de signos creados y utilizados por un grupo social deviene en la creación de un alfabeto, conjunto de letras que al colocarse de determinada manera se transforma en sonidos, palabras y sentidos para los integrantes de una sociedad. A su vez, las palabras representan objetos y conceptos y al combinarse originan textos; finalmente, es a través del texto que se puede crear, transmitir, compartir, conservar, difundir y confrontar órdenes e ideas. La letra, resultado de un proceso de reflexión y abstracción se vuelve origen de un nuevo proceso: el pensamiento.

Con la creación del alfabeto aparecen la escritura como creación de un texto y la escritura como acción de escribir (el realizar el trazo), las cuales conducen a la invención de un soporte donde plasmarse y un contenedor donde guardarse, de entre los cuales la forma de códice ha sido el de uso más extendido, el espacio por excelencia donde depositar los textos. Desde su invención y hasta la modernidad el libro ha atravesado por una serie de cambios que lejos de ser aleatorios reflejan los sistemas de pensamiento vigentes en las sociedades que los producen. Cada transformación por pequeña que parezca es en realidad resultado de un cambio de paradigma que se manifiesta en su forma y contenido, por tal razón con la llegada de la modernidad el libro vuelve a experimentar un conjunto de adecuaciones.

Al respecto, *Modern Book Production* (Curwen Press, 1928) contiene algunas importantes referencias a sus modos de producción incluyendo el diseño, impresión de tipografías e ilustraciones talladas en placas de madera. Esta técnica permite realizar imágenes seriadas a la vez que reduce los costos del grabado en metal y se obtiene un efecto armónico con la tipografía. La xilografía en las ilustraciones del libro moderno es uno de los primeros indicios de la atención que comenzaba a prestarse en la relación entre texto e imagen y su popularidad se debió en gran medida a que produce resultados

similares a los efectos de la tipografía, hecha también en matrices de madera. De este modo se crea una suerte de atmósfera visual, un diálogo entre la parte escrita y las imágenes del libro.

Por último, debe hacerse mención al empaque de los libros. En las artes del libro responde a un propósito y por ello puede tomar varias formas, desde una cubierta o protector de portada fabricado en papel hasta una caja con relieves y tallas, forrada y cuya superficie puede contener alguna forma de estampa. También se produjeron contenedores especiales para aquellos conjuntos de libros o series de varios volúmenes tales como las enciclopedias, sagas o colecciones temáticas. La función de los contenedores es la protección del libro ante el deterioro ambiental, el riesgo de manchas o la decoloración por efectos de la luz aunque también puede ser ornamental; su elaboración se relaciona con las técnicas y materiales utilizados en los libros reforzando el sentido de pertenencia a un conjunto. De ellos, el libro-arte retomará la idea de los contenedores como objetos creados en específico para agrupar los elementos de una obra aunque integrados al discurso plástico como un elemento más de la narrativa.

El libro, que al correr del siglo XIX parecía estar cerca de transformarse en un objeto de consumo, producido a gran escala y cuya atención principal radicaba en el texto en lugar de considerar el diseño de cada aspecto, vuelve a entenderse como un objeto de valor realizado en ediciones limitadas y utilizando materiales de calidad. El trabajo de las artes del libro no intenta llegar a los lectores sino a los coleccionistas, grupos de personas que los consideran bienes materiales, dignos de una biblioteca privada, para conservarse como legado familiar y heredarse a futuras generaciones. Esta es una de sus principales aportaciones, recuperar al objeto como posesión preciada; si bien sus piezas fueron pensadas para llegar a un público selecto en lugar de las clases económicas media y baja, sus labores sentaron un precedente importante en el camino de llegada del libro-arte puesto que recuperan y permiten conservar los medios tradicionales de manufactura de libros, que serán después una rica fuente de ideas para los artistas en los procesos de construcción de sus piezas.

1.2.1.7. Livre d'peintre y Livre d'artiste.

Las artes del libro expanden las posibilidades en los procesos de producción del libro haciendo frente a la idea del objeto de consumo proponiendo en su lugar recuperar su carácter de objeto precioso y la atención a cada aspecto de su manufactura desde la relación entre contenido y forma, el cuidadoso diseño de sus elementos y tomando en cuenta todos sus componentes. Integran la congruencia entre

temática y presentación del contenido así como el diálogo entre texto e imagen, enriquecido por la calidad de las ilustraciones. A partir de lo anterior el libro empieza a entenderse como un todo donde cada aspecto debe guardar relación con los demás, lo cual desemboca en una creciente importancia de la imagen en tanto medio de expresión con lenguaje propio, que puede ser usado para reforzar el texto y detonar una experiencia estética.

Comienza a entenderse la relevancia de la imagen más allá de la función didáctica u ornamental que había tenido en épocas previas aunque todavía supeditada al texto. Sin embargo, sienta las bases para la aparición de los libros ilustrados, en los que la imagen todavía sirve como refuerzo de lo escrito pero donde se vuelve a cuidar la calidad de las ilustraciones, relegada a un segundo plano ante la producción de libros a gran escala. Y serán estos libros ilustrados los que conducirán a la aparición de los *livre d'peintre* y *livre d'artiste* en los albores del siglo XX. Siguiendo a Crespo (2010) será a partir de los libros ilustrados, cuyas imágenes eran producidas cada vez más cercanas a las artes plásticas y no a los métodos de ilustración tradicional, como surge el siguiente cambio en la historia hacia el libro-arte.

Las transformaciones en el modo de entender al libro y la manera en que las artes del libro abordan su manufactura conducirán eventualmente a la aparición en Francia de una nueva clase de libros, conocidos como *livre d'peintre* (libro de pintor) o *livre d'artiste* (libro de artista). El nombre proviene del trabajo que comienza a realizarse en las imágenes de libros por artistas plásticos (pintores y grabadores) en lugar de ilustradores, es decir, artistas invitados por algunos editores visionarios para realizar las imágenes que acompañan a un texto determinado. La imagen en el *livre d'peintre* tiene una función más allá de reforzar visualmente el texto pues no se encuentra atada a la representación literal que supone la ilustración de libros sino que el editor otorga a los artistas una mayor libertad creativa permitiéndoles interpretar un texto en lugar de representar lo escrito, produciendo más una experiencia estética que una lectura.

A lo anterior se suma la innovación técnica que supone la litografía, inventada por Aloys Senefelder (1771 – 1834) a fines del siglo XVIII pero popularizada durante el XIX. La litografía es un método de impresión en una piedra plana a partir del rechazo entre la grasa y el agua y sobre la cual se traza la imagen utilizando materiales con base grasa¹². Una vez hecho el dibujo pasa por un proceso de acidulación es decir, se le cubre con una solución de ácido y goma arábica previamente diluida en agua creando una barrera entre las partes dibujadas y en blanco pero sin carcomer la piedra (a diferencia del

¹² “El proceso de la litografía”. Recuperado de http://www.graficamexico.com/uploads/EL_PROCESO_DE_LA_LITOGRAFIA.pdf

grabado en metal en que el ácido se usa para corroer la placa). Ya que la tinta de impresión es a base de grasa solamente se adhiere a las partes de la piedra dibujadas y de esta manera al pasar por la presión de la prensa litográfica quedará la imagen estampada sobre el papel.

La litografía se integra al modo en que se producen las ilustraciones en los libros compitiendo con la xilografía que era el método al que comúnmente se había recurrido; al principio fue rechazada por editores y consumidores pero al transcurrir del tiempo ganó aceptación pues proporciona resultados distintos a los de la xilografía que permiten el uso de intensidades tonales, degradados, trazos fluidos de dibujo, calidad de línea, escala de grises, manchas y transparencias que remiten a la acuarela lo cual impulsará a los artistas a explorar esta técnica y al integrar este método de ilustración a los libros sus imágenes adquieren una cierta frescura con respecto a la estampa en matrices de madera por lo que artistas y editores comienzan a utilizarla en sus libros.

El *livre d'peintre* o *livre d'artiste* une al editor, escritor y artista plástico en una nueva clase de objetos, todavía más cercanos a la literatura que a las artes plásticas pero que ya funcionan como eslabón en el camino al surgimiento del libro-arte. En esta amalgama de especialidades el artista goza de cierta libertad creativa pero no es quien concibe la idea sino tiene igual importancia al autor del texto y el editor que cuida los detalles en la elaboración del libro. La diferencia principal entre el *livre d'artiste* y el libro ilustrado se encuentra en las imágenes; mientras el libro ilustrado utilizaba la xilografía el *livre d'artiste* permitía una mayor apertura en términos de experimentación técnica, además de las ilustraciones que eran hechas por un artista plástico; su trabajo no se sujeta a la representación de lo escrito y con ello, más que un sentido didáctico o la intención de embellecer las páginas, la imagen en el libro va creciendo en relevancia.

En el *livre d'peintre* la imagen dejará de ser complementaria al texto y paulatinamente aumentará su importancia hasta volverse una ruta a nuevas maneras de lectura. Es decir, el trabajo del pintor / grabador tendrá la misma relevancia que el resto de los elementos del libro sin estar supeditado al texto que ilustra. Asimismo, sus imágenes no se limitan a una técnica, por el contrario, los artistas se permiten explorar diversos métodos tales como la litografía o calcografía; esta posibilidad de transgredir los límites entre disciplinas se debe al avance de los movimientos de vanguardia que comenzaban a experimentar con elementos, técnicas y objetos fuera de los cánones establecidos por la Academia.

El libro *Parallèlement* se considera el primer *livre d'artiste* (Crespo, 2013) aunque existe una discusión

que postula *Yvette Guilbert* realizado por Henri Toulouse-Lautrec (1864 – 1901) como el primero (Aroeste, 2010) ya que algunos colores o fondos de *Parallèlement* parecen tomar inspiración de aquél. Sin embargo, el trabajo de Toulouse-Lautrec era un conjunto de estampas, que formarían una carpeta gráfica y no contó con la labor en conjunto de la triada del editor – autor – ilustrador. *Parallèlement* fue editado en 1900 por el comerciante de arte y editor francés Ambroise Vollard (1868 – 1939) y señala un punto de ruptura con el modo tradicional de hacer libros; su contenido consistió en poemas de Paul Verlaine (1844 – 1896) e ilustraciones litográficas de Pierre Bonnard (1867 – 1947). Esta técnica permitió a Bonnard crear un conjunto de figuras humanas a modo de bosquejos hechos en sanguina (gis graso cuya característica es el color castaño – rojizo) como si fueran apuntes rápidos para futuras obras. Las escenas mezclaban objetos cotidianos con escenas de desnudos, lo que supone también una transgresión al gusto burgués de la época.

Parallèlement entreteje escrito e ilustraciones, lo que produce sensaciones distintas a las de un libro cuyo diseño los separa; en lugar de respetar el vacío en los márgenes, se utilizó para colocar las imágenes, rompiendo la estructura tradicional y transformando el modo en que se lee. Como editor, Vollard tuvo a su cargo las principales decisiones, eligiendo desde los textos hasta el tipo de papel, tipografía y formato aunque daba libertad a los artistas plásticos y tenía un equipo de impresores que les apoyaba. Inicialmente, *Parallèlement* tuvo poco éxito comercial pero con el tiempo los *livre d'artiste* formaron un público interesado en adquirir dichas piezas, llegando a trabajar con artistas de la talla de Georges Braque (1882 – 1963), Marc Chagall (1887 – 1985) y Pablo Picasso (1881 – 1973). Actualmente, el *livre d'peintre* es uno de los experimentos más interesantes en la elaboración de libros y antecedente del libro-arte.

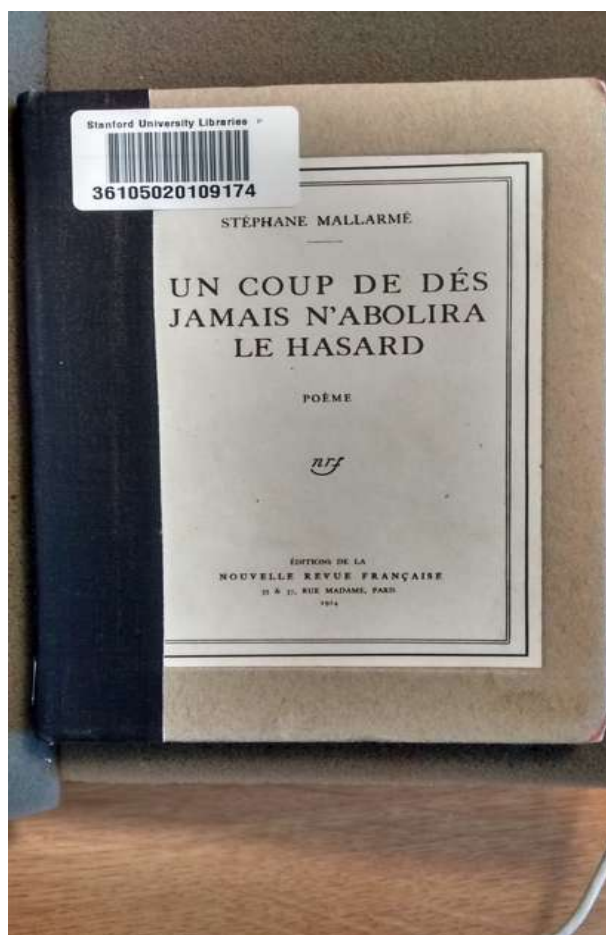
1.2.1.8. Stephan Mallarmé. *Una tirada de dados jamás abolirá el azar.*

La obra *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* del simbolista francés Stephan Mallarmé (1842 – 1898) es considerada como uno de los precedentes más relevantes del libro-arte en tanto supone la unión entre el libro, la reflexión en torno al texto y al lenguaje, la innovación en la manera de abordar su obra y la transgresión interdisciplinar de las nacientes vanguardias artísticas. Mallarmé fue parte del grupo de los denominados poetas malditos, quienes vivieron y trabajaron principalmente en Inglaterra y Francia durante la segunda mitad del siglo XIX. El primero en llamarlos de este modo fue Paul Verlaine, quien publicó en 1884 su ensayo *Los poetas malditos. Tristan Corbiere. Arthur Rimbaud.*

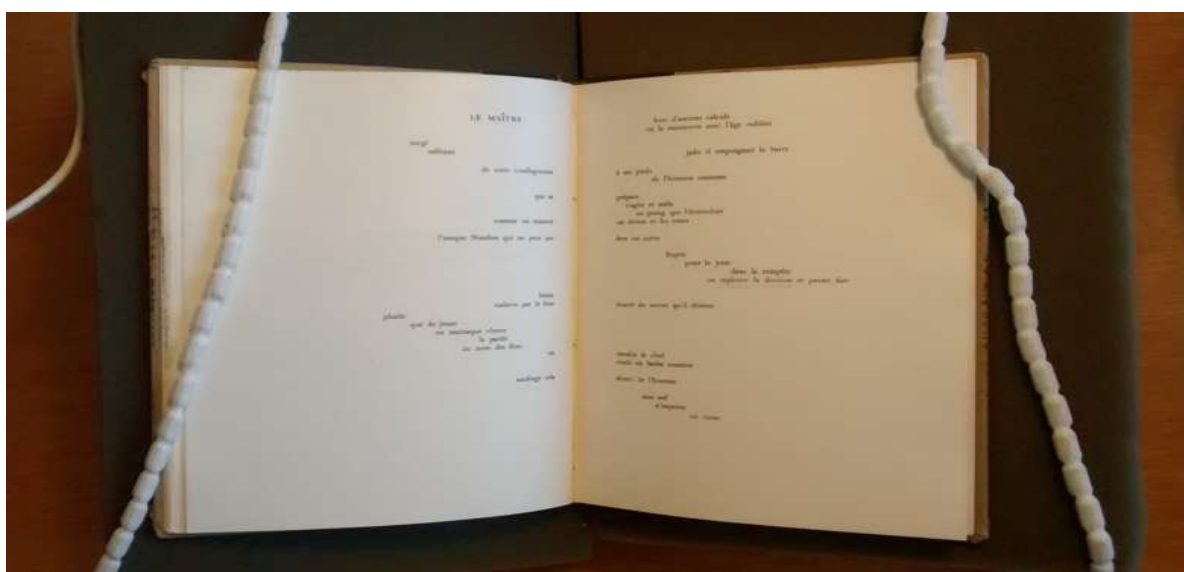
Stephan Mallarmé (Ros,1985). Tal nombramiento hacía referencia a tres factores: la reacción de la crítica ante las nuevas formas que exploraba la poesía, el rechazo de los poetas a la tradición académica y el éxito que venía con la aprobación del público burgués pues podía alejarlos de la búsqueda de la poesía absoluta, razón por la cual se les llamó también poetas absolutos y finalmente porque su vida se caracterizó por un modo de existencia adversa.

El interés de Mallarmé por el lenguaje y la búsqueda de una poesía absoluta le lleva hacia, la poesía simbolista. El simbolismo hace su aparición oficialmente en 1886 cuando se publica su Manifiesto en *El Figaro*; es una reacción a la rigidez de la supremacía de la razón y el pensamiento positivista que habían impregnado todas las áreas de conocimiento y el ámbito artístico limitando la creatividad al establecer una serie de reglas que debían seguir los estudiantes en las escuelas de arte. La respuesta de la poesía fue volver la mirada hacia la intuición, la revaloración del misterio y la correspondencia entre el mundo natural, objetual y lo invisible, a través del símbolo. Esta corriente es una clara protesta contra la precisión matemática requerida en la métrica de la poesía y en su lugar propone una escritura más libre donde se refleje el estado anímico de su autor. (*Fig. 10*).

El simbolismo persigue la Idea como expresión del intelecto, que no puede alcanzarse desde lo finito sino solo a través del símbolo, es una reflexión en torno a la palabra, que es la manifestación de esa Idea. Su labor se desarrolla a partir de una serie de consideraciones en torno al lenguaje, la escritura, la palabra que es símbolo y al símbolo que corresponde al objeto (Polo, 2011), por lo cual al desorganizar o reorganizar las palabras de una poesía en el espacio de la página se realiza un proceso de apropiación de ese espacio. Al tomar control de la página y organizarla de acuerdo a sensibilidades que forman parte de lo intuitivo en lugar de pensar en una composición estructurada, la poesía se vuelve visual. Hablar de poesía visual implica que su esencia no solo se aprehende con la lectura sino también con la mirada; reconfigura el orden en que se lee y construye nuevas rutas de aproximación al texto poético y al contenido general del libro (*Fig. 11*). La poesía simbólica evoca en lugar de nombrar y aquí yace la propuesta central de Mallarmé, descubrir paulatinamente el sentido de la palabra que está escrita, despojarla de su significado inmediato y en su lugar recorrer el texto.



(Fig. 10) *Una tirada de dados jamás abolirá el azar.* (1914). Stéphane Mallarmé.



(Fig. 11) *Una tirada de dados jamás abolirá el azar.* (1914). Stéphane Mallarmé.

La última obra del poeta fue *Una tirada de dados* (1897) cuya versión final aparece unos años después, en 1914. Cuando Mallarmé la mostró a su amigo Paul Valéry para que hiciera comentarios al respecto, este escribió que le parecía estar viendo los pensamientos del poeta, el ritmo en que aparecen y se diluyen frente a otros nuevos que van surgiendo. Ello debido a la organización del texto que semeja las ideas que surgen, se entrelazan y en conjunto producen sentido (Crespo, 1999). Mallarmé usa el espacio en blanco como parte del ritmo de lectura a modo de los silencios en una melodía que señalan pequeñas pausas y desde esta perspectiva puede hablarse de un intento de deconstrucción del lenguaje.

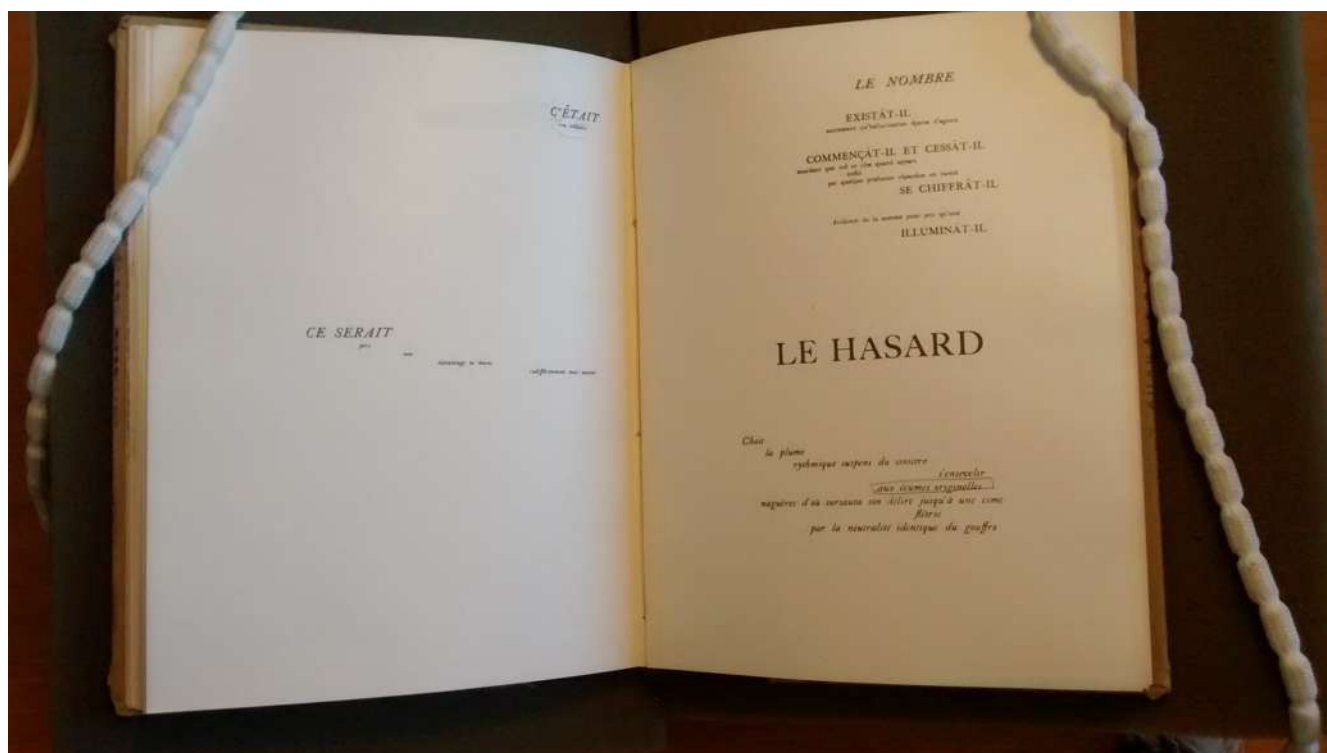
En un sentido amplio puede decirse que no solo es el texto el que se deconstruye sino su soporte, la página y con ella el conjunto de páginas, es decir el libro; se reconfigura el objeto, el símbolo y se devela la idea. El simbolismo entiende que la poesía radica no en hacer versos sino en el acto de evocar, insinuar, en un continuo perseguir la Idea, la Verdad y lo Infinito, siempre esquivos. Para Mallarmé el texto es la traducción de un pensamiento y como en cualquier caso de traducción siempre se queda algo atrás, una parte de su esencia; de igual manera, cuando el pensamiento se hace visible pierde una parte de su significado primario. No se trata entonces de presentar un texto sino de ofrecer rutas para atrapar o develar la Idea.

Una tirada de dados revoluciona la noción de los órdenes de lectura e integra un nuevo sentido del ritmo al texto pues ofrece a su lector una ruta para aprehender un pensamiento. En consecuencia se superan las nociones establecidas de poesía y narrativa para postular la comprensión de la página como unidad formada a partir de todos los elementos que la integran en lugar de una superficie donde está impreso un texto: los espacios en blanco adquieren una nueva importancia, se vuelven parte de la obra. El poema se despliega a través de la página, reutiliza su espacio, la entiende como posibilidad de experimentación y le agrega un sentido lúdico. Para reforzar esta propuesta el autor incluye distintas tipografías y tamaños de fuente que transforman el ritmo de lectura, a los que el vacío corresponde a los silencios; con ello traslada el texto hacia la visualidad y produce un intento de entender al libro como un objeto también relacionado a las artes plásticas.

El libro-arte retomará la idea del ritmo al incluir en sus narrativas elementos en los que este y la secuencia se vuelven elementos de vital importancia, como indican las reflexiones de Ulises Carrión. Finalmente, Mallarmé toma en cuenta el tema de su texto para integrar a la forma del objeto; puesto que hablaba del azar exigía las páginas en pliegues, hojas sueltas o sin numeración para intercambiarse

integrando lo aleatorio, la noción de imposibilidad de dominio del universo (Crespo, 2014), con lo cual explora la unión entre concepto y forma, que se volverá uno de los rasgos del libro-arte. Es preciso recordar que el periodo en que se produce *Una tirada de dados* está marcado por los movimientos de vanguardia, los cuales exploraban rutas para deshacerse de la Forma, que había sido el territorio de trabajo de las artes plásticas.

Mallarmé busca lo mismo, deconstruir la Forma de la poesía, que entorpece el encuentro con la Idea; al respecto, Roland Barthes dice “Mallarmé, finalmente, coronó esta construcción de la Literatura – Objeto por medio del acto último de todas las objetivaciones, la destrucción: sabemos que el esfuerzo de Mallarmé se centró sobre la aniquilación del lenguaje, cuyo cadáver, en alguna medida, es la Literatura”. (1953 :2). La obra pretende liberar la escritura de la historia, del signo, de sus relaciones, de la interacción con otros signos y en última instancia hacer de la palabra un silencio: matarla. El espacio en blanco la libera de métrica y rigidez y la lleva a nuevos territorios. (Fig. 12).



(Fig. 12) *Una tirada de dados jamás abolirá el azar.* (1914). Stéphane Mallarmé.

La poesía se vuelve elemento de la visualidad y con ella Mallarmé “postula un silencio” (Barthes,

1953 :28); la escritura se entiende como vehículo para expresar y no solo para comunicar. Mallarmé utiliza el símbolo como medio para aprehender lo inasible pues la poesía simbolista entiende que el lenguaje se mueve desde lo poético y no desde la razón, descubre relaciones entre objetos (o entre palabras que designan a esos objetos) y detona emociones a través del lenguaje. Al presentar la medida tradicional de los versos en un orden distinto el texto se vuelve manifestación visual del pensamiento, adquiriendo el carácter de imagen antes que de escritura. *Una tirada de dados* da un vuelco al modo en que se entiende, se construye y se lee la poesía; propone incluir el ritmo como parte de la escritura y al texto como elemento gráfico, lo que tendrá un fuerte impacto en la plástica de vanguardia y será retomado por numerosos artistas hasta llegar al libro-arte.

1.2.1.9. El Libro en la modernidad. Un panorama general de Europa y Norteamérica.

1.2.1.9.1. Norteamérica. Costas Este y Oeste.

La revolución industrial surge en la segunda mitad del siglo XVIII con la invención de las máquinas de vapor y se asienta durante el XIX detonando cambios en las estructuras sociales, políticas y económicas de Europa y América. Esta nueva modernidad impregna el modo de vida y de creación de objetos transformando el modo en que se fabrican y consumen. En lo relativo a la producción de libros, sus nuevas características y modos de elaboración pronto se extendieron y para las primeras décadas del siglo XX diversos países tenían sus propios métodos y estilos. En este periodo comienza a diluirse la frontera que divide al libro común del libro como objeto artístico debido a diversos factores: la aportación de las artes del libro, los libros ilustrados, los *livre d'peintre* y los movimientos de vanguardia, que reconfiguran la manera de entender la imagen, los objetos cotidianos y la construcción de imágenes a través del texto.

En el libro moderno existe un conjunto de rasgos a partir de los cuales es posible construir un panorama general en Europa y Norteamérica en los primeros años del siglo XX. De acuerdo a *Modern Book Production* (Curwen Press, 1928) este movimiento inició en Inglaterra, que ya contaba con una antigua y respetada tradición en el rubro donde se incluye tanto el aporte de la caligrafía como en diversos tipos de empastado, decoración de pastas y portada, procesos de creación de ilustración, producción de tipos móviles y diseño aplicado a la elaboración de libros. Dicha tradición proviene de los libros medievales que gracias a las artes del libro recuperan los métodos tradicionales a la vez que permiten la transición

hacia el libro moderno.

Al respecto, *Modern Book Production* aborda la necesidad de la época por tener una formación seria en cuanto a estos métodos en lugar de la práctica autodidacta o en talleres de dudosa calidad, de manera que al aprender con personas y en lugares especializados podrían conocerse y conservarse los modos de hacer tipografía, la impresión de imágenes, el diseño de tipos móviles y las distintas vertientes de encuadernación y empastado. Por otro lado, en Norteamérica existía un interés generalizado en los grupos de productores de libros por cumplir el motivo primario de la existencia del objeto: el encuentro con un lector, pero sin perder de vista la creación de objetos dignos de ser adquiridos y conservados.

Las artes del libro pretenden hacer un libro bello como un rasgo que debe ser inherente al mismo, acorde a las propuestas de William Morris. En el libro moderno en Norteamérica existía una preocupación no únicamente por explorar su practicidad sino por integrar elementos que lo hicieran visualmente interesante, manufacturado con delicadeza y cuidado en el contenido la encuadernación y diseño de portada de modo que en el área de San Francisco a principios del siglo XX ya podían hallarse imprentas reconocidas y posteriormente se vuelve la sede del Club del Libro en California; hoy puede encontrarse parte de este legado en la feria del libro Codex, que reúne artistas, casas editoriales, imprentas, encuadernadores e ilustradores de diversos países.

1.2.1.9.2. Panorama europeo.

A la par del escenario de Norteamérica, en Europa cada región desarrolló y adaptó sus propios métodos de elaboración de libros acorde a su situación política y económica, además de integrar elementos característicos de sus culturas y tradiciones (*Fig. 13*). Así, en Francia – uno de los más prolíficos en este sentido – pueden señalarse varias modalidades:

Libro tipográfico. Su interés gira en torno al diseño y elaboración de tipografía de primer nivel, técnicamente bien hecha y con cierto nivel estético, es decir, visualmente interesante. Como ejemplo puede mencionarse la editorial de Crés, que publicó compendios y obras completas de los clásicos del siglo XVII y de los poetas malditos.



(Fig. 13) *Modern Book Production*. (1928). Curwen Press.

Libro Ilustrado. Realiza imágenes de calidad que alcanzan la misma importancia del diseño e impresión tipográfica, tomando en cuenta que si una parte del contenido en los libros ya tenía un cierto nivel de cuidado el resto de sus elementos debía estar a la par. La xilografía seguía siendo el método estándar de producción de imágenes (Crespo, 2010) y las casas editoriales comenzaron a invitar ilustradores con cierto reconocimiento o bien artistas plásticos. Los Libros Ilustrados introducen las técnicas de intaglio (impresión sin tinta, únicamente a partir de la forma tallada sobre madera o metal, que deja una huella en relieve en el papel) y litografía. En tales procesos la relación entre texto, tipografía e imagen se va estrechando de modo que se piensan para crear armonía en sus páginas en lugar de trabajarse por separado.

Libro litográfico. En el cual la litografía se perfila como el proceso favorito para realizar ilustración debido a que el dibujo sobre la piedra proporciona una mayor cantidad de sutilezas que las permitidas en grabado en metal o xilografía, lo cual se traduce en la creación de zonas de luces y sombras,

degradados, transparencias, calidades de línea y efectos de acuarela imposibles de lograr a partir de las matrices para hacer grabado en otras técnicas.

Libro con procesos de ilustración a partir de técnica mixta. Se trata de piezas que poseen un carácter más experimental en que el artista o ilustrador se permite el uso de dos o más técnicas distintas como la litografía, xilografía y grabado en metal para realizar las imágenes de un mismo libro, lo cual dota a las imágenes de una mayor complejidad.

Libro con ilustraciones a color. Se caracterizan por la creación de toda una paleta o gama de color; es decir, una serie de variaciones a partir de un color base. Esto se vuelve una tendencia importante en las ilustraciones del libro moderno francés y se produce en matrices de madera donde se usan dos o más placas con distintos colores como en el *pochoir*, que es precedente del estencil y finalmente en la producción de litografías a varias tintas.

Por otro lado, en Alemania el libro moderno solo puede estudiarse entre 1900 y 1913 puesto que durante los años de la primera y segunda guerras mundiales toda producción intelectual y artística estuvo prácticamente detenida ya fuera por limitaciones materiales o por la persecución a intelectuales, que les obligó a buscar refugio en otros lugares. Sin embargo, el breve periodo en que se desarrollan las artes del libro desempeñan un papel importante dado que se trata de un país donde se otorga gran relevancia al diseño en general y al detalle en particular. Tal atención a los detalles debía provenir de una trayectoria profesional y sus libros debían poseer congruencia formal comenzando por el texto, que se vuelve el centro desde el cual se despliegan las decisiones relativas a las ilustraciones y estructura del libro. Los dedicados a su elaboración eran llamados artistas del libro y tenían conocimiento de cada paso del proceso, de modo que sabían supervisar y resolver las problemáticas que pudieran presentarse. Finalmente, debía tratarse de personas capaces de contagiar entusiasmo y pasión por el trabajo a los integrantes del grupo.

En comparación con Alemania, en Austria el libro no experimenta ningún retroceso, suspensión o periodo de estancamiento durante las guerras mundiales, logra escapar a la falta de materiales y continúa a menor ritmo que a principios del siglo pero sin desaparecer. El trabajo en este país es heredero de Morris, cuyo legado llega a través de las exhibiciones del Museo de Arte y de la Industria en Viena, que tuvieron gran impacto en la población generando inclinación por la producción de libros, el diseño moderno, las nuevas formas de empastados, los avances en técnica de ilustraciones y la creación de tipografías. Aunado a ello se genera un fenómeno particular: el nuevo interés del público

por aproximarse al libro o dialogar con éste como un problema del arte, debido a que la ilustración tiene un papel cada vez más importante en los libros austriacos.

A raíz de las muestras presentadas en el Museo, artistas de la talla de Gustave Klimt (1862 – 1918) y Otto Wagner (1841 – 1918) participaron en proyectos de ilustración de libros. La producción de libros en Austria resulta bastante especializada ya que los talleres y cursos se impartieron con maestros artesanos de amplia trayectoria, quienes entendían las artes del libro como engranajes de un mecanismo en conjunto donde cada elemento está directamente en función a los demás. La ilustración es digna de mencionar ya que además de artistas reconocidos los estudiantes de las academias se dedicaron a trabajar en la producción de imágenes en libros como parte de su preparación profesional, de este modo la calidad de las imágenes conserva su nivel y se aprende por las nuevas generaciones.

En contraste, al sur del continente europeo y en particular en Italia no hubo una prolífica producción de libros modernos, exceptuando el renovado interés por el diseño y la búsqueda de una tipografía característica, ejercicios que hoy siguen colocando a este país como uno de los principales productores tipográficos. Sus trabajos más conocidos están en relación directa con el diseño de fuentes, cuyos ejemplos más relevantes son las tipografías bautizadas como *Paganini* e *Incunábula*, que imitaban la caligrafía medieval y la tipografía del Renacimiento y cuyo uso se extendió a lo largo de diversos países.

Hacia Europa del este también hubo interés y trabajo de producción de las artes del libro acorde a los estándares de la modernidad. En Checoslovaquia se siente la influencia de Morris especialmente en cuanto al aspecto gráfico (creación de imágenes y construcción en general del objeto) así como el diseño de tipografía. Sin embargo, se le dio un giro fresco adicionando elementos que remiten a su historia nacional y tradiciones; un ejemplo son las ilustraciones del artista gráfico Vojtěch Preissig y las propuestas tipográficas de Method Kaláb. El trabajo de Checoslovaquia se caracteriza por la experimentación técnica, un propositivo e interesante uso del color, alta calidad en tipografía e ilustraciones y uso de buenos materiales desde las tintas de impresión, papel, selección de telas de empastado tratamiento de la piel en la encuadernación.

Artistas visuales y diseñadores participaron en la producción de estas piezas complementando los métodos tradicionales y surge una nueva dinámica de trabajo: la colaboración de todos los involucrados incluyendo a los ilustradores. Este proceso desemboca en el diálogo entre autor e ilustrador para llegar a un acuerdo en cuanto a la representación del texto en imágenes. De esta manera el libro se vuelve un

espacio de expresión del artista plástico a la vez que del propio escritor, llevando a los artistas a modos de expresión en los que representan el discurso de alguien más pero con un estilo distintivo en sus imágenes. Por otro lado, los propios escritores se ven forzados a bocetar o esbozar sus ideas de manera gráfica como un *story board* (una guía visual de representación de la narrativa, utilizada en cine y televisión) lo cual implicaba hacer algún tipo de imagen que sirviera como guía de trabajo a su ilustrador. Esto a su vez conducirá a que algunos escritores comiencen a producir sus propios dibujos e ilustraciones para incluir en los libros.

En Hungría tiene lugar un fenómeno similar aunque su producción de libros fue en inicio reducida y se detuvo durante las dos guerras mundiales; sin embargo, posterior a ellas reaparece con nuevos ímpetus y sus productores se enfocan al estudio del legado de Morris y los ejemplares de la imprenta británica de Cobden-Sanderson. A partir de ello, integraron en sus libros elementos tradicionales de la cultura húngara mezclados con diseños y formas provenientes de las vanguardias, especialmente las propuestas del constructivismo, lo que al combinarse resulta en un estilo propio donde se fusionan la tradición y los movimientos de ruptura.

Por último, en Polonia alrededor de 1900 se manifiesta una inclinación por el libro siempre y cuando fuera producido como un objeto hermoso. Al principio la atención del público se dirigía al diseño de tipografías pues el texto era considerado el centro de atención y no las imágenes, que cumplían una función secundaria como ilustración de la narrativa; para la sociedad polaca la belleza del libro radicaba sobre todo en la producción de un texto de tipografía cuidadosamente diseñada y austero en su resultado, por lo general carente de imágenes; sin embargo, poco a poco los pintores y grabadores se involucraron en los procesos de creación de libros y comenzaron a realizar ilustraciones, aunque para el grueso de los lectores el resultado podía ser visualmente recargado.



(Fig. 14) Modern Book Production. (1928). Curwen Press.

En este breve resumen se ha ofrecido un panorama general de la producción de libros en las primeras dos décadas del siglo XX en algunos países de Europa y en Norteamérica (Fig. 14). No puede hablarse de libro-arte aunque se encuentra latente el proceso de reflexión que en décadas posteriores conducirá a su nacimiento: es claro el interés por el libro, que se extiende a partir del trabajo de William Morris y de los grupos practicantes de las artes del libro que buscan innovación y delicadeza en su elaboración así como la exploración de elementos y técnicas que se traducen en nuevas propuestas en términos de diseño, ilustración, tipografía y empastado.

1.3. Vanguardias artísticas. Antecedentes formales y conceptuales del libro-arte.

La modernidad modifica la vida en Europa tanto a nivel de estructuras sociales como de crecimiento económico y llega al continente americano que se contagia con el espíritu del nuevo siglo. Tales cambios también conducen a la aparición de los movimientos de vanguardia, que desplazan la noción de un arte aprobado por la academia y la crítica para emerger múltiples propuestas que se superponen intercambiando ideas y transformando definitivamente el panorama artístico que regía desde el Renacimiento. Se trata de los movimientos artísticos surgidos entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX incluyendo los periodos de la primera y segunda guerras mundiales.

Inician con el impresionismo aunque las incipientes señales de un cambio en los modos de representación se encuentran en el romanticismo donde se evocaban escenas fantásticas, paisajes exóticos (de tierras no occidentales) y modos de vida que suponen una cierta libertad de la Europa decimonónica. Las vanguardias avanzan a la par que el desarrollo tecnológico; la revolución industrial había llevado a la invención de motores, maquinaria de fábricas, ferrocarriles y buques de vapor que transformaron el paisaje y el modo en que la gente se desplazaba. Esto conduce al surgimiento de figuras típicas del entorno urbano como el obrero, el Dandy, el bohemio y el Flaneur, que son consecuencia de la resignificación del orden social.

A las vanguardias también se les ha llamado “Ismos” debido a que se trata de corrientes que contienen dicha terminación en sus nombres: impresionismo, expresionismo, puntillismo, futurismo, constructivismo, fauvismo, surrealismo, dadaísmo, cubismo. Cada uno con sus propias reglas o características asentadas en Manifiestos – término retomado del Manifiesto Comunista de Carlos Marx y Federico Engels, publicado en 1847 – a partir de los cuales establecen las bases de su búsqueda plástica y discursiva. Su aparición refleja un momento histórico, la necesidad de crear nuevos órdenes sociales y simbólicos, por ello su surgimiento debe entenderse como un síntoma de su entorno (Rocca, 2005). A través de las vanguardias, los artistas identifican y señalan fisuras en la estructura de pensamiento que conducirán eventualmente al estallido de las guerras mundiales y en este sentido funcionan como indicativos de un cambio de mirada en la manera en que el sujeto aprehende el mundo además de una serie de ajustes en el concepto de belleza del mundo occidental.

De acuerdo al diccionario de la Real Academia Española, la palabra Vanguardia se define como:

1. f. Parte de una fuerza armada, que va delante del cuerpo principal.

2. *f. Avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etc*¹³

La palabra hace referencia al enfrentamiento, al combate. Ir a la vanguardia es ir adelante, presentar la primera lucha, esto es, formar un grupo de individuos que confrontan un oponente en batalla o en este caso, una idea establecida. Las vanguardias artísticas son pequeños estallidos que sucesivamente van cuarteando la estructura de lo que se entendía como arte y de los elementos que debían conformarlo, transformando la manera en que se hace y se mira. El impresionismo presenta el primer punto de ruptura; inicialmente es una reacción de los pintores ante la invención de la cámara fotográfica, que pone al alcance del público un medio capaz de capturar de modo preciso y con cierto grado de inmediatez la realidad: seres humanos, paisajes, lugares, acontecimientos. Es un instrumento al que un número creciente de personas podían acceder y que proporciona imágenes del mundo sin necesidad de contratar un pintor, lo que además requería de tiempo para la creación de imágenes.

Para las artes visuales, particularmente la pintura, ello implicaba que los avances en el estudio del color, perspectiva, figura humana, la luz y sombra quedaban relegados a un segundo plano, en tanto se inventó un medio capaz de capturar el mundo en imágenes. Con ello, la pintura corría el riesgo de volverse obsoleta o al menos dejar de ser necesaria por ejemplo, en la elaboración de retratos. El virtuosismo técnico, que buscaba la creación de imágenes con la mayor fidelidad posible poniendo especial atención y cuidado en los detalles para aumentar el grado de realismo deja de ser elemento primordial en las artes visuales, que cuestionan su quehacer y los nuevos caminos a explorar.

La pintura comienza a plantearse nuevas interrogantes: ¿en qué consiste? ¿cómo se relaciona a este nuevo contexto? ¿cuál es su propósito, ahora que existe un instrumento capaz de suplir las funciones anteriormente desempeñadas? A través de ello, la fotografía, primero percibida como el artefacto que pondría fin a la evolución pictórica, presenta a los artistas rutas inexploradas en los procesos de construcción de sus obras generando un nuevo interés por la luz y el color. Les libera de los cánones de la Academia, abriendo la puerta hacia un proceso de experimentación plástica que no había sucedido antes en la historia del arte: la disolución de la Forma.

En efecto, bajo distintos parámetros y persiguiendo diferentes objetivos, el arte de las vanguardias prescinde de la Forma y explora el color apartándose de todo lo que había conocido, abriendo el camino a la deformación de la figura, superposición de planos que representan movimiento, objetos de naturaleza sólida que parecen volverse líquidos, observación simultánea desde diferentes ángulos, el

¹³Recuperado de <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=LGluISy6DXX2N4RttAN>

arte-objeto y el *ready-made*. Plantean múltiples maneras de ver y pensar el mundo y el quehacer artístico cuestiona al mercado del arte, a sus agentes y al propio arte (Greenberg, 2002). Los artistas asumen una postura crítica frente a su trabajo a un nivel que no se había llegado anteriormente al preguntarse ¿en qué consiste el arte? ¿para qué sirve? Y sobre todo ¿hacia dónde se dirige? Así, la crítica se vio obligada a entablar un diálogo y encontrar valores en piezas carentes de los elementos que conforman la tradición, propuestas que presentan figuras irreconocibles o bien objetos cotidianos (algunos sin intervenir o modificar) en espacios expositivos.

Partiendo del impresionismo se despliega una serie de propuestas y reflexiones en torno a la forma, la técnica, el lenguaje, lo cotidiano, el subconsciente y el juego, que reflejan las preocupaciones de artistas y público en general. Constituyen un periodo de búsqueda de códigos, narrativas visuales y nuevos modos de representación, un hacer imágenes resultante de diferentes concepciones del mundo que cuestionan abiertamente los órdenes establecidos, las estructuras socioeconómicas o el propio concepto de belleza, que atravesaba un periodo de ajustes en el cual la producción artística es uno de los más activos participantes, proponiendo constantemente obras que retaban la concepción clásica de lo que debe ser considerado bello.

Respecto a su relación con el libro-arte, debe señalarse que las vanguardias no incluyen al libro como parte de sus reflexiones ni como objeto de experimentación plástica; sin embargo, algunos movimientos utilizan elementos presentes en el libro que más adelante serán retomados tales como el texto, la escritura (como acto de escribir), la tipografía, el lenguaje, el orden del lenguaje, el contenedor y los objetos cotidianos. Para estos artistas el libro no representa un objeto precioso hecho para el consumo de una élite sino un medio que tiene la posibilidad de llegar a gran número de lectores / espectadores y centrando su atención en el texto exploran su carácter gráfico y como vehículo que les permite compartir ideas y postulados a nuevos públicos es decir, una ruta de difusión de pensamiento.

Desde esta perspectiva el texto es en esencia comunicante pero posee una cualidad visual, puede funcionar como imagen o bien interactuar con ella para construir una idea, como el caso de los carteles y revistas editados por los propios artistas. De entre estos movimientos pueden señalarse cuatro casos que han marcado el camino en la aparición del libro-arte ya sea por medio de sus reflexiones en torno a la escritura, el uso de elementos relacionados al texto y al lenguaje o porque comienzan a pensar y entender objetos cotidianos y carentes de valor artístico tradicional como parte de la visualidad. Tales corrientes son: futurismo, dadá, surrealismo, collage y como caso específico el trabajo realizado por

Marcel Duchamp.

1.3.1. Futurismo.

Nace a partir de los postulados del italiano Tommaso Marinetti (1876 – 1944) quien en 1909 publica en París el primer Manifiesto Futurista. Su trabajo es una fuerte influencia en la obra y las reflexiones de Ulises Carrión, que retoma sus experimentos con el lenguaje y su interés por la estructura del texto para llevarlos a un nuevo estadio. El futurismo toma como motivo de creación el auge del movimiento, los centros urbanos, las fábricas, la aparición del automóvil, las luces y sonidos de los centros nocturnos, el nuevo ritmo de vida; con ello habla de la marcha, del ir hacia adelante¹⁴ y se relaciona con los nacientes movimientos sociales que desembocan en los nacionalismos. Es una celebración de la modernidad, una manera de explorar sus repercusiones en el hombre así como en los procesos de construcción poética y se extiende a diversos ámbitos, trascendiendo fronteras en el arte e integrando la moda, la publicidad y el diseño. Propone disolver la separación entre el arte y la vida y se enfoca hacia el devenir, donde se encuentran las estructuras necesarias para reemplazar los viejos órdenes.

Los artistas del futurismo se mueven impulsados por una necesidad de libertad social que involucre todas las esferas de la vida y promueven su búsqueda a través del corte de toda atadura que conserva la unión con el pasado, incluyendo los aspectos más básicos del día a día como la vestimenta, el transporte, el estilo de vida y hasta las temáticas en el quehacer artístico. Dejan de producir obras de mitología, religión, personajes literarios, grandes héroes, o que retratan las vidas de reyes y gobernantes para centrarse en figuras de la vida cotidiana. El futurismo promueve el rompimiento de toda regla que atañe a la forma, intrínsecamente atada a las nociones establecidas de estructura en tanto funcionan a partir de cánones académicos y reflejan el gusto de las clases dominantes; es natural entonces que uno de sus principales focos de interés haya sido el lenguaje, un método de orden del pensamiento incluyendo la literatura, la estructura, el texto, la tipografía y el lettering (el trazado de letras) que más allá de rutas comunicantes se vuelven medios de expresión de sus autores a modo de trazos de dibujo o pinceladas.

En 1912 se publica el *Manifiesto Técnico de la Literatura Futurista*, cuyas bases fueron retomadas por el movimiento dadá y en 1913 el *Manifiesto Destrucción de la Sintaxis. Imaginación sin hilos, palabras en libertad*. Los artistas del futurismo crearon órdenes de significado con letras, signos de

¹⁴ Recuperado de http://proa.org/documents/PressKit_El-Universo-Futurista-1909-1936.pdf

puntuación y frases para proponer distintos modos de lectura de un texto, que puede leerse como imagen antes que como una narrativa escrita y que a la vez funciona como obra plástica. Estos artistas reorganizan el orden del texto y lo entienden como un elemento visual, es decir, que debe mirarse en lugar de leerse, para lo cual utilizan el juego entre distintas tipografías y tamaños de fuente. Para llegar a este punto, retomaron el trabajo que Mallarmé llevó a cabo con la poesía simbolista así como los caligramas de Guillaume Apollinaire (1880 – 1918), quien también puede considerarse parte de los movimientos cubista y dadá.

1.3.2. Surrealismo.

El aporte del surrealismo en tanto antecedente del libro-arte se relaciona con el texto pero a diferencia de los futuristas no lo utiliza como una propuesta de cambio social sino como medio de expresión del subconsciente; deja de lado la experimentación tipográfica y recurre a la escritura manual con ejercicios conocidos como escritura automática, que consiste en apartar el pensamiento racional y abrir paso a las ideas o imágenes que yacen bajo la consciencia. Tiene por objetivo romper con la lógica que estructura el pensamiento y la creación de textos para develar lo que hay detrás, de esta manera se hacen patentes el deseo, la imaginación y lo onírico.

El surrealismo busca la expresión del subconsciente tanto a nivel personal dejando salir ideas y pensamientos que se manifiestan en los sueños y trances como en su carácter colectivo, de trabajo en conjunto, donde cada miembro del grupo contribuye con una parte de lo que será la obra final. Un ejemplo son los ejercicios de escritura compartida conocidos como cadáver exquisito, en los cuales cada participante escribe en una página de papel una línea completa y un fragmento de la siguiente y dobla la parte escrita para que no sea visible. A continuación pasa la hoja al siguiente involucrado, quien completa el renglón y así sucesivamente hasta que una vez llena la página se desdobra y se lee, el resultado puede ser un texto con continuidad y poética o un conjunto de frases sin sentido; en cualquier caso, se considera una manifestación de varios subconscientes que actuando en conjunto han construido una realidad.

El surrealismo confronta realidad e imaginación; exponer los sueños es una manera de cuestionar la realidad y recuperar el conocimiento del subconsciente, delegado a un segundo plano durante el florecer del pensamiento racional. Se trata de la expresión de la imaginación y el deseo, dice Octavio

Paz en 1956 en un texto publicado en el diario de la Universidad Nacional Autónoma de México¹⁵. El surrealismo se nutre de los sueños, que hacen visible el deseo; es la búsqueda de una liberación concretada cuando se manifiesta el subconsciente. Los artistas de esta corriente se interesan también en la locura, los desórdenes o enfermedades mentales pues aquellos que los padecen viven una realidad que no corresponde a la que reconoce el resto de la gente; rescatan la locura como proceso de construcción de una realidad particular, no compartida. Esto conduce, en palabras de Paz, a que “el objeto se subjetiviza” (1956 :2) es decir, se transforma de acuerdo a la mirada que lo aborda y por ello cada mirada tiene la capacidad de crear una realidad distinta. Tales experimentos exploran el espacio donde se vierte el subconsciente y el libro-arte retoma esta noción de un objeto cuyas páginas pueden utilizarse como espacios donde se construye un relato en que la escritura cumple una función reveladora y la pieza se vuelve una especie de confesionario (Mínguez, 2014).

1.3.3. Collage.

El collage es una técnica que consiste en la superposición de materiales a modo de trazos y/o capas de color, los cuales sustituyen el uso de pintura y producen una imagen o sensación visual a partir de texturas, tonos y acabados; dichos materiales pueden ser telas, papeles de color, cartas, recortes de prensa, panfletos, publicidad, cartón, metal, madera, clavos, bolsas, telas o hilo, por mencionar algunos. Pueden distinguirse dos vertientes principales: una que tiene relación con lo sentimental en donde se utilizan imágenes o elementos de valor para su autor (cartas personales, fotografías familiares, publicaciones de fechas relevantes) y otra que utiliza materiales diversos con el fin de crear texturas y sensaciones que suplen la pintura o el dibujo.

El nacimiento de esta técnica intenta responder interrogantes de carácter procesual y filosófico tales como el problema entre representación, ilusión y realidad, a partir de planos, el rescate de objetos de deshecho para utilizar como obra artística, el crear imágenes a partir de elementos no preciosos. Con esto se cuestionan los cánones que durante siglos habían definido las Bellas Artes y que valoraban determinadas técnicas o procesos sobre otros. Nace entre 1911 y 1912 con el movimiento cubista, aunque no se sabe a ciencia cierta si fue invención de Georges Braque o de Pablo Picasso, puesto que ambos lo presentan como su idea original (Greenberg, 2002) aunque después de crear una serie de obras con esta técnica dejaron de explorarlo, pero su aporte se siguió utilizando por los movimientos de vanguardia y se extendió a otros, que continúan explotando sus posibilidades hasta hoy.

¹⁵ Recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/6701/public/6701-12099-1-PB.pdf

Con el collage, el cubismo trataba de eliminar la ilusión intrínseca a la pintura y acercar el arte a la realidad, romper la barrera entre la representación y el material auténtico, creando un juego entre pintura y volumen, una diferencia entre superficie y profundidad que produce sombras y efectos distintos a los de la imagen puramente pictórica. Presenta un reto a la percepción (Muñoz, 2013) plantea interrogantes en torno a lo real y confronta al mercado del arte con el uso de materiales no preciosos que interactúan con las técnicas tradicionales, proponiendo nuevas lecturas de los objetos. Es una poética construida a partir del fragmento, donde se incluyen elementos de valor sentimental u objetos de deshecho para producir un discurso a partir de su unión.

El collage estructura sus ideas usando materiales que en épocas anteriores no habrían sido considerados dignos de pertenecer a la obra plástica y mucho menos para emular la pintura; reúne objetos que provienen de distintos orígenes y los amalgama para producir algo nuevo, resignificando tanto el objeto como el proceso de creación discursiva. El collage incluye, añade, construye a partir de elementos externos a las técnicas tradicionales pero que a través de este desplazamiento se vuelven signos y representan algo más allá de ellos mismos. Uno de sus grandes aportes es la diversificación en el uso de materiales para elaborar una obra al pensar que las texturas y objetos aportan su propio lenguaje en la construcción de un discurso. Por tal razón es un recurso ampliamente utilizado por los artistas del libro-arte, que les permite crear un tejido conceptual por medio de la unión de materiales que vistos en sus ámbitos originales no tendrían cabida en un discurso plástico.

1.3.4. Dadaísmo.

El dadaísmo aparece con la publicación del calendario *Cabaret Voltaire, Colección Literaria y Artística* en 1916, de Tristan Tzara (1896 – 1963) artista de origen rumano radicado en Francia. En este calendario se reúnen colaboraciones de varios artistas y aunque solo se publicó ese primer número pueden señalarse dos factores relevantes para comprender su planteamiento plástico y su relación con el libro-arte: primero, que corresponde al periodo de la primera guerra mundial como un movimiento que reacciona a la situación de Europa en que los órdenes imperantes dejaban de ser funcionales, un indicativo de que las estructuras de poder estaban por quedar obsoletas y era necesario proponer nuevas rutas de interacción con el mundo; en segunda instancia, que involucra en un objeto el trabajo de varios artistas (Crespo, 1999).

A este calendario seguiría la aparición de la revista *Dadá* que se publicó de 1917 a 1921, donde se

exponían tanto los propósitos del movimiento como reflexiones de sus integrantes. El aspecto visual de la revista era una manifestación de sus postulados: diferente formato en cada número, papeles de colores, tipografías que funcionaban como imagen, el desorden del texto, todo lo cual les otorga un carácter de juego donde el humor y lo aleatorio se hacen presentes. El juego y su propósito de desarticulación de la lógica continúa con la fundación de la revista *391* en colaboración con Francis Picabia (1879 – 1953) que publica de modo intermitente de 1919 a 1924 diferentes números en Barcelona, Zurich y París. Sin embargo, no debe confundirse la intención lúdica de dadá con una postura optimista del mundo; por el contrario, se trata de una reacción violenta en términos visuales y discursivos ante la devastación provocada por la guerra y que persigue la exposición de los fallos en los sistemas dominantes, el capitalismo y las costumbres de la nobleza y la alta burguesía.

Dadá replantea el concepto de orden explorando el juego y el azar, que no se puede controlar ni prevenir pero tiene un papel determinante en el desarrollo de los acontecimientos; cuestiona la lógica del mundo por medio de piezas que reivindican lo efímero y rescata el carácter estético de los objetos cotidianos para proponer nuevos órdenes de lectura del mundo, capaces de reemplazar la rigidez del pensamiento imperante. Los dadaístas entienden lo espontáneo y caótico como otro tipo de orden, que permite construir nuevos modos de aprehender la realidad. (Polo, 2011). Como recurso plástico utilizaron el collage y experimentaron con el fotomontaje, que en sus publicaciones es una traducción visual de sus postulados teóricos, ideas retomadas de la poesía de Mallarmé y Apollinaire. Al igual que el libro-arte, se trata de obras que conjuntan los aspectos visual y textual en la construcción de un discurso, si bien no se trata de libros en sentido estricto, presentan trabajos donde conjugan la escritura y plástica, entrelazadas a partir de una postura que busca respuestas a la situación que se vivía en ese periodo en el mundo occidental.

1.3.5. Vanguardias ruso-soviéticas.

Las vanguardias ruso-soviéticas presentan – en tanto antecedente del libro-arte – un caso singular entre las corrientes artísticas de la primera mitad del siglo XX pues dentro de su vasta producción y experimentación el libro representó uno de sus mayores focos de interés. Sus proyectos editoriales (libros, manifiestos, revistas, carteles, panfletos) se produjeron desde inicios del siglo XX hasta la instauración de la Unión Soviética, heredando a la historia del arte propuestas, creadores y obras que hoy son referente obligado en el estudio de la plástica, la gráfica y el libro-arte. Los artistas rusos

lograron un modo particular de integrar la tradición y elementos de su folklore a los postulados de las vanguardias, dando como resultado vertientes en formas y técnicas provenientes de épocas tan lejanas como el bizantino, mezcladas con el fervor de la modernidad y la plástica occidental.

Sus proyectos editoriales comprenden múltiples publicaciones, tirajes de impresión gráfica y ediciones diversas producidas entre 1910 y 1925 por artistas que además de estar en contacto con los movimientos de vanguardia desarrollaron nuevas propuestas y postulados en su país. Al fundirse el pensamiento y modos de representación de la modernidad con las técnicas gráficas tradicionales, figuras costumbristas y sumados a las condiciones sociales que rodean a la revolución rusa surge una nueva manera de hacer imágenes así como procesos creativos que retoman elementos del pasado y los integran a la vanguardia, todo lo cual deriva en un producto relevante y único que circunda el nacimiento de un orden social.

En *Vanguardias ruso-soviéticas. Revolución en la revolución* el crítico mexicano Jorge Juanes afirma que “...las vanguardias rusos-soviéticas difieren del resto de las vanguardias dado que ejercen sus propuestas al interior de un régimen político revolucionario; de ahí que lejos de oponerse al sistema naciente, la mayoría de los artistas actúen, al menos entre 1917-1934, como compañeros de viaje de los impulsores del nuevo orden histórico.” (2015 :19). Es preciso señalar que en publicaciones anteriores al libro de Juanes se omite la distinción entre vertientes, llamadas de modo genérico “rusas”; sin embargo, es importante agregar el término “soviéticas”, debido a los cambios derivados del nuevo orden político y social de 1918.

El nivel de experimentación técnica, formal y conceptual en Rusia durante dicho periodo es hoy una rica herencia de la que se han nutrido creadores en Europa y América. Un ejemplo es la muestra de *livre d'artiste* titulada *El libro ruso de vanguardia 1910 – 1934*, realizada en el museo Reina Sofía en España en 2003¹⁶ donde se presenta una guía de recorrido que permite entender los procesos de cambio en Rusia durante la primera mitad del siglo XX. Dicha exposición se divide en tres partes; la primera se titula *Una bofetada al gusto público 1910 – 24* e incluye trabajos de la vanguardia temprana con que los artistas rusos entraron en contacto durante sus viajes y llevan de vuelta a su país, contagiando el espíritu de la modernidad. En esta etapa la imagen y poesía rusas se reinventan a partir de trabajos en conjunto de escritores y creadores plásticos. Los libros de este periodo son de pequeño formato, elaborados y editados por los propios artistas, lo que les otorga un sentido artesanal que no se encuentra en los libros de sus contemporáneos occidentales.

¹⁶ Recuperado de <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/libro-ruso-vanguardia-1910-1934>

La segunda etapa *¡Transformad el mundo! 1916 – 33* comprende la producción realizada alrededor del periodo de la revolución rusa, en que se proponen nuevas estructuras en los órdenes político y social, cambios reflejados en el quehacer artístico. En esta etapa los creadores muestran en su obra inclinación o afiliaciones políticas además de un interés por el naciente proyecto de nación que propone sustituir el viejo régimen zarista por un gobierno donde la fuerza trabajadora (el proletariado, los campesinos, los maestros e incluso los artistas) goce de mejores condiciones de vida pues es el motor que impulsa al país.

Finalmente, a través de la tercera etapa *Construyendo el socialismo 1924 – 34*, se aprecian los procesos de cambio en el poder político y la estructura social que conducirán a la solidificación del régimen socialista soviético. En estas piezas se identifica el proceso de transición y ajuste acordes al crecimiento de la política nacionalista y régimen soviético que culminará con la prohibición a los artistas de toda temática y representación ajenas a los logros del sistema y cuya norma era utilizar elementos de narrativa figurativa de fácil comprensión al público. En este punto se encuentra un paralelismo entre el arte de la Rusia soviética y el arte mexicano del periodo post revolucionario, en que el nuevo gobierno impulsaba la plástica que narrara una historia nacional exaltando las virtudes de la clase trabajadora, el campesino y la herencia indígena de manera clara para el pueblo y creando obras de gran formato en espacios públicos.

Las vanguardias ruso-soviéticas se dividen en dos grandes momentos históricos que definen las diferentes corrientes artísticas: el primer periodo comprende el trabajo de los cubo-futuristas, vertiente surgida a raíz de la influencia de los movimientos artísticos en Europa occidental, que combinados con la búsqueda de una identidad propia resultan en el estilo *lubok* (un sincretismo donde se integran el movimiento de la modernidad con técnicas de impresión tradicional y figuras del folklore ruso) lo cual a su vez conduce a la aparición de la vertiente neo-primitivista; el segundo periodo es la revolución de 1917, que trae consigo la reestructuración del orden social y donde se incluyen los artistas del suprematismo, rayonismo y constructivismo.

A continuación, se ha dividido el aporte de estos creadores a partir de estos dos momentos históricos. Como resultado se identifican tres grandes corrientes y sus tendencias se ubican acorde a sus fundadores; de este modo se señalan los artistas visuales, poetas y compositores que sientan precedentes al libro-arte en sus proyectos literarios y en sus juegos con el lenguaje y escritura, todo ello a través de imágenes y formatos experimentales que parten del libro tradicional. La primera corriente es

la del cubo-futurismo¹⁷ (Akhmadeeva, Patrón, 2017) y comprende de 1910 a 1920, dividido en varias vertientes: la escuela intuitiva de futurismo nombrada por el poeta Velimir Khlebnikov; el cubo-futurismo al cual pertenecen Vladimir Mayakovsky, Vasily Kamensky, David Burliuk, Olga Rozanova, Lyubov Popova; el suprematismo, cuyos representantes son Kazimir Malevich, El Lissitzky y Olga Rosanova; el arte analítico que comprende el trabajo de Pavel Filonov y sus discípulos; el abstraccionismo musical con la figura central de Vasily Kandinsky; el Zaum creado por Ilya Zdanevich. Estos a su vez dan lugar a la segunda gran corriente de la vanguardia rusa, el neo-primitivismo de Natalya Goncharova y Olga Rozanova, movimiento que comprende también el rayonismo, de Mikhail Larionov.

La tercera corriente de la vanguardia ruso-soviética es el constructivismo entre 1920 y 1934 cuyos principales representantes son Varvara Stepanova y Alexander Rodchenko con trabajos de fotografía, diseño editorial, carteles de propaganda y publicitarios (*Fig. 15*); Vladimir Tatlin, enfocado al diseño industrial y teatral; los hermanos Vesnin en el área de arquitectura y El Lissitzky especializado en diseño editorial e industrial. Además, muchos de ellos se desempeñaron como docentes en las instituciones educativas del Estado, denominadas VKHUTEMAS / VKHUTEIN (Vjutemas – Vjutein llamadas así por sus iniciales en ruso, que corresponden al nombre de los Talleres Estatales de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica), centros dedicados a preparar profesionales en el arte y la industria.

A la par de dichas corrientes pero sin pertenecer a ninguna, se encuentra el aporte de Vladimir Favorsky, artista ruso-soviético que estudió en Rusia y viajó por Italia, Suiza y Francia aunque su legado se encuentra principalmente en su país. La docencia fue parte de sus actividades durante toda su vida pues se desempeñó como docente en el Instituto Estatal de Artes Gráficas, el Instituto Estatal de las Artes Decorativas y en la Facultad de Artes Gráficas del Estado. Experimentó con la xilografía y el grabado tonal y realizó importantes cambios en el programa escolar de la cátedra de gráfica además de escribir numerosos textos y conferencias que impartió a sus alumnos acerca de la importancia del libro.

¹⁷ El cubo-futurismo fue la principal escuela del futurismo ruso y mezcló elementos del cubismo, de la pintura futurista y de la poesía de tendencia neo-primitivista desarrollados en Rusia hasta 1912. El estilo floreció en la pintura hasta 1915 y en la poesía hasta 1925. El término fue utilizado por primera vez en 1913, en una conferencia publicada posteriormente por el crítico y escritor ruso Kornei Chukovsky (1882-1969) en referencia a un grupo de poetas de vanguardia cuyo trabajo se relacionaba con el cubismo francés y el futurismo italiano. El término fue adoptado por los pintores y es utilizado por los historiadores del arte para referirse a las obras de arte rusas de 1912-1915, que combinan aspectos de ambos estilos.



(Fig. 15). Dos páginas del libro de poemas de Vladimir Mayakovsky "Sobre esto" (Pro Eto). (1923). Alexander Rodchenko, Primera edición. Collage, fotomontaje. (Cortesía de I. Akhmadeeva.).

A la par de dichas corrientes pero sin pertenecer a ninguna se encuentra el aporte de Vladimir Favorsky, artista ruso-soviético que estudió en Rusia y viajó por Italia, Suiza y Francia aunque su legado se encuentra principalmente en su país. La docencia fue parte de sus actividades durante toda su vida pues se desempeñó como docente en el Instituto Estatal de Artes Gráficas, el Instituto Estatal de las Artes Decorativas y en la Facultad de Artes Gráficas del Estado. Experimentó con la xilografía y el grabado tonal y realizó importantes cambios en el programa escolar de la cátedra de gráfica además de escribir numerosos textos y conferencias que impartió a sus alumnos acerca de la importancia del libro.

En sus reflexiones Favorsky aborda al libro como un objeto que persigue un objetivo: inducir a la lectura pero sin perder su cualidad de belleza, que se manifiesta en el diálogo que entablan sus elementos. Consideraba que el libro debía ser un objeto estético tanto como práctico; es decir, que sus elementos debían estar en armonía en cuestión de diseño exterior (tipografía del título, materiales de empastado, elaboración de portada) como en el contenido (tipografía del texto, creación de imágenes, composición y orden de los elementos en las páginas). Al respecto, Ioulia Akhmadeeva menciona en

Teoría del libro. Fundamentos, concepto y elementos. Vladimir Favorsky (1886 – 1964, URSS) que “la teoría de Favorsky se centra en la integridad artística del libro” (2017 :70); en este sentido, su aporte no solo radica en la práctica artística y la docencia sino también en su modo de aproximación a los libros, campo en el cual propone una serie de puntos a tomar en cuenta. Estos incluyen la atención a lo largo de todas las etapas en la creación de un libro, en especial en cuanto al intercambio que se genera entre los componentes ya que a partir de este se producirá la relación con el lector.

Así, es preciso primero construir una maqueta del libro con los elementos detallados, que permitirá evaluar todos sus aspectos y estructurar el contenido en secuencias, que señalan los momentos en que se divide la narrativa; además la tipografía debe ser elegida cuidadosamente y acorde tanto al tema del libro como a sus imágenes; debe haber una relación en términos de visualidad entre la forma del texto (composición, tipografía, uso del espacio en blanco) y la ilustración, para lo cual es necesario realizar las imágenes con trazos del mismo estilo que el texto. Aunque oficialmente Favorsky no pertenece a los movimientos de la vanguardia ruso-soviética e incluso su relación no fue cercana con los artistas de tales corrientes su aporte al libro-arte es innegable ya que es precursor del diseño editorial y sus postulados coinciden con los que explorarán los artistas del libro-arte en etapas posteriores.

A continuación se presentan los otros artistas y movimientos principales de la vanguardia ruso-soviética y su relación con la elaboración del libro y por ende, del libro-arte.

Cubo-futurismo: Es la escuela futurista rusa, combina elementos del cubismo francés y el futurismo italiano. El término surge en 1913 en una conferencia del escritor y crítico ruso Korney Chukovski para referir a un grupo de poetas que retomaban rasgos de estas dos corrientes y los integraban en una nueva propuesta. El cubo-futurismo se desarrolla entre 1910 y 1920, caracterizado por retomar de los cubistas la fragmentación de la forma y de la pintura futurista el enfoque en el movimiento. A la vez se subdivide en varias corrientes que incluyen el trabajo de artistas de la talla de Kazimir Malevich (1878 – 1935) y Vasili Kandinsky (1866 – 1944). Los cubo-futuristas entienden el lenguaje como un sistema de signos de carácter visual y exploran sus posibilidades en tanto elemento gráfico; retoman los caligramas de Apollinaire, la estructura poética de Mallarmé y el juego tipográfico con caracteres de la escritura cirílica como sucede en la revista *Futuristas de toda Rusia* que sale a la luz en 1910.

Estos artistas pugnan por un rompimiento absoluto con el pasado y la tradición que había definido tanto la vida como el arte en el periodo zarista; impulsan el movimiento y exponen los cambios necesarios para la instauración de nuevos órdenes de mayor justicia para el pueblo. Lo anterior se manifiesta en

sus publicaciones y proyectos editoriales, que usan materiales reciclados lo cual disminuye el costo de producción, aumentando su accesibilidad y distribución. Estos libros se exhibieron en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México en 2015 en la retrospectiva titulada *Vanguardia rusa. El vértigo del futuro*¹⁸. El rompimiento de los órdenes de lectura y escritura se manifiesta en la producción de texto, la experimentación con el lenguaje y las técnicas de creación de imágenes, entre los cuales la cacofonía y el juego tipográfico se vuelven elementos primordiales. Para crear estas piezas utilizaron técnicas aprendidas de sus contemporáneos occidentales tales como impresión de tipos móviles, gráfica en offset, fotomontaje, estampa a partir de esténcil y uso de materiales reciclados. Entre los principales representantes del cubo-futurismo ruso y soviético se encuentran Malevich, Mayakovsky, David y Nikolai Burliuk (1882 – 1967) en las artes plásticas y poesía; de entre ellas, una de las piezas más representativas es el libro *Tango con Vacas* de Kamenski realizado en 1914 (Crespo, 1999) que juega con el lenguaje, la imagen y la tipografía para construir un discurso donde la palabra y su relación con el objeto se ponen en juego (Fig. 16).



(Fig. 16) *Tango con vacas: poemas de concreto* (Tango s korovami: zhelezobetonnye poemy) (1914) Vasili Kamenski
Dibujos de los hermanos Burliuk. Papel tapiz, impresión. (Cortesía de I. Akhmadeeva.)

¹⁸ Para mayor información se puede consultar <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/exposicion/vanguardia-rusa/>

A partir de lo anterior se lleva a cabo una aportación en conjunto con la investigadora Ioulia Akhmadeeva, que consiste en la creación de una manera para clasificar los libros realizados en esta corriente. Dicha clasificación se encuentra en extenso en “Proyectos editoriales de los vanguardistas ruso-soviéticos como antecedente del género libro-arte: palabra e imagen. De poesía a propaganda”, que se publicó como capítulo del libro *Aproximaciones interpretativas multidisciplinares en torno al arte y la cultura*, editado por la universidad autónoma de Aguascalientes en el 2018¹⁹. Tales proyectos editoriales se dividen en:

Por autoría. Piezas hechas de modo colectivo (revistas y manifiestos grupales).

Libros – diálogo. Conjugan el trabajo de un poeta y un artista visual (artista – poeta, poeta – artista).

Por relación imagen – texto. Explorando la visibilidad del texto en su carácter de imagen, el movimiento Zaum (creando nuevas palabras y modos de construir la sintaxis), el nuevo lenguaje literario (carente de signos de puntuación y de ritmo) y la cacofonía (sonidos experimentales en lenguaje, poesía y pronunciación).

Mix tipográfico. Combina tipografías, tamaños de fuente y experimenta con la escritura occidental y cirílica.

Por el tipo de tiraje. Comprende los libros únicos y editados.

Por su forma. Ya sea que conservan la estructura de códice o la sometieran a modificaciones.

Acorde al uso de materiales. Podían ser de deshecho, retomados de otras publicaciones así como telas, cartón, stampa, entre otros.

La impresión de texto e imágenes con sentido social y político para distribuir en la población. Folletos, panfletos, volantes y carteles.

Neo-primitivismo: Esta vertiente se apropia de elementos del bizantino para llevarlos a la elaboración de carteles que mostraban propaganda de apoyo al progreso y obras del nacionalismo que aprovechan el arte para ponerlo al servicio de la política. En el neo-primitivismo surgen trabajos derivados del antiguo arte de grabado popular ruso llamado *lubok*, que es un claro ejemplo del sincretismo entre tradición y vanguardia; el *lubok* utilizaba la estampación en madera para plasmar figuras con características del bizantino y del folklore ruso, creando imágenes donde se integran figura y texto en

¹⁹ Disponible en https://www.uaa.mx/direcciones/dgdv/editorial/docs/aproximaciones_interpretativas_multidisciplinares.pdf

narrativas de diversa índole: humorísticas, bíblicas, fábulas con moraleja y escenarios de tinte político.

El *lubok* posee un singular estilo, uso de la forma y color representativos del folklore, con su tradicional viveza de colores y el espacio recargado de elementos, un carácter estético y una intención comunicante que recuperan los vanguardistas y aplican en sus propuestas. El término proviene del ruso “*lub*” que es el exterior sólido de la madera en que se tallaban las imágenes y consiste en la creación de imágenes populares surgida durante el siglo XVII. A partir de ello se produce todo un espectro de piezas que abordan temáticas con intención didáctica, sarcásticas o con tintes humorísticos, la representación de escenas bíblicas, fábulas con su correspondiente moraleja, sátira social o política; se trata de pequeñas estampas o historietas donde se conjugan texto y figuras, todo tallado en la misma matriz de madera e impreso en una sola etapa.

Constructivismo: La tercera vertiente en la historia del *livre d'artiste* ruso-soviético se desprende del constructivismo, que comprende de 1920 a 1930, donde la producción artística se rige bajo la idea de lo utilitario. Esta corriente explora la creación de carteles publicitarios y panfletos políticos con elementos recuperados del simbolismo, surrealismo y enriquecidos con la iconografía rusa. Entre sus principales representantes se encuentran Rodchenko, El Lissitzky y Mayakovsky, quienes promueven la ruptura con la tradición y el apoyo al nuevo orden necesario para el progreso del país. El Lissitzky tuvo su formación profesional en arquitectura, por lo cual el diseño de sus revistas posee una cualidad que tiende a lo tridimensional: dobleces, anexos, juego de pliegues; diseña sus piezas a modo de proyectos arquitectónicos e incluso propone rutas de recorrido específicas, haciendo evidente la idea en el arte ruso-soviético de la necesidad de un orden.

El Lissitzky, cuyo nombre era Lázar Márkovich Lissitzky (1890 – 1941) fue una de las figuras fundadoras del diseño editorial contemporáneo y es quien lleva el libro cubo-futurista al siguiente nivel, de la producción artesanal hacia la edición masiva y entendiendo al libro como un todo; en sus piezas se encuentra la simbiosis entre forma, imagen, texto y mensaje, sentando con ello algunas de las características del libro-arte. Este artista dejó poco trabajo teórico pues su tarea se centró en generar un arte público, utilitario y accesible a las masas (Akhmadeeva, 2017); fue un personaje con gran capacidad para concebir proyectos de propaganda para la Unión Soviética así como proyectar las ideas políticas de su país en el extranjero.

Su meta consistió en el alejamiento de las formas tradicionales para crear otras nuevas, la búsqueda por plasmar formas y situaciones en tiempo y espacio, así como dejar de lado la representación para

convertirse en constructor de un arte que parte de ideas científicas y refleja los avances de la modernidad. En 1927, la revista *Impresión* publicó un artículo de Sophie Küppers, esposa de El Lissitzky, editado por el Departamento de Exposiciones de Gráfica Industrial en Moscú, donde detalla la producción del libro de V. Mayakovsky *Dlya Golosa*, construido e ideado por El Lissitzky en Berlín en 1923. El texto es esencialmente un manifiesto:

El trabajo más consciente en los materiales de composición tipográfica y libros en general lo ha realizado hace años Lissitzky, fascinado por la maquinaria de alta capacidad de producción extranjera. Su libro de poemas de Mayakovsky es la primera experiencia para crear un complejo arquitectónico de un conjunto de cubiertas, registros, páginas individuales y su contenido poético. Todos los elementos de la impresión, el tamaño de las letras, su relación y proporciones, tamaño de las páginas, la proporción de superficie saturada con el espacio vacío, la intersección de colores, todas las oportunidades que ofrece la máquina de imprenta, aquí se utilizaron y se fusionaron en una sola pieza dando la cara nueva a un libro....²⁰

Esta postura será reafirmada unas décadas después por Ulises Carrión, quien señala en *El Arte Nuevo de hacer libros* (1975) que el libro-arte requiere y genera lecturas diferentes a las del libro tradicional. Siguiendo a *Modern Book Production* (Curwen Press, 1928) después de la primera década del siglo XX en Rusia se volvió cada vez más difícil la producción de libros que utilizaran materiales finos, a diferencia de lo que sucedía durante el gobierno zarista, cuando se elaboraron piezas de gran detalle y delicadeza hoy consideradas tesoros nacionales. Una vez que triunfa la revolución y la capital del gobierno se desplaza de San Petersburgo a Moscú la mayoría de los libros pertenecieron a la editorial del Estado, Gosizdat. Aunque las portadas en este periodo pueden ser muy elaboradas, la calidad del papel, tinta y tipografía no son ideales; a ello se suma que las editoriales particulares eran pocas y disminuyeron con el cambio en la estructura política.

Sin embargo, el aporte proveniente de los carteles soviéticos es de gran riqueza para la historia del arte, del diseño y como una extensión, también en las artes del libro. El *livre d'artiste* ruso rompe con las normas de producción del libro occidental pues aun utilizando los medios tecnológicos que ofrece la modernidad el elemento artesanal siempre está presente y se manifiesta en la impresión de manuscritos, el collage y diversos métodos de stampa donde los artistas experimentaron con materiales ajenos a la gráfica, como el caso de los sellos e imágenes talladas sobre papas. Considerando lo anterior se identifican tres corrientes que funcionan como los antecedentes del libro-arte: una donde se amalgama

²⁰ Traducción del original ruso por Ioulia Akhmadeeva.

la tradición con la vanguardia (imágenes provenientes de la herencia bizantina, el folklore, figuras costumbristas y el estilo *lubok*); otra que retoman los movimientos artísticos en auge en Europa y realiza un proceso de apropiación para crear nuevas propuestas con las cuales se establecen órdenes visuales, pero que titubea ante la idea del desorden tan en boga en las vanguardias del continente y por último, cuando el trabajo de los artistas muestra una clara inclinación política y se involucra en los procesos de construcción del nacionalismo, mostrando su postura a favor o en contra.

En cuanto a la producción editorial, gráfica y de libros producidos durante este periodo, el aporte se localiza en tres ámbitos: artístico, técnico e histórico. Artístico en tanto fue capaz de recuperar e integrar elementos del folklore a postulados y formas de las vanguardias, con lo cual crea sus propias corrientes artísticas: el cubo-futurismo y sus derivados, el neo-primitivismo y el constructivismo. Técnico, al utilizar los medios que ofrecía la modernidad para producir piezas con base en la ciencia y tecnología aplicadas, lo cual se manifestaba desde 1918 en la impresión poligráfica, el diseño editorial, el fotomontaje y la tipografía sencilla. Histórico porque a través de las piezas elaboradas en estos años es posible rastrear y seguir los acontecimientos sociales y políticos que dieron forma a la Rusia post-zarista y al proceso de construcción de la Unión Soviética.

En cuanto a la relación con el libro-arte, se identifica una serie de valores que los conectan y a partir de los cuales se sitúan dentro de sus antecedentes. Tales rasgos son:

- El uso del formato de códice.
- La aproximación al texto como imagen, es decir, como narrativa visual.
- La poesía visual, que implica la deconstrucción de la estructura lineal del texto y de los ritmos de lectura para crear otros nuevos.
- La propuesta de ritmos de lectura que salen de los órdenes establecidos en literatura y poesía.
- La experimentación en diseño y estructura de panfletos y revistas como se aprecia en los trabajos de El Lissitzky y Alexander Rodchenko en forma de pliegues, desdoblamiento y páginas extendidas.
- El sentido democrático de sus piezas, que persigue el alcance de un público más allá de los circuitos artísticos.

1.3.6. Marcel Duchamp. *La Caja Verde*.

Es indiscutible la importancia que ha tenido el trabajo de Marcel Duchamp en el desarrollo del arte. Su obra marca una clara ruptura con los cánones que habían regido las bellas artes durante siglos, posiblemente la mayor fractura con el arte académico y burgués de entre los movimientos de vanguardia. Gracias a ello se abre el camino para que surja todo un mecanismo de relación entre los creadores, la crítica, el público y el mercado del arte así como una serie de nuevas aproximaciones de los propios autores hacia el quehacer artístico. Su trabajo es una suerte de eslabón que conecta las vanguardias artísticas con el arte de concepto en la segunda mitad del siglo XX.

A través de Duchamp se intuye la multiplicidad del arte contemporáneo: el interés por el concepto antes que por el virtuosismo técnico, la valoración de objetos cotidianos, reciclados o de deshecho como obra artística, el arte-objeto y *ready-made* que utilizan como medio y soporte objetos ya producidos para intervenirlos o colocarlos en galerías y museos, la intención por sacar el arte de los espacios expositivos y llevarlo a las calles, la búsqueda por entender la creación como resultado de una reflexión, de un trabajo primordialmente intelectual, lo cual conducirá a desestimar la materia con que se produce el objeto para centrarse en los procesos de pensamiento que devienen en la obra (Hernández-Navarro, 2012).

Duchamp realiza su obra impulsado por una serie de interrogantes en torno al arte así como una mordaz crítica a su mercado que comenzaba a comportarse acorde a los estándares del sistema capitalista. Aunado a ello se cuestionaba acerca de la esencia del arte es decir, ¿qué hace a un objeto “artístico”: es el material con que se elabora, el resultado que se expone, se vende o se compra o es el proceso de pensamiento a partir del cual se origina el objeto? Su trabajo pone en crisis las nociones de la percepción y lo visible como rutas de diálogo con la plástica y con el arte en general pues propone que la interacción con la pieza de arte no es ver un objeto sino pensarlo. En este sentido la obra actúa como signo, en tanto será capaz de mostrar lo que no se ve, lo que se piensa, lo que se imagina, lo que no está.

Así, exponer lo no – visible significa mostrar lo que se esconde tras la primera impresión o encuentro con los objetos: las ideas, las ausencias, los procesos de construcción de pensamiento y la manera en que se ha formulado el conocimiento, que en última instancia llevará a nuevas lecturas de la realidad (Rocca, 2013). Duchamp propone disminuir la importancia de lo visual y dirigir la atención al lenguaje propio del objeto o del material que se utiliza para producirlo; de aquí el *ready-made*, donde las piezas

hablan por sí mismas sin intervención del artista que únicamente las traslada al espacio de exposición o bien hacia el proceso de pensamiento que deviene en la formulación del discurso artístico y de la pieza en sí.

De entre sus obras, *La Caja Verde* (1934) es una de la más conocidas además de un importante antecedente del libro-arte y considerada por algunos como el primer libro-objeto de la historia. Se trata de un contenedor de madera con una serie de notas y objetos diversos relacionados con otra de sus piezas, *El Gran Vidrio Blanco*; sin embargo, es indudable que *La Caja Verde* guarda una serie de similitudes con el libro dado que se trata de una obra que reúne pequeñas notas y elementos en un contenedor, con lo cual se les da una sensación de unidad y de la que se realizó una edición de trescientos ejemplares más otros veinte de lujo es decir, que responde a la intención de una pieza seriada, aunque a modo de una carpeta gráfica.

A pesar de estos rasgos sus atributos no la colocan dentro del género del libro-arte, debido a que el autor no intentaba crear una narrativa, no experimenta con el lenguaje ni lleva a cabo una reflexión en torno a la colección sino a los procesos de pensamiento; tampoco pretende realizarla como un libro, es decir, no usa su forma como punto de partida, no hay reflexión acerca de su concepto. Esto implica que carece de las características intrínsecas al libro-arte como son: la noción de relato, la estructura secuencial, el juego de texto e imagen para conducir la lectura y la cualidad del encuentro íntimo entre objeto y lector. Con base en tales acepciones puede decirse que *La Caja Verde* de Duchamp señala uno de los antecedentes de mayor peso en la historia del libro-arte pero sin pertenecer al género. Sin embargo, varios de sus aspectos serán retomados por los artistas para explorar las posibilidades que ofrece el libro entendido como un contenedor donde se guardan historias, memorias y objetos diversos que cumplen funciones como parte de una narrativa.

1.4. Antecedentes conceptuales del libro-arte.

Si bien el arte de la modernidad ya comenzaba a explorar la relación entre el libro y las artes plásticas, las primeras piezas de arte intencionalmente basadas en la figura del libro aparecen en la segunda mitad del siglo XX con el arte de la posmodernidad. Es aquí cuando se sientan las bases que permitirán entender al libro como objeto de la plástica a través de propuestas donde se replantean sus características, los conceptos de narración y secuencia así como las posibilidades de interacción imagen – texto para entenderlos como elementos que juegan un papel dentro de la visualidad. Los movimientos de vanguardia fueron una etapa decisiva en el camino al arte hoy día; en el proceso de exploración de las múltiples posibilidades concernientes a la Forma y los materiales se encuentran ante un momento que les conduce a cuestionar si realmente son necesarios. A partir de esta encrucijada los artistas comienzan a restar importancia a la técnica, a los elementos formales y a la propia materia hasta llegar al punto de prescindir de ellos pues dejan de entenderse como el centro a partir del cual se desarrolla una obra.

La construcción conceptual, el uso de objetos de diversos ámbitos, la re – posición de los mismos, llevan al arte de la segunda mitad del siglo XX a considerar la idea de deshacerse no sólo del material, sino ya propiamente de la materia. El arte entonces se vuelve algo distinto: en lugar de ser un objeto visible y tangible se transforma en un juego de sensaciones, emociones, proyección de luz y sonido, idea y proceso de construcción mental de esa idea. El arte de la posmodernidad se deshace de lo material, de los medios tradicionales en la creación de imágenes, experimenta con nuevos objetos y los traslada al ámbito de la plástica, pero no se trata solo de cuestionar el papel que juega un mismo objeto en distintos ámbitos sino de utilizarlos como elementos que desempeñan un papel activo en los procesos de construcción discursiva.

Esto conducirá a la creación de piezas que no estarán en físico en una galería sino a modo de registro como huella de lo acontecido tales como el Land-Art, performance o Happening y por ello quedará como única evidencia el video o fotografía que funge a manera de registro, vestigio de la pieza. Esta des – materialización producirá a su vez dos nuevos objetos: el registro como tal (fotografía, video) y la narración que se construye a partir de ese testimonio. En este punto la relación entre lenguaje y artes plásticas alcanza un nuevo estadio pues el lenguaje como vehículo del pensamiento se vuelve una herramienta de la plástica y alcanza a la figura del libro, depositario por excelencia de palabras, lenguaje y pensamiento.

Lo anterior proyecta la evolución de piezas en dos direcciones, la primera relacionada al uso de nuevos objetos y materiales, consecuencia del proceso natural de exploración de la forma y sus límites; en segunda instancia en lo relativo al concepto y la manera en que un objeto se desplaza de su contexto original a otro. El arte de la posmodernidad retoma elementos de las vanguardias y de otros periodos en la historia del arte a la vez que los cuestiona debido a que intenta deshacerse del matiz sagrado del objeto artístico (Rocca, 2005). Lo que en las vanguardias era considerado irreverente o totalmente nuevo, para los artistas del posmoderno ya es parte de la tradición y como tal debe ser superado. Así se desplaza la obra del museo, la sala de conciertos, la galería para llevarla a nuevos espacios que puedan sostener su construcción discursiva lo cual desemboca en el nacimiento de corrientes tales como el Land-Art, la performance o el movimiento Fluxus.

Si la vanguardia busca detonar una nueva experiencia contenida en un objeto, la post-vanguardia busca liberarse de este; tiende a la exploración de lo múltiple, se pregunta en qué consiste la trascendencia de la obra de arte ¿en lo imperecedero del material, en la grandeza de su discurso, en su valor como objeto de mercado, en el uso que se le da? y si realmente hay importancia en ello. Para lograr dicho cometido deberá cuestionar los grandes relatos de la historia occidental, los cuales sustituye con la recuperación de pequeñas historias o experiencias de lo cotidiano, transformando al arte en una especie de archivo donde se deposita la memoria de una persona o de un grupo social. Simultáneo a ello los creadores proponen a nuevas interrogantes relacionadas al libro: ¿qué es un libro? ¿cuáles son las posibles relaciones entre un libro y su lector? ¿de qué manera interactúan las narrativas literarias y visuales? ¿cuál es la función del lenguaje, los distintos códigos y el uso del signo en estos objetos? ¿Pueden crearse libros que contengan narrativas esencialmente visuales? ¿cómo serían tales libros?

El interés de los artistas sobre los componentes conceptuales del libro se extiende, a la par que sus procesos de experimentación técnica; en la elaboración de estas piezas se introducen objetos tan diversos como cartón, madera, cerámica, vidrio y se reutilizan materiales como cajas, maletas o bien se intervienen libros ya existentes; algunos artistas se interesan en incluir texto mientras otros construyen sus narrativas a partir de imágenes. En este proceso hay corrientes artísticas que comienzan a producir objetos con características retomadas del libro tradicional, en los que reconfiguran sus elementos: el movimiento Fluxus, el arte de concepto, el tautológico e incluso en sus inicios el arte Pop. Estas corrientes experimentan la creación de narrativas visuales utilizando ritmos de lectura o secuencias en lugar de páginas para mostrar al público piezas singulares cuyos elementos se entienden como las

partes de un todo, en que el lenguaje del material juega un rol como integrante del discurso. De esta manera se abre la puerta para la aparición del libro como obra de arte.

1.4.1 Movimiento Fluxus.

En la segunda mitad del siglo XX el movimiento Fluxus retoma las nociones del juego, el azar y el desorden de los dadaístas, integrando al público en sus obras y renovando el papel de la escritura y el sonido en las artes visuales (Polo, 2013). En conjunto, sus postulados proporcionan una serie de condiciones en el quehacer artístico que permiten, entre otras acciones, el nacimiento del libro-arte; su preocupación por hacer del arte una actividad practicada en todas las esferas sociales, sus estrategias para alcanzar públicos cada vez mayores fuera de los que regularmente acuden a las exposiciones, la preocupación por involucrar al espectador en sus piezas, aunados a su interés por el lenguaje y la relación que se entabla entre diversos sistemas de signos conducirá a la aparición de los primeros objetos de la plástica basados no sólo en la estructura sino también en la idea del libro.

Así, surgen obras compuestas por secuencias que conforman narrativas visuales; objetos a los que el público se acerca y retoman la idea del juego en tanto ofrecen la facilidad de tocar o manipular sus elementos y como consecuencia sus relatos se reinventan en cada aproximación de sus distintos lectores. Del movimiento Fluxus, el libro-arte retoma la noción de trascender fronteras entre disciplinas y combinarlas en una misma pieza, integrando elementos y técnicas provenientes de la gráfica, la estampa o fotografía, además de objetos diversos provenientes de distintos contextos tales como recortes de periódico o piezas de metal pertenecientes a maquinarias colocados en determinados órdenes para producir nuevas lecturas.

Sumado a ello, se encuentran dos tipos de ejercicios que realizaban estos artistas: la preocupación de los integrantes y colaboradores de Fluxus por crear piezas colectivas prescindiendo de la noción del autor e involucrar al público en la concreción de la obra logrará afianzar la posterior propuesta de intercambio que tiene lugar entre el libro-arte y su lector, entendido este como un elemento necesario para la existencia de la obra y la consolidación de la narrativas. Aunado a ello, invitaban a los espectadores a leer e interpretar guiones o instrucciones escritas en panfletos o libros, con lo que en la acción de lectura se realizaba una especie de performance, noción reflejada en el trabajo de Ulises Carrión.

1.4.2. Arte tautológico y de concepto.

El arte tautológico comparte con el libro-arte su interés por la escritura y el texto entendidos como expresión del pensamiento que se manifiesta a través de la visualidad. Los artistas pertenecientes a esta corriente exploran la relación entre el pensamiento que conduce a la creación del lenguaje, este a su vez deviene en la invención de la escritura y se usa para indicar emociones, leyes, números y señalar los objetos; es decir, el lenguaje – por extensión la escritura – es el medio a través del cual los seres humanos aprehenden y construyen la realidad. Desde esta perspectiva, el lenguaje se entiende como parte primordial de los procesos de pensamiento, se manifiesta en el desarrollo de ideas y en la escritura, produciendo relatos que proponen diversos modos de representación e interacción con el mundo.

El arte conceptual lleva estas reflexiones un paso más allá, al desplazar el foco de interés desde el objeto y el material que lo compone hacia la idea que da origen a ese objeto, priorizando el proceso de pensamiento antes que al aspecto físico y de resolución técnica de la obra, ya que es en el intelecto donde se origina la pieza. Surge en la década de 1960 en Norteamérica como un intento por trascender la valoración de una obra en función de su técnica y cualidades de resolución formal; en su lugar se considera el proceso intelectual como proceso artístico, por lo tanto el valor de una obra residirá en lo bien sustentada que esté una idea o en el modo en que se desarrolla su reflexión antes que en el objeto exhibido. Para el conceptual, el arte se entiende como un objeto de pensamiento (Lara-Barranco, 2002); es decir, se trata de una pieza que puede o no ser tangible y que nace de un trabajo intelectual, trasladando la importancia de la obra del material hacia el proceso de construcción discursiva.

Tomando en cuenta que el aspecto primordial del arte conceptual es la producción artística entendida como un proceso de pensamiento más que como la representación o interpretación del mundo y sus objetos, las disciplinas tradicionales y los movimientos de vanguardia quedaban superados pues se encontraban atados a un medio específico para poder generar su discurso. El arte de concepto también abre el camino para introducir a los circuitos artísticos objetos aparentemente sin valor o que pertenecen a otros ámbitos, idea detonada por los *ready-made* de Duchamp y el uso de objetos cotidianos o de deshecho para elaborar nuevos discursos. De este modo se generan otros órdenes de lectura sobre la pieza de arte, sobre el quehacer artístico y acerca de los modos de aproximación a la realidad.

Se explora también la capacidad que poseen los objetos industriales, producidos en serie, para generar

una experiencia estética y se supera la idea del manejo de una técnica como el lugar donde reside el valor de una obra. En este sentido, el conceptual se proyecta como opuesto al expresionismo abstracto en tanto este es una expresión visceral plasmada sobre el lienzo y a la pintura de acción que localiza su centro en el movimiento del cuerpo a lo largo de una superficie así como la relevancia en la improvisación y el gesto, regentes de los movimientos de la plástica en la década de 1950. Se trata de un proceso sistemático de abstracción de una idea a su forma mínima y la reproducción se vuelve un factor a considerar, poniendo en crisis la noción del valor de la pieza como un objeto irrepetible.

El foco de interés del arte conceptual desplaza la idea de la obra única y su valor en términos de técnica hacia el origen intelectual de todo proceso reflexivo y creativo; por ende, la concepción de la obra cambia y se vuelca hacia lo efímero, lo inmaterial. En sentido poético se puede hablar del carácter etéreo de la obra, lo intangible, la pieza como una huella del pensamiento, un rastro o su memoria; ello requiere nuevos modos de lectura que trascienden la apreciación visual y piden la reflexión en torno a la idea generadora de la obra. Este movimiento artístico hereda al libro-arte la noción de la idea central que es el detonante de la pieza y acorde a la cual se eligen sus elementos así como la forma del objeto, de modo que el concepto hace girar la totalidad de la pieza a su alrededor y se relaciona directamente con la elección de estructura y materiales.

1.4.3. Arte Pop.

La etapa temprana del Pop presenta un punto a considerar en tanto antecedente del libro-arte. Aunque conforme se desarrolla cambia su propósito y se enfoca en la investigación de las figuras de la cultura popular norteamericana durante sus inicios proponía explorar el sentido democrático del arte y la posibilidad de integrar los medios tecnológicos a su alcance para llegar a un público más numeroso y variado que el público regular de las galerías y museos; para lograr este cometido los artistas utilizaron imágenes de personajes fácilmente reconocibles en Norteamérica, que serían comprensibles para un público mayor que el de los circuitos artísticos, con lo cual se pretendía trascender la frontera entre arte, imaginario social y vida cotidiana.

Uno de las fuentes que nutren al arte Pop – y al libro-arte – es el cómic, que presenta una serie de dibujos a través de los cuales se narra una historia y que se publicaba impresa sobre papel y en formato de códice, accesible tanto en términos figurativos como de narrativa al público en general. Del cómic se desprenden los fanzines, relatos visuales retomados de personajes o situaciones ya publicadas y

apropiadas por un seguidor. De allí el término fan (seguidor, admirador) y zine, de magazine (revista). En ellos se recurre al uso de medios de reproducción tales como la fotografía, las fotocopias y la imprenta para producir ediciones de folletos, panfletos, carpetas y colecciones gráficas así como imágenes para repartirse entre la gente, alcanzando a un público más amplio que los visitantes regulares a centros de exhibición legitimados.

En esta intención radica la conexión entre el arte Pop y el libro-arte, que comparten la inclinación por realizar obras democráticas en el sentido de llegar a lectores de todo tipo, por lo cual muchos de estos creadores elaboran sus piezas y ediciones reduciendo costos de producción (sin maquinaria industrial para las impresiones, empastados a mano) y hechas con materiales económicos (papel de bajo gramaje, encuadernación en cartón) o reciclados (cartón, fotocopias, publicaciones de periódico, noticias o manifiestos de carácter social) que gracias a su facilidad de reproducción pudieran repartirse a gran escala.

1.5. A modo de conclusión.

El libro-arte es un género plástico surgido en la segunda mitad del siglo XX que se nutre de múltiples fuentes. Para realizar estas obras los artistas retoman elementos de diversas culturas y periodos históricos, desde el modo en que cada civilización produjo los signos que utilizan para comunicarse y los soportes en que los depositan hasta el surgimiento del formato de codex y el posterior desarrollo del libro, a lo que se suman los experimentos y reflexiones que llevan a cabo otras corrientes artísticas en los siglos XIX y XX. Dentro de sus antecedentes, la aparición de la estructura de códice – que da origen al libro como se conoce hoy – es el punto de partida más importante en el desarrollo del libro-arte. A partir de este momento sus antecedentes se relacionan directamente con los cambios que atraviesa el libro, desde su nacimiento en la Edad Media y hasta el siglo XX.

Tales cambios son consecuencia de los avances tecnológicos, los cambios en las estructuras sociales y políticas así como el modo en que se entiende la interacción entre imágenes y textos, en tanto elementos signícos y en las diferentes maneras en que pueden dialogar dentro de un mismo espacio. Puede decirse que la historia del libro-arte está ligada de forma indisoluble a la historia del libro, de las imágenes, de la escritura y ya como género artístico combina y permite su interrelación para construir sus discursos. De ahí su carácter híbrido, en tanto prescinde de las reglas que definen a las diferentes técnicas y disciplinas y atraviesa sus territorios, seleccionando e integrando elementos de ellas para dar forma a una idea.

Cada antecedente del libro-arte representa un eslabón en la cadena de acontecimientos que lleva a su aparición y supone una fuente de interés en el trabajo de los artistas, que toman algunos de sus rasgos para integrar a sus obras tanto en forma y experimentación con materiales como en los procesos de construcción de narrativas. Así, los antecedentes formales se localizan en tres estadios: la escritura, la imagen y el libro; en lo referente a la escritura comprenden los procesos de creación de signos, alfabetos, textos y sus respectivos soportes; en cuanto a las imágenes, se retoman de diversas fuentes, culturas y en cuanto a las manifestaciones plásticas provienen de todas aquellas corrientes y movimientos que nutren a los artistas para la creación de sus piezas; finalmente, en lo relativo al libro, son el conjunto de transformaciones y ajustes que este objeto ha sufrido a lo largo de su historia en cuestión de manufactura, tecnología y propósito, desde los manuscritos medievales, la invención de la imprenta, su uso y consumo en el renacimiento, el neoclásico y la modernidad.

Por otro lado, los antecedentes conceptuales del libro-arte engloban una serie de cambios de paradigma

en cuanto a los modos de interacción con el libro común y con los grandes relatos históricos, en los que las diversas áreas de conocimiento ponen en crisis las verdades reconocidas y funcionales de la modernidad, entre ellas la filosofía y la teoría del arte que anunciaban la muerte del arte y del libro, no su desaparición sino la necesidad de hallar nuevas rutas de aproximación a estos objetos y a la producción de conocimiento en general. A ellos que se añade la reflexión de los artistas plásticos acerca de la posibilidad de usar al libro como objeto de la visualidad, lo que permite integrar nuevos y diversos materiales en los procesos de elaboración de sus piezas y en la construcción discursiva. En consecuencia, aun cuando conserva algunos elementos de su predecesor se transforma el modo en que se piensa y se aborda al libro, lo cual a su vez desemboca en nuevas rutas para producirlo y nuevas maneras de leer las obras.

Los antecedentes del libro-arte permiten comprender el entramado de situaciones, paradigmas, transformaciones sociales y políticas, corrientes artísticas, procesos de creación de escritura, modos de hacer texto, invención y experimentación de soportes, técnicas y materiales, avances tecnológicos y modos de aproximación al libro que conducen a su desplazamiento primero hacia la esfera de la visualidad y posteriormente a las artes visuales. A través de ellos es posible rastrear sus rasgos y la manera en que se integran al libro-arte y se retroalimentan unos a otros hasta colocarlo dentro de la producción artística, así como conocer los diversos lugares de donde los creadores retoman ideas para la elaboración de sus piezas.

Por último, es preciso mencionar que, si bien el libro-arte como género plástico goza de reconocimiento y está en general bien establecido en los circuitos artísticos alrededor del mundo, su expansión en México ha sido lenta y desde su llegada en la década de los años setentas se practicó por un número limitado de artistas, aunque durante la última década ha experimentado un marcado crecimiento. Sin embargo, este se manifiesta en todos los niveles, tanto en el aumento en la producción de obras, en el campo de la investigación académica, en los planes de estudio de escuelas de arte así como la impartición de talleres y seminarios; en lo concerniente al ámbito académico se vuelve figura en foros de discusión, coloquios, simposios, congresos y en lo referente a su difusión y exposición se empiezan a abrir espacios de exhibición que comprenden galerías, ferias de arte y ferias del libro en donde se abren sitios específicos para su muestra. De este modo se van consolidando las redes de intercambio entre artistas, investigadores, coleccionistas, compradores, curadores y el público en general.

II. Libro-arte en México.

Introducción.

El capítulo anterior se ha centrado en el libro-arte, señalando un recorrido a través del entramado de acontecimientos, paradigmas, modos de hacer y corrientes artísticas que conducen al nacimiento del género; para ello se presenta el origen del término libro-arte surgido primero en inglés y su posterior traducción al castellano. Una vez establecido el origen del nombre se revisan los primeros acercamientos en la creación de órdenes y categorías donde se identifican sus rasgos característicos y se propone una definición de estas piezas, a sabiendas de que se trata de un género que continúa expandiendo sus fronteras y campos de acción y por lo tanto sería imposible señalar sus rasgos y atributos como inamovibles.

En el primer capítulo se estudian también sus antecedentes – divididos en formales y conceptuales – hasta llegar a su aparición propiamente como vertiente plástica para desde ahí abordar su historia y desarrollo. En lo concerniente a los antecedentes formales se retrocedió hasta la invención de la escritura y sus primeros soportes, el origen del libro con la aparición del formato de codex y su evolución hasta el siglo XX. Se incluye una recapitulación de la historia del libro desde el periodo medieval con la producción de los manuscritos iluminados, la invención de la imprenta europea y los cambios en temáticas, ilustraciones y encuadernación, del siglo XVI al XIX. En los albores del siglo XX y el periodo de entreguerras se aborda la aportación de grupos dedicados a trabajar las artes del libro, surgidas en Europa y llegadas a América, algunos de los cuales continúan sus labores hasta hoy.

En cuanto a los antecedentes formal – conceptuales se señala la importancia de los movimientos de vanguardia artística en la primera mitad del siglo XX, poniendo énfasis en aquellos que exploraban los juegos con el lenguaje y la escritura provenientes de la poesía visual y concreta así como la influencia del surrealismo, el dadaísmo y los proyectos editoriales de los artistas ruso-soviéticos, que llevan a nuevos niveles la experimentación con el lenguaje, el uso de la escritura como imagen, la construcción de obras artísticas a partir del formato del libro, la producción de narrativas visuales así como la intención de un arte democrático y de circulación amplia, utilizando a su favor la tecnología de los nuevos medios de impresión y reproducción de imagen y texto.

Finalmente, en el grupo de los antecedentes conceptuales se estudió el papel de ciertas corrientes surgidas a partir de la década de 1960 así como el cambio de mirada en torno al libro, que viene de la mano con las posturas filosóficas que señalan el fin de los grandes relatos. Este cambio de paradigma

que implica un ajuste en el pensamiento occidental se hermana con el arte y a partir de esta unión surgen propuestas tales como el movimiento Fluxus, el arte conceptual y el Pop temprano, que abren el horizonte de nuevas posibilidades de experimentación con el lenguaje, el texto, la resignificación de los objetos cotidianos y el modo en que los lectores interactúan con el libro, ahora entendido como parte de las piezas que pertenecen al quehacer artístico, circunstancias que permitirán el nacimiento del libro-arte.

A partir de ello ha sido posible presentar un panorama de este género, comenzando con sus antecedentes más lejanos para realizar un recorrido a través de la historia del libro desde su aparición y a lo largo de su desarrollo en tanto vertiente plástica. El libro-arte se entiende como un objeto híbrido donde se trascienden límites entre técnicas y disciplinas además de complejo en tanto funciona como un sistema en el que todos sus integrantes juegan un papel en la construcción discursiva, donde están intrínsecamente unidos la forma y el concepto. El libro-arte es un objeto cuyas narraciones se construyen creando un entramado de elementos que conforman secuencias, entendidas como eslabones espacio – temporales. Se trata de piezas que invitan al recorrido, permiten a su público el acercamiento y cuyos relatos se recrean en cada lectura.

Todo lo anterior conduce al desarrollo del presente capítulo, enfocado al libro-arte en México. Para ello se revisan sus antecedentes formales y conceptuales comenzando con los códices prehispánicos, que son los libros escritos por las sociedades de mesoamérica previos a la llegada de la invasión española pero que todavía se escribieron durante los primeros años de la colonia y de los cuales los artistas mexicanos retoman elementos para la creación de sus obras. Después de los códices prehispánicos, otros antecedentes se encuentran en la historia del libro en México, que comprende tanto la llegada del libro europeo (con fines de evangelización y creación de registros de carácter legal y civil) como la fundación de la primera imprenta en el país, que es también la primera de América y abrió el camino a la elaboración de los libros propios de la Nueva España.

Con esto se sientan las bases para entender de qué manera desde la segunda mitad del siglo XX y a lo largo del siglo XXI se han creado diversos talleres, imprentas y editoriales independientes que retoman el interés por la encuadernación manual, la edición de libros en tirajes limitados así como en cuanto a utilizar los métodos tradicionales de stampa, el uso de imprentas de tipos móviles y que incluyen entre sus productos la creación de libros-arte, ya sea a modo de *livre d'artiste*, como trabajo de colaboración entre editores, diseñadores, escritores y artistas visuales o en específico como obras de arte concebidas

y elaboradas por un artista.

En contraste, los antecedentes formal – conceptuales del libro-arte en México se hallan en el siglo XX; durante la primera mitad en la influencia que tuvieron las vanguardias artísticas, llegadas a través de los artistas plásticos mexicanos, quienes en las postrimerías de la guerra de revolución y posteriormente apoyados por el nuevo gobierno viajaron a Europa y entraron en contacto con estos movimientos trayendo de vuelta sus ideas y postulados, que aplican y adaptan a las condiciones del país de modo similar a lo que sucedió con las vanguardias ruso-soviéticas. Los antecedentes conceptuales del libro-arte, ya señalados en el capítulo anterior, se encuentran en la producción mexicana en la reflexión que realizan los artistas sobre el libro como un espacio que tiene más posibilidades creativas que las del mero soporte de textos, lo que conlleva un nuevo modo de experimentación con el lenguaje (no solo como un elemento gráfico sino a manera de materialización de pensamiento, un medio conductor de ideas que resultarán en narrativas visuales) para generar nuevos modos de relatar historias personales y para crear nuevas maneras de retratar los acontecimientos que conforman la historia nacional.

El segundo apartado del capítulo habla del arribo y difusión del libro-arte a México, que tuvo lugar en la década de 1970 y gira alrededor de dos figuras principales: el aporte de Ulises Carrión, cuyo texto *El arte nuevo de hacer libros* fue publicado por primera vez en México en 1975, a lo que se suma el trabajo de docencia y difusión que llevó a cabo Felipe Ehrenberg; estos artistas tuvieron un notorio impacto en la escena plástica nacional y contribuyeron al establecimiento del género en el país. A partir de ello se presenta un panorama general de su expansión hasta el siglo XXI. Finalmente, en cuanto al libro-arte en México en el presente siglo se aborda la multiplicidad de factores y circunstancias que han contribuido a su notable crecimiento en los últimos años.

Tales factores incluyen desde el aumento en su producción y hasta la creación de redes entre artistas que construyen espacios de discusión, de encuentro e intercambio de ideas y de muestra de obra. En ellos se señalan el aporte de las universidades, el de la investigación académica, los proyectos internacionales así como un listado de encuentros, talleres, centros de edición independiente y autoedición. Con esto ha sido posible establecer cuáles son los aciertos y los aspectos de circulación, distribución y consumo del libro-arte en el país que aun requieren atención para fortalecer la presencia de este género en la plástica mexicana.

Por último, a partir de la identificación de los artistas, los talleres, los centros de producción y los proyectos de libro-arte realizados en el país durante el presente siglo se han localizado también las

temáticas de más recurrencia en este género, es decir, aquellas que generan mayor interés en los creadores. Estas se desarrollan en un listado para posteriormente presentarse esquematizadas en tablas, que permiten separarlas inicialmente en dos grandes grupos relacionados a las reflexiones de carácter personal, social y de memoria colectiva y posteriormente señalar las que funcionan como discursos de resistencia, donde se insertan en las prácticas que confrontan a los mecanismos de control.

2.1. Antecedentes del libro-arte en México.

Si bien los antecedentes formales y conceptuales del libro-arte señalados en el capítulo anterior se encuentran presentes de modo general en el trabajo de todos los artistas que incursionan a este género, en el contexto mexicano existe una serie de particularidades relacionadas a la cultura, el desarrollo de la escritura y el libro que también funcionan como sus precedentes, de donde los creadores retoman elementos para integrar a sus obras. A su vez, tales antecedentes señalan cuatro momentos determinantes en la historia nacional: el primero es la tradición de los códices prehispánicos que contienen la cosmogonía, conocimiento, organización y sistema de pensamiento de los pueblos originarios de México y que permanece como su testimonio; el segundo comprende la llegada y expansión de la imprenta y las casas editoriales en la Nueva España, lo cual conlleva el arribo del libro y su desarrollo.

En tercera instancia se encuentran las vanguardias artísticas, relacionadas con la modernidad que trae consigo el siglo XX y que señala el periodo de la revolución, el cual conduce al nacimiento de un nuevo orden social y político mientras permite el intercambio entre los artistas de vanguardia europea y los mexicanos, lo que dará pie al nacimiento de un arte propio enfocado al nacionalismo y generará una serie de proyectos editoriales artísticos; finalmente, como el cuarto antecedente se aborda el aporte del Taller de Gráfica Popular, que surge ya establecido el lenguaje del arte mexicano, donde se conjuntan texto, imagen, narrativa, contenido social y que sigue siendo referente en el trabajo de grabadores y creadores de libro-arte.

2.1.1. Códices. Del mundo prehispánico al siglo XVII.

Los códices prehispánicos, también llamados *Amoxtli*, son los escritos realizados por las civilizaciones que habitaron el antiguo territorio mexicano antes de la llegada de la conquista española. Se conservaban en centros que servían a modo de bibliotecas, llamados *Amoxcalli* y aunque la mayoría de los códices y la totalidad de las bibliotecas prehispánicas fueron destruidos durante el periodo de dominación española, quedan algunas piezas que proporcionan indicios para conocer su escritura y sus órdenes sociales, religiosos y simbólicos. Los *Amoxcalli* contenían los textos producidos en la comunidad y estaban a disposición de quien supiera leerlos; en estos centros la información se organizaba a partir de temáticas, se protegía del deterioro y se restauraba cuando era necesario.

Entre el personal que formaba parte de tales recintos se hallaban no solo los estudiosos y maestros sino

también los encargados de restaurar aquellas piezas envejecidas o maltratadas, lo cual indica la preocupación por preservar su historia. Los códices prehispánicos eran llamados “Testimonios pictóricos” (Armendáriz, 2009 :86), nombre que deriva del tipo de texto característico de mesoamérica carente de un alfabeto a la manera occidental pues sus narrativas se plasmaron a través de imágenes aunque estas poseían un significado determinado, con lo cual actuaban como signos y no como ilustraciones. Con el tiempo la dificultad para descifrarlos aumentó debido a la persecución y asesinato que sufrieron los escribas o *tlacuilos* a manos de los conquistadores, lo que llevó eventualmente a su desaparición y así se perdió gran parte del conocimiento que albergan.

Acorde a Armendáriz (2009) los códices mesoamericanos más antiguos estaban en Guatemala y Belice y pertenecen al periodo entre el 300 y el 600 d.C. Aunque a la llegada de los españoles se siguieron produciendo y hasta el siglo XVII, fue en menor cantidad y siempre supervisados por los sacerdotes y la ley para evitar que trataran temáticas relativas al mundo indígena y con ello se pusiera en riesgo el imperio español. Los códices se realizaron en diversos soportes tales como lienzos de algodón, papel de fibras vegetales como la palma, piel de venado curtida y corteza de árbol de jonote con la que se creaba un papel especial llamado amate, que es el más conocido y en la actualidad se sigue utilizando en la creación de imágenes artesanales así como en las artes gráficas y plásticas.

Los instrumentos que los indígenas utilizaron para la creación de sus textos/imágenes eran variados, algunos estaban hechos de hueso y otros de piedras tales como la obsidiana, a los que se adhería en algunos casos pelo de animal (generalmente de venado) con lo que servían a modo de pinceles. Las imágenes de los códices son coloridas y la paleta de colores que utilizaban es bastante amplia, comprende desde el negro y blanco hasta el azul, rojo, amarillo así como diversos verdes y tonos ocres. Esta paleta aumentó partir de la conquista, gracias a la llegada de materiales nuevos como los pigmentos en polvo y pinturas al óleo traídos de Europa.

El tlacuilo era el pintor/escritor, encargado de realizar los textos/imágenes y requería de estudios especializados. Los tlacuilos eran hombres y mujeres, quienes recibían una preparación inicialmente en todo el conocimiento generado por su comunidad, a partir de lo cual se especializaban en una rama ya fuera religión, leyes, ciencias, genealogía, cartografía, escritos de registros de tierras, para poder crear los textos referentes a cada tema. La naturaleza de los escritos que cada uno elaboraba estaba también en función del lugar al que se les asignaba para trabajar ya fuera un templo, mercado, escuela, palacio, entre otros. En este sentido, guardan un paralelismo con los escribanos de los *scriptoria* medievales

europeos donde se produjeron los manuscritos iluminados pues al igual que aquellos monjes, los tlacuilos se preparaban para este oficio y se dedicaban exclusivamente a la creación de códices.

El texto de estas piezas podía escribirse de forma horizontal o vertical y guardarse en forma de rollo o plegarse como si fuera un biombo, que era la estructura más utilizada, hecha a base de dobleces en el papel amate, con escritos en ambas caras y tapas o pastas hechas en tablas de madera añadidas en sus extremos; este formato también es utilizado en la elaboración del libro-arte, donde se le llama estructura de acordeón o concertina. En los códices, cada formato tenía un propósito específico y así por lo general los lienzos de algodón contienen mapas de los territorios, los folios sueltos se produjeron para los documentos de carácter civil tales como el registro de habitantes, el pago de impuestos y la disposición de tierras mientras en los rollos y las tiras plegables se ha identificado la historia de los pueblos y sus migraciones así como textos de carácter religioso que incluyen los calendarios y cálculos astronómicos.

Desafortunadamente, la mayor parte de esta información y del conocimiento desarrollado por los pueblos indígenas se perdió durante la invasión europea y el virreinato pues a la llegada de los españoles los *Amoxcalli* fueron destruidos y los *tlacuilos* sufrieron de persecución, tortura y asesinato hasta lograr su desaparición, dado que su preparación les daba la capacidad de plasmar y con ello conservar la memoria de los dominados, su estilo de vida y creencias religiosas, lo que suponía una amenaza para el asentamiento del pensamiento occidental. Los pocos códices que sobrevivieron a esta destrucción sistemática fueron inicialmente adquiridos por particulares como tesoros privados y con el tiempo ingresaron a colecciones de museos alrededor del mundo.

Los códices prehispánicos son los libros de los habitantes originarios de América y desempeñan la misma función que los textos europeos en tanto guardan información de todo tipo y conservan la memoria de sus pueblos, que persiste dando testimonio de su modo de vida y su manera de interacción con el mundo. Al respecto, Armendáriz menciona que “los códices, grandes obras maestras de los grupos indígenas del México antiguo y colonial, son sin duda alguna los precursores del libro en el país, independientemente de que su formato no contenga las características físicas de los libros que ahora conocemos y de que ya no se produzcan en la actualidad” (2009 :100). Estas obras son precedentes del libro mexicano y representan el punto de unión entre los textos del mundo prehispánico y europeo pues durante la conquista su formato, materiales y modos de representación se adaptaron a los traídos por los españoles y su lenguaje integró a la escritura pictográfica el castellano y latín, con lo

cual contribuyeron a documentar los procesos de exploración y repartición del territorio, los registros de carácter civil y la evangelización de los indígenas.

Con ello surgió un sincretismo entre los escritos de ambas civilizaciones donde los caracteres latinos sustituyeron al lenguaje original y de esta manera nacieron los llamados “códices mixtos” (Mohar, Fernández, 2006 :14). Estos nuevos códices continuaron su producción durante los siguientes dos siglos, por lo que se dividen en tres vertientes: los códices propiamente prehispánicos, aquellos producidos durante el periodo de colonización (que todavía representan los modos de hacer tradicionales, antes de la completa desaparición de los *tlacuilos*) y otros más donde se combinan elementos de ambos mundos, hechos durante el virreinato. Finalmente y conforme se asienta el dominio español, el formato del libro europeo sustituye a la estructura del código prehispánico y se integra el uso del papel de algodón como soporte de textos en lugar del papel vegetal, de amate y de la piel de venado.

Aunque el contenido de los códices prehispánicos se realizó a partir de imágenes no se trata de ilustraciones sino de textos, pues cada figura representa una palabra o idea, es decir, sus narrativas se conforman de un tipo de escritura pictográfica y por ello son piezas que deben ser a la vez leídas y vistas. En tanto libros son depositarios de textos pero, al igual que los libro-arte, son contenedores de narrativas visuales que se presentan en secuencias espacio – temporales (los pliegues y segmentos) y comparten a su lector relatos acerca de un modo determinado de interacción con el mundo que permanece como testimonio de un contexto; conservan la memoria de un pueblo y en este sentido son vestigios de un tiempo.

Otra de sus similitudes con el libro-arte es la relación entre el formato y su contenido, de manera que al lienzo corresponde la representación de los territorios, a los folios sueltos los documentos de la vida civil y a la estructura de biombo los relatos de migraciones y los textos religiosos. Al igual que en el libro-arte, los códices prehispánicos no son textos acompañados de ilustraciones ni pinturas sobre papel, son sistemas donde la escritura, la imagen y el formato confluyen para formar un mismo discurso; son universos significantes que tienen sentido en sí mismos. Por esta razón son referente en la creación de estas obras, cuyas características los artistas retoman para elaborar sus piezas.

Tal es el caso de la obra *Codex Espangliensis. From Columbus to the Border Patrol*, realizada en 1998 por los artistas Guillermo Gómez – Peña y Enrique Chagoya y encuadrado por Felicia Rice, una pieza que se apropia de características pertenecientes a los códices prehispánicos (*Fig. 17 y 18*). Fue

creada a partir de una estructura de biombo, sus imágenes y textos se imprimieron sobre papel amate y su narrativa gira en torno a la historia de México, que relata desde una mirada crítica; en la obra se retrata desde la civilización prehispánica pasando a través de la conquista, la revolución y el intercambio cultural, social, económico, político y de fuerza de trabajo con los Estados Unidos de Norteamérica para culminar con la problemática de la migración resultante en el nacimiento de la cultura chicana, que es un híbrido de ambas sociedades.



(Fig. 17 y 18). *Codex Espangliensis. From Columbus to the Border Patrol.* (1998) Guillermo Gómez – Peña, Enrique Chagoya.

2.1.2. El libro en la Nueva España. Llegada y desarrollo de la imprenta.

El segundo momento en los antecedentes del libro-arte en México es la llegada del libro europeo con el formato de codex, que contiene páginas de papel, ilustraciones al estilo occidental, caracteres en alfabeto latino y textos realizados con la imprenta tipográfica lo cual desde una perspectiva histórica representa un triunfo del pensamiento europeo sobre la cosmogonía prehispánica y otro paso en el proceso de conquista de América. El arribo del libro a México tuvo lugar durante la conquista y sirvió inicialmente como herramienta para apoyar en el proceso de dominación a los indígenas, lo cual hizo desde distintos campos de acción: los sacerdotes lo utilizaron como instrumento en la conversión al cristianismo de los pobladores americanos mientras en los aspectos legal y económico sirvió como medio para el asentamiento de las nuevas leyes, la distribución de tierras, la regulación y la administración de los recursos naturales así como para mantener un registro de control de los habitantes.

A partir de este punto el desarrollo del libro en el país seguirá las pautas establecidas por sus contemporáneos occidentales en cuanto a formato y técnicas, aunque a las temáticas regulares europeas se sumarán otras derivadas del contexto mexicano. Los primeros textos cristianos de la Nueva España se crearon combinando elementos del código prehispánico y del libro europeo, dando lugar a los llamados códigos mixtos, híbridos que contaban con características de los escritos de ambos mundos con imágenes realizadas acorde a los modos de representación indígenas o elaboradas por ellos para complementar los textos religiosos europeos, de modo que al resultar familiares a los nativos en términos de formato, materiales y figuración era más fácil integrarlos a su imaginario.

Dicha estrategia es retomada de la que utilizaron los predicadores en la Europa medieval para convertir al cristianismo a las poblaciones paganas y el libro cumplió la misma función que los manuscritos iluminados, cuyas imágenes eran sobre todo de carácter didáctico para ayudar a la evangelización. Aunque los textos creados durante la conquista otorgan un papel determinante a las escrituras cristianas también incluyen documentos científicos y oficiales donde se registraron los matrimonios, nombramientos, recursos extraídos, plantas y animales hallados, compendios de medicina tradicional, colecciones de cartografías, censo de habitantes, construcción de viviendas e iglesias; es decir, todo lo que conlleva el nacimiento y desarrollo de una colonia.

Para ello primero se hizo necesaria una adaptación de la creación de textos a la manera prehispánica pero con contenidos relacionados al nuevo modo de vida y a partir de esta interacción de elementos se

desarrollará el libro, que eventualmente deja de integrar rasgos de la cultura indígena, sustituidos por las formas, lenguaje y alfabeto occidentales y comenzará a producirse en México en lugar de importarse desde Europa. El registro de la primera imprenta tipográfica de América data de 1539, cuando Juan Pablos (cuyo nombre real era Giovanni Paoli), empleado de la imprenta del alemán Jácobe Cromberger establecida en Sevilla, fundó una sucursal en la Nueva España ubicada en la ciudad de México.

Esto fue posible gracias a los esfuerzos de Fray Juan de Zumárraga, monje franciscano que intercedió ante Hernán Cortés para la apertura de una casa editorial en la Nueva España bajo el argumento de la necesidad de conversión al cristianismo de los nativos y las limitaciones que suponía el traer todos los libros desde Europa; a ello se suma la intervención del virrey don Antonio de Mendoza ante los reyes de España con el mismo propósito y así se abre la primera imprenta del continente, situada en la ciudad de México cuya publicación inicial, que es el primer libro realizado en el país y en el continente, fue la *Escala Espiritual de San Juan Clímaco*, trabajo a cargo del impresor Esteban Martín (Curiel, Gómez, 2009).

Al principio, la producción de libros en la Nueva España era muy limitada debido a la carencia de materiales tales como el papel de algodón y las tintas de impresión. Acorde a Armendáriz (2009) durante el siglo XVI se imprimió un total de ciento treinta y ocho libros, de los cuales ochenta fueron redactados por franciscanos y de entre estos, sesenta y seis se escribieron en náhuatl, de manera que el libro fungió indudablemente como eslabón para enlazar ambas culturas y sus modos de producción de textos. Desde esta perspectiva, la llegada de la imprenta y por extensión del libro, señalan uno de los puntos de unión entre el mundo prehispánico (por medio de su lenguaje) y el europeo con el formato de codex y el uso del alfabeto, lo que permitió la evangelización de los indígenas.

Durante los años de la colonia surgieron más casas editoriales en México y el resto del continente, cuya producción se suma a los libros traídos de Europa. Se fundaron las primeras bibliotecas, que servían como centros de organización y conservación de libros y documentos, inicialmente asentadas en recintos religiosos en diversos puntos del país, las cuales contaban con acervos de libros de la época de la conquista y otros llegados del Viejo Mundo, además de los producidos en las imprentas mexicanas. A estos documentos tenían acceso los monjes, los evangelizadores, los descendientes de la nobleza indígena, los estudiantes y los hombres de ley.

Una vez que la vida colonial tomó su propio rumbo después de la guerra de conquista y se

establecieron las imprentas tipográficas en el país, los libros impresos siguieron los cánones de producción de libros en Europa en cuanto a técnicas, materiales, formatos y contenido. Sin embargo, a las temáticas se sumaron algunas que reflejan las particularidades de la vida en la Nueva España tales como los libros de cocina novohispana, las crónicas de la vida en México, los libros de viaje, los tratados de botánica y biología, las leyendas y mitos populares así como los tratados de contenido político y social que sirvieron como apoyo a los insurgentes y rebeldes en las posteriores guerras de independencia y revolución.

2.1.3. Las vanguardias artísticas y proyectos editoriales en México en la primera mitad del siglo XX.

El desarrollo del libro en México no experimentó mayores cambios desde la llegada del formato de codex y la imprenta excepto por la inclusión de temáticas que reflejaban su contexto; fuera de ello se adapta a las variaciones de los libros europeos. Sin embargo, esto cambia en la primera mitad del siglo XX con los proyectos editoriales del México de la post revolución, que fueron influenciados por las vanguardias artísticas y con ello se identifica el tercero de los antecedentes del libro-arte en el país. Surgen entonces publicaciones que contienen obra original o reproducción de obra de artistas de vanguardia tanto nacionales como extranjeros y a la creación de estas imágenes se suma la colaboración de los creadores plásticos en proyectos gubernamentales como los libros ilustrados escolares y de literatura; así una nueva clase de imágenes, esta vez propiamente mexicanas, se integra a la elaboración de textos.

Las vanguardias artísticas, aunque surgidas y desarrolladas en Europa, tuvieron influencia en el trabajo de los artistas mexicanos pues al desplazarse a América sus postulados la impregnaron del espíritu de la modernidad dejando huella en la obra de los creadores, ya fuera a través del intercambio entre aquellos que viajaron a Europa o bien de los artistas extranjeros que llegaron a México. Las colaboraciones entre artistas, acorde a la búsqueda plástica de la modernidad europea, se trasladaron a la naciente nación mexicana y derivando en la experimentación formal, de materiales y en el trabajo de textos auspiciados por el gobierno, en revistas y publicaciones independientes pues las vanguardias proporcionaron las condiciones necesarias para el intercambio entre disciplinas artísticas y crearon puntos de unión entre el teatro, la literatura, los proyectos editoriales y las artes plásticas.

Los textos y Manifiestos de las vanguardias artísticas se publicaron en *El Universal Ilustrado* haciendo

llegar sus postulados a los artistas mexicanos; gracias a ello surgieron artistas que experimentaron con el lenguaje y la poesía visual, entre cuyos representantes se encuentran Carlos Pellicer (1897 – 1977) y José Juan Tablada (1871 – 1945), que trabajaron con sensaciones y ritmos visuales creados a partir de la combinación de diferentes tipografías y su relación con los espacios en blanco, proponiendo a los lectores nacionales nuevas maneras de aproximación y lectura de los textos. Como resultado de estas publicaciones surgieron múltiples manifestaciones de arte que retoman las ideas del arte de la modernidad pero las adaptan al contexto de la joven república mexicana. De este modo nace un arte nacional y con fuerte sentido colectivo, además de una clara inclinación política de izquierda, acorde al nuevo gobierno.

Estos movimientos conjuntan imagen y texto, publicaciones, contenido social y modos de representación propios. Tal es el caso de las publicaciones del movimiento estridentista, que lanza en 1921 su *Comprimido Estridentista*, manifiesto de marcada influencia del dadaísmo y autoría de Manuel Maples Arce (1900 - 1981). Este documento se presentó en el primer número de la publicación *Actual* y posteriormente conjuntó sus obras en un libro ilustrado de título “*Vrbe*” descrito por Maples Arce como un “Súper – poema bolchevique en cinco cantos” (Aroeste, 2010: 42 – 43). Esto a su vez habla de la cercanía entre el arte y la política mexicanos y su relación con los de la Unión Soviética así como del intercambio de ideas entre artistas e intelectuales de ambos países.

Otro caso es el trabajo del artista Gerardo Murillo (1875 – 1964), mejor conocido como Dr. Atl, quien retorna a México después de haber pasado un tiempo en Italia estudiando a los grandes maestros de la pintura. En 1915 dirigió el periódico *La Vanguardia*, cuya inclinación política era de apoyo al movimiento de la revolución y contó entre sus colaboraciones con caricaturas de José Clemente Orozco (1883 – 1949). El Dr. Atl también contribuyó con imágenes para la revista *Cultura*, (1916) que incluye el trabajo de otros artistas mexicanos de la talla de Saturnino Herrán (1887 – 1918) y Diego Rivera (1886 – 1957). Aunque es reconocido por su pintura de caballete y por plasmar los paisajes mexicanos en sus lienzos, el Dr. Atl escribió textos diversos, realizó ilustraciones para libros de otros autores e incluyó colaboraciones con artistas como Diego Rivera, quien realizó una imagen en xilografía para la portada de su libro *Cuentos Bárbaros* de 1930, obra dividida en seis relatos escritos por el Dr. Atl con sus respectivas ilustraciones (también realizadas por él) acerca del volcán Parícutín.

Por otro lado, el muralista David Alfaro Siqueiros (1896 – 1974) se encargó de editar la revista *Vida Americana* mientras fungía como diplomático en la embajada de México en Barcelona; esta

publicación difundía el trabajo de sus contemporáneos mexicanos, que de este modo se daban a conocer en distintos espacios y a un público amplio dentro y fuera del país. Entre estos artistas que realizaron ilustraciones para la publicación se encuentran pintores de la talla de Diego Rivera y el propio Siqueiros, además de otros tales como Marius de Zayas (1880 – 1961) quien junto a su hermano George de Zayas (1898 – 1967) presentaron sus caricaturas en revistas y periódicos. Zayas publicó en 1914 la revista *291* de fuerte influencia futurista y dadá, en conjunto con el norteamericano Alfred Stieglitz (1864 – 1946) y el francés Francis Picabia (1879 – 1953).

Más adelante y de entre los numerosos proyectos editoriales en México que se desprenden de los movimientos de vanguardia se destaca el caso de la revista *Frente a Frente*, publicada por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios LEAR desde noviembre de 1934 hasta enero de 1938, de franca tendencia política de izquierda y cuyo propósito era difundir noticias en torno a los movimientos sociales, obreros, campesinos y estudiantiles, involucrar a los lectores en las actividades de estos grupos y finalmente incidir en la opinión pública. Inicialmente funcionó como herramienta de apoyo al gobierno y su proyecto de nación así como a la lucha de las clases trabajadoras por conseguir mayores beneficios y derechos.

Acorde a Alejandra Hernández del Villar (2007), *Frente a Frente* surge a partir del interés de los integrantes de LEAR, que eran parte del círculo intelectual mexicano, por difundir las problemáticas de las clases trabajadoras no desde el periodismo sino a través del quehacer artístico. Para ello, invitaron a participar a creadores plásticos en la producción de sus ilustraciones y a compartir imágenes dirigidas a retratar las condiciones de vida de las clases media y baja mexicanas de modo que se creara conciencia social. A esto se suma su preocupación por hacer llegar la revista a un público amplio, lo cual a su vez servía como propaganda para los movimientos sociales de izquierda. Así, el arte (literario y plástico) se utilizó como instrumento didáctico para educar a la población, como herramienta de información y al servicio de la política.

Frente a frente contenía textos en torno a los temas mencionados, aunados a la experimentación plástica y al juego entre diferentes tipografías y tamaños de fuente; sus imágenes se realizaban en distintas técnicas tales como la xilografía, el linograbado, el dibujo a tinta, la reproducción fotográfica y el fotomontaje, recursos visuales que complementaban los escritos. Estaba dirigida al público en general, también se repartía entre los obreros y sindicatos a nivel nacional; circuló fuera del país en ciudades norteamericanas con alto índice de población latina tales como Chicago, San Francisco,

Nueva York y se llevó incluso a Cuba. Aunado a esto, en sus publicaciones se trasciende la situación político – social en México pues la revista expresaba su apoyo a los movimientos sociales de otros países y denunciaba el fascismo en cualquiera de sus manifestaciones.

Además de la labor conjunta de artistas plásticos y escritores que tuvo lugar en la producción de las revistas y periódicos, la relación entre el libro y las artes visuales se manifestó en la práctica del libro ilustrado, que llega a México durante la primera mitad del siglo XX e involucra a artistas de reconocida trayectoria. Un ejemplo de libro ilustrado se encuentra en la obra de 1928 titulada *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, con fuerte influencia del movimiento estridentista y cuyo formato toma como modelo las publicaciones provenientes de la corriente constructivista rusa (Aroeste, 2010). El texto, escrito por Xavier Icaza (1892 – 1969) cuenta con ilustraciones de Ramón Alva de la Canal (1892 – 1985) y presenta una reflexión humorística en torno a la problemática del petróleo, la postura del gobierno mexicano y el interés del norteamericano por adquirirlo (Negrín, 1995).

Los libros ilustrados en México se produjeron de forma similar al trabajo de los gremios y centros de las artes del libro en Norteamérica. Dado el interés de los artistas y editores mexicanos por experimentar con esta corriente, en 1930 la materia de las Artes del Libro se integró al programa de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y unos años después, en 1938, se fundó la Escuela de Artes del Libro, dirigida por el pintor y grabador Francisco Díaz de León (1897 – 1975), la cual estuvo en funciones hasta mediados de la década de 1950. A partir de ello, numerosos artistas incursionaron en la elaboración de los libros ilustrados entre los que se encuentran Diego Rivera, Rufino Tamayo y David Alfaro Siqueiros, quienes trabajaron en conjunto con editores y escritores. La xilografía fue una de las técnicas de producción de imágenes de mayor uso, a la que se integró el grabado en linóleo, con lo que se sentaron las bases para desarrollar la riqueza de la tradición gráfica mexicana, que ya tenía como precedente el trabajo de José Guadalupe Posada (1852 – 1913).

En resumen, la vanguardia artística mexicana y sus trabajos editoriales son resultado del contagio del espíritu de la modernidad que impregnaba al mundo occidental, aunque en el contexto específico del país era de tendencia política de izquierda y con una clara preocupación por producir contenido social, más que una búsqueda o intención experimental en cuanto a las técnicas o reflexiones del lenguaje como elemento gráfico. A partir de ella surgen y se mantienen durante algunas décadas numerosas publicaciones y obras basadas en el formato del libro, hasta que el movimiento nacionalista que se

forjaba en México terminará por limitar los trabajos que retomaban los movimientos de vanguardia, hasta desaparecerlos casi por completo en favor de un arte político que sirviera como herramienta de educación al pueblo. Esto desembocó en la división de los artistas y su trabajo y los creadores se separaron en dos grandes grupos: aquellos que apoyaron abiertamente el proyecto de nación del gobierno y los que estaban en contra, que eran también llamados anti – nacionalistas (Fortes, 2012).

2.1.4. Return Ticket.

La obra *Return Ticket* es un caso particular y uno de los ejemplos más interesantes de entre las publicaciones mexicanas antecedentes del libro-arte de la primera mitad del siglo XX. Se trata de un libro escrito en 1928 por Salvador Novo (1904 – 1974) a modo de diario de viaje. Novo ya tenía experiencia e interés en torno a la escritura y la publicación de textos y había fundado junto a Xavier Villaurrutia (1903 – 1950) las revistas *Contemporáneos* en 1927 – formada por un grupo de artistas con posturas en favor de la modernidad y contrarias al creciente proyecto nacionalista – y un año después, en 1928 *Ulises* (Fortes, 2012). *Return Ticket* se presentó en inicio en la revista *Ulises* en entregas periódicas separadas y posteriormente el texto completo fue publicado como un libro.

Esta obra presenta una reflexión en torno a la construcción del nacionalismo mientras narra el viaje de México a Hawai de su protagonista, Salvador, que es una versión literaria de su propio autor, Novo. La narración se basa en el viaje que realizó a Hawai para atender la Primera Conferencia Pampacífica sobre Educación y Recreo. El libro es un retrato de las condiciones sociales y políticas del país desde una postura crítica al nacionalismo, que se forjaba como estrategia gubernamental después de la revolución. El texto aborda desde los prejuicios de la sociedad mexicana y la desaprobación que sufrió Novo debido a su orientación sexual hasta el proceso de creación de un país después de la guerra de revolución y expresa el rechazo de su autor a la limitante de la libertad creativa en aras de un arte que pretendía educar al pueblo.

Acorde a Colín – Medina (2015), la obra contiene una peculiar manera de construcción en su contenido (la narrativa) y en su presentación al público (el formato); no solo porque se conforma a partir de una combinación entre poesía, prosa y crónica puesto que el relato se elabora con base en las notas que tomó Novo en su diario de viaje, sino además porque cada entrega publicada en la revista se presentaba en estuches de piel y cartón con la forma de una maleta, que mostraba la reproducción de etiquetas y sellos de viaje. Es decir, existe una coherencia, un diálogo, entre el relato, la manera en que se

construye el texto y el objeto que lo contiene, formando una unidad en la que cada elemento desempeña un papel en el discurso de su autor.

Por otro lado, siguiendo a Fortes (2012), la riqueza del relato en *Return Ticket* proviene de la interacción entre los distintos elementos que lo integran; en este sentido puede hablarse de un proceso de montaje donde la suma de los elementos proporciona al lector una experiencia de lectura distinta a la del libro tradicional, que combina lo subjetivo de la experiencia y lo objetivo de la crónica pero a partir de un orden de lectura complejo, que entrelaza el tiempo de los acontecimientos a través del uso de momentos del presente, pasado y futuro, en una secuencia a modo de narración cinematográfica. A ello se añaden la combinación de la escritura en prosa y poética así como fragmentos en inglés y castellano, que componen una mezcla entre la crónica oficial del diario de viaje y la reflexión interna de su autor.

El resultado es un juego del lenguaje literario que deviene en el relato de dos viajes: el trayecto físico que realiza Salvador de México a Hawai y el recorrido personal a través de su pensamiento, unidos en un mismo texto. El libro en forma de diario, sumado al uso de un contenedor del texto como un objeto que representa el viaje, lo acercan más al libro – objeto que al libro de literatura. Es una obra híbrida que conjunta la narrativa con el formato como partes de un mismo discurso, de manera que no es un libro en sentido estricto pero tampoco una obra plástica, sino un objeto que se mueve en los límites entre ambos. En lo referente al libro-arte, la importancia de esta obra radica en la unión entre el concepto (la reflexión que da lugar al relato), la narrativa que conjunta distintos géneros literarios (prosa, poesía, crónica, tiempo fragmentado, secuencia) y la elección de los materiales para presentarlo, que unen diferentes objetos, disciplinas y técnicas con el propósito de construir un mismo discurso.

2.1.5. Taller de Gráfica Popular TGP.

El último antecedente del libro-arte en México es casi inmediato a su aparición; se encuentra en el trabajo llevado a cabo en el Taller de Gráfica Popular TGP. Este taller surge dentro de la tendencia política de izquierda que embargaba a buena parte de los artistas e intelectuales de la época, cuyos integrantes estaban en franco acuerdo con el proyecto del gobierno cardenista (1934 – 1940) y muchos de ellos habían participado en los proyectos de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios LEAR. El TGP surge en 1937 como un espacio concebido para producir textos e imágenes, organizar reuniones, asambleas y foros de discusión así como difundir la obra que realizaron sus integrantes y colaboradores. Organizaban actividades culturales para obreros y grupos de trabajadores, siguiendo la

premisa de la unión entre política, sociedad y arte.

Los temas de denuncia, crítica social y contenido político caracterizan el trabajo del TGP. Se trata de una militancia política por medio del arte, con obras que abordan temas relacionados tanto a las problemáticas de México como en el contexto internacional donde se incluyen carteles, volantes, panfletos y folletos, creados con el objetivo de proporcionar información para crear opinión y llegar al mayor número posible de lectores, para lo cual explotaron el sentido democrático del arte y los medios de reproducción que proporciona la estampa. Sus publicaciones eran especialmente de apoyo al gobierno mexicano, en defensa de los beneficios de la expropiación petrolera y en oposición al capitalismo norteamericano; a la vez, se mostraban publicaciones a favor de la república española cuya resistencia luchaba contra la dictadura de Francisco Franco y de una clara crítica al nazismo que devoraba el continente europeo.

La producción de imágenes en el TGP inició con una prensa litográfica, pero pronto comenzaron a experimentar con otras técnicas de la estampa tales como el linograbado, más barato que el trabajo sobre matrices de madera o placas de metal. Utilizaron materiales de bajo costo como papel de bajo gramaje, que les permitieron realizar la mayor cantidad de publicaciones y ejemplares y con ello aumentaban sus posibilidades de alcanzar a más lectores. El TGP contó con la colaboración de artistas de amplio reconocimiento tanto mexicanos como extranjeros, entre los que se encuentran Leopoldo Méndez (1902 – 1969), quien fue su director desde su fundación y hasta 1952, Pablo O'Higgins (1904 – 1983), José Chavez Morado (1909 – 2002), Alfredo Zalce (1908 – 2003), Mariana Yampolsky (1925 – 2002) y Hannes Meyer (1889 – 1954) quienes participaron en numerosos proyectos, la mayoría sin ganancias económicas, con el único objetivo de compartir imágenes que contribuyeran a generar conciencia social y a la difusión de información en apoyo a sindicatos y uniones de campesinos, obreros y estudiantes (*Fig. 19*).

El trabajo colectivo y de preocupación social caracteriza sus obras y debido a que eran siempre dirigidas al grueso de la población y con carácter didáctico trabajaron a partir de lo figurativo de modo que sus ideas y narrativas fueran fácilmente reconocibles y comprensibles. Para ello retomaron elementos del muralismo mexicano que permitían generar un sentido de identidad así como rasgos de las vanguardias ruso-soviéticas para aplicar en la composición de las obras y en el juego entre imagen y texto. A ello se suma la apropiación de obra de artistas mexicanos tales como José Guadalupe Posada, de quien recuperan el folklore y la técnica de impresión litográfica. Como resultado, las piezas del TGP

poseen en un modo particular de representación que alude a lo nacional, denuncia la injusticia e idealiza la lucha de clases.



(Fig. 19) Exposición del Taller de Gráfica Popular TGP. Museo Nacional de la Estampa 2017 – 2018. Cortesía de Ioulia Akhmadeeva.

Además de los carteles, volantes y folletos de distribución a gran escala, en el TGP se llevaron a cabo proyectos editoriales de carácter internacional, como fue el caso de *El libro negro del terror nazi en Europa* realizado en 1943. Se trata de una obra de denuncia al movimiento nazi, publicada por la editorial El Libro Libre y que contó con el patrocinio del entonces presidente de la república, Manuel Ávila Camacho; el libro presenta una colección de ciento sesenta y cuatro fotografías y cincuenta dibujos, creados a partir de los testimonios de escritores y artistas europeos provenientes de dieciséis países que se encontraban sometidos a la dominación del régimen nazi. Dichos relatos se

complementaron con el trabajo gráfico de los integrantes del TGP resultando en un libro donde se conjuntan el texto, la denuncia social, el contenido político y la imagen (no a manera de ilustración sino integrada como parte de los testimonios) para contribuir a la generación de una misma narrativa.

Este libro contó con la participación de Hannes Meyer (1889 – 1954), arquitecto de origen suizo que influenciado por la corriente del constructivismo entró en contacto con El Lissitzky y en conjunto con otros arquitectos conformaron en 1925 un grupo conocido como ABC. ABC publicó la revista *Contribuciones a la construcción*, en la que Meyer coordinó un número especial sobre el arte de las vanguardias. Meyer formó parte de la Bauhaus desde 1927, puso en marcha el taller de arquitectura y un año después tomó el cargo de director de la escuela, aunque en 1939 con la instalación del gobierno soviético y la llegada del nazismo emigró a México, donde permaneció durante diez años antes de volver a Europa. Después de la publicación del *El libro negro del terror nazi en Europa*, Meyer se hizo cargo de la editorial La Estampa Mexicana que estaba asociada al TGP, a partir de lo cual editó obra de artistas mexicanos tales como José Guadalupe Posada y la difundió en diferentes países.

El Taller de Gráfica Popular exploraba la posibilidad del arte de actuar como herramienta política y de generación de conciencia social, postura que diversos talleres gráficos retomaron y que conservan, entre ellos algunos fundados por las nuevas generaciones de artistas y que se enfocan, además de la producción de estampa en la elaboración de volantes y carteles, ya sea distribuidos gratuitamente entre la población o bien pegados en paredes y espacios públicos. Su legado consiste a nivel técnico en la valoración del oficio y los aportes en la experimentación con diferentes disciplinas de la gráfica y en el uso del arte a manera de instrumento político y con capacidad de incidencia en el tejido social.

Lo anterior queda claro en la exposición retrospectiva *Estampa y lucha. Taller de Gráfica Popular 1937 – 2017*, presentada en el Museo Nacional de la Estampa MUNAE de la ciudad de México, de diciembre 2017 a marzo de 2018 y curada por la especialista en el tema, la Dra. Helga Prignitz-Poda²¹. En dicha muestra se presenta una selección de obras de este Taller, desde su apertura y hasta el 2017 y por medio de ellas es posible hacer un recorrido a través de la historia del país; es decir, las piezas creadas por estos artistas no solamente son objetos artísticos y mensajes sociales sino también documentos de carácter histórico, que conforman una cartografía de acontecimientos en México y el mundo (*Fig. 20*).

²¹ Una versión virtual de la muestra se puede consultar en <https://museonacionaldelaestampa.inba.gob.mx/estampa-y-lucha-el-taller-de-grafica-popular-1937-2017-1>



(Fig. 20) Exposición del Taller de Gráfica Popular TGP. Museo Nacional de la Estampa 2017 – 2018. Cortesía de Ioulia Akhmadeeva.

La aportación del TGP radica en la importancia que se le dio a la estampa como medio de construcción de narrativas así como el trabajo que persigue la intención de un arte democrático, hecho en materiales y formatos de fácil elaboración y distribución para llegar a nuevos lectores, a esto se añade su objetivo de involucrar en el conocimiento de las obras al público en general, hacerlas con el propósito específico de circular fuera de los espacios establecidos del arte. Esta búsqueda les llevó a retomar el formato del libro y sus elementos (el texto como medio de comunicación y de reflexión, la creación de narrativas que reflejan las condiciones de su entorno, el uso de distintas tipografías y tamaños de fuente y por supuesto las imágenes en tanto parte de un discurso) para construir piezas que trascienden los límites entre literatura, prensa, información de contenido político y artes plásticas.

2.2. Llegada y desarrollo del libro-arte en México. Un panorama general del siglo XX.

El libro-arte hace su aparición en México en la década de 1970 a través de dos figuras principales, Ulises Carrión y Felipe Ehrenberg, dos artistas mexicanos que radicando en Europa entraron en contacto con las corrientes artísticas de la segunda mitad del siglo XX y a partir de estos encuentros se dedicaron a explorar las posibilidades del libro en tanto obra de arte. En su trabajo experimentaron tanto con la forma del libro como con sus elementos: el texto, el lenguaje, la creación de narrativas, la escritura como imagen, las imágenes como parte del relato, las distintas técnicas de reproducción así como los medios de difusión y circulación de estas obras, fuera de los lineamientos establecidos en el mercado del arte.

El trabajo de Ulises Carrión llegó a México con la publicación de su texto *El arte nuevo de hacer libros* en la revista *Plural* en 1975 mientras el aporte de Felipe Ehrenberg impactó en directo a los círculos de artistas mexicanos pues había vuelto al país en 1974 después de unos años refugiado en Inglaterra y a su regreso se dedicó a promover esta vertiente plástica. Gracias a la labor de reflexión y difusión de ambos artistas comenzó a generarse el interés por incursionar en la producción del libro-arte en el país. De esta manera sentaron las bases para desencadenar los primeros movimientos, artistas y colectivos de este género.

2.2.1. Llegada del libro-arte a México. El legado de Felipe Ehrenberg.

El libro-arte llega a México a mediados de la década de los setenta a través del trabajo de Ulises Carrión y Felipe Ehrenberg. El primero, por medio de los textos de reflexión en los que sienta las bases teóricas donde se definen los rasgos del género, las diferencias entre este y el libro común así como sus proyectos de creación de redes entre artistas y estrategias para la difusión y venta de estas obras. El segundo, pone en práctica tales estrategias y modos de producción al impartir clases, cursos y talleres en diversos lugares despertando el interés de los artistas mexicanos por incursionar a esta vertiente gracias a lo cual se crearon los primeros grupos, centros de producción y espacios de exhibición de libro-arte en México, algunos de los cuales funcionan hasta la actualidad.

Felipe Ehrenberg (1943 – 2017) fue un artista mexicano que se trasladó con su familia a Inglaterra después de la masacre de Tlatelolco en 1968, huyendo de la persecución de que fueron víctimas los intelectuales y artistas. Se estableció en Devonshire donde fundó junto a David Mayor, su esposa Martha Hellion, Chris Welch y Madelein Gallard la editorial Beau Geste Press BGP dedicada a la

elaboración y venta de libros de artista (Hellion, 2003). En el transcurso de estos años hubo un intercambio regular de correspondencia entre él y Carrión a través del que compartieron ideas y reflexiones en torno al arte contemporáneo y a las posibilidades que ofrece el libro entendido como obra de arte.

En el texto que Ehrenberg presentó como parte de las memorias del catálogo de la exposición de Ulises Carrión *Querido Lector. No lea*²², señala haberse inspirado por las reflexiones y la postura de Carrión en torno al libro, lo cual le llevó a adquirir un mimeógrafo de segunda mano (que después de 1968, en México implicaba la persecución del gobierno a sus dueños pero en Inglaterra no representaba ningún peligro) y con este comenzó a producir sus propios libros-arte. Más adelante, esto le llevó a la fundación de BGP una editorial independiente enfocada en la publicación y difusión de ediciones artísticas y de libro-arte, tanto propios como de otros artistas visitantes e invitados a colaborar.

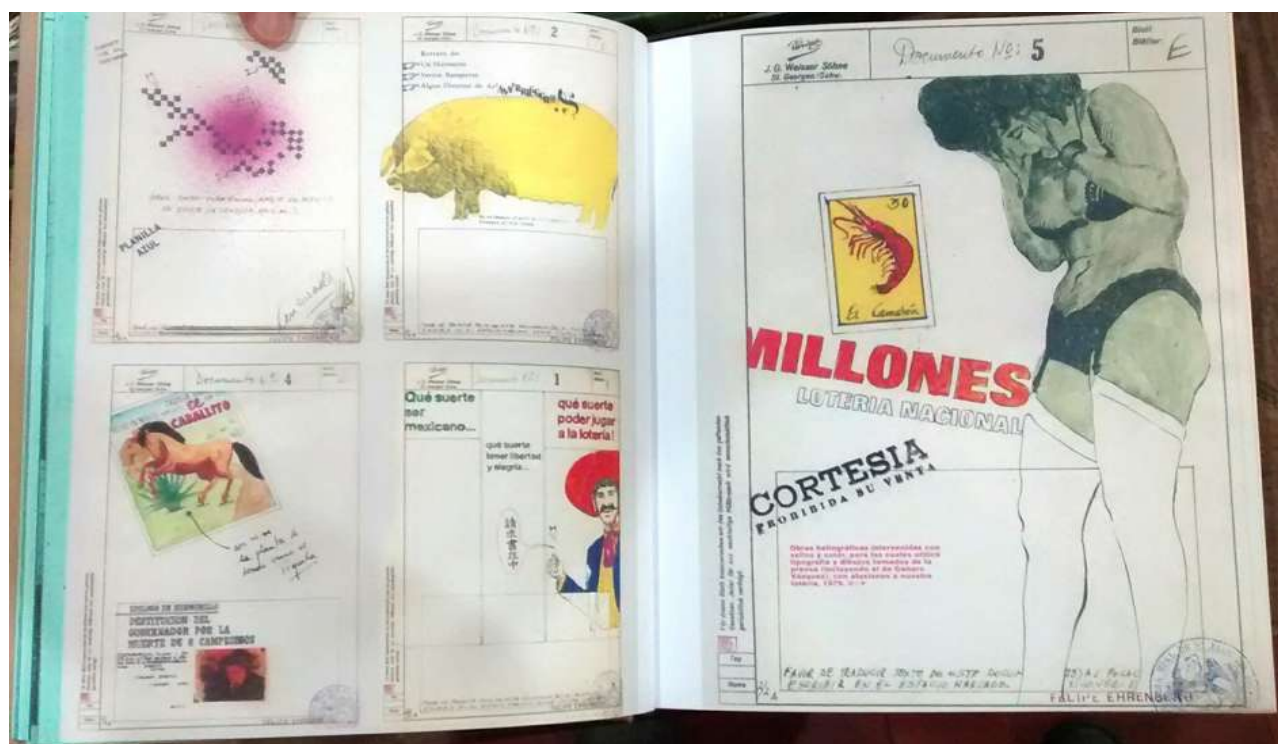
En BGP, el proceso completo de elaboración de los libros y publicaciones corría a cargo de los propios artistas, que controlaban desde el concepto que originaba la obra hasta los métodos en la creación de imágenes, modos de impresión de textos, estilo de encuadernación y finalmente la difusión y venta de sus obras. Por esta razón generalmente se realizaban ejemplares únicos o tirajes de edición limitada; sin embargo, a cambio de ello se otorgaba a los artistas la completa libertad en términos creativos, temáticos, de elección de materiales y les permitió también una cierta independencia en relación a su trato con galerías e instituciones culturales al establecer sus reglas en cuanto al precio de obra, espacios de exhibición de sus libros, estrategias de venta de sus piezas y ganancias obtenidas.

BGP era un espacio que fungía a la vez como editorial, taller de producción, centro de venta y espacio de exhibición de libro-arte, que comprendía tanto el libro como las publicaciones de artistas. Durante sus años en funcionamiento recibió numerosas visitas de artistas interesados en crear sus libros, quienes colaboraron en proyectos colectivos y produjeron piezas individuales. A partir de ello Ehrenberg constituyó un acervo de obra, de entre la que se encuentran piezas del propio Carrión. Unos años después, a su regreso a México en 1974 trajo consigo esta colección, que desde el 2008 se encuentra en la Colección Arkheia en las instalaciones del Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC en la Ciudad de México, disponible para consulta e investigación.

Una vez en México Felipe Ehrenberg se estableció en Xico, un pequeño poblado en el estado de

²² El catálogo contiene un conjunto de textos coordinados por Guy Schraenen y publicados como parte del catálogo de la exposición primero en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2015 y en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC en la Ciudad de México en 2017.

Veracruz y posteriormente en la ciudad de México. Como artista, continuó con la experimentación gráfica, el uso del mimeógrafo y la producción de publicaciones y de libro-arte, además de dedicar tiempo durante el resto de su vida a la docencia así como a la impartición de cursos y talleres, en los que difundió el aprendizaje de sus años en Europa y el uso del mimeógrafo como herramienta de creación de publicaciones de artistas, con el objetivo de crear pequeñas editoriales dedicadas al libro-arte (Fig. 21). A través de estas actividades, detonó el interés de los artistas en diversos puntos del país por incursionar en la creación de estas piezas.

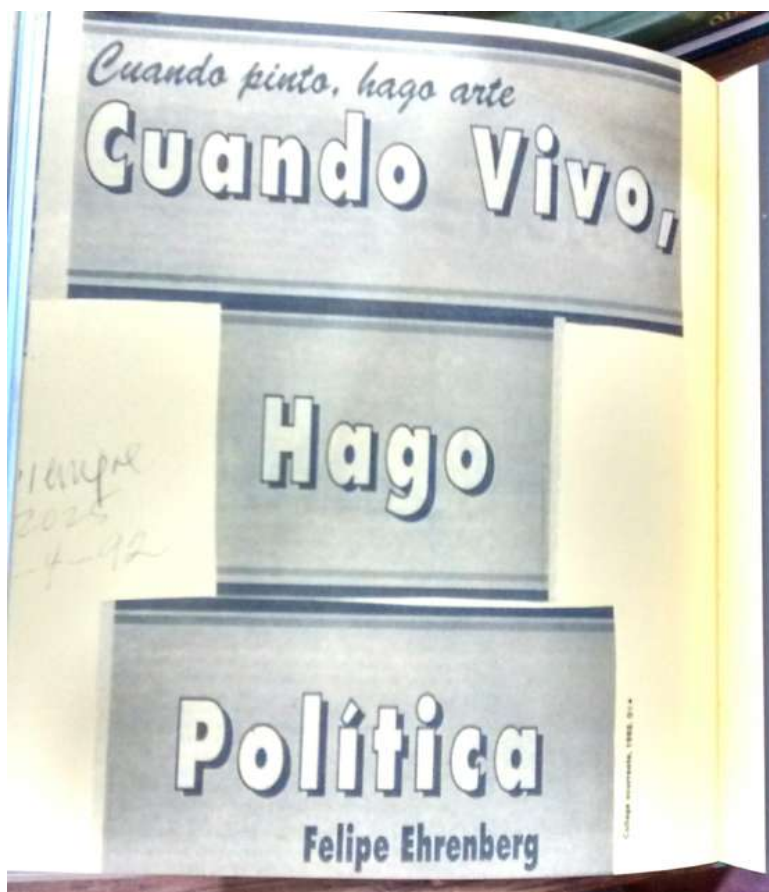


(Fig. 21). *Manchuria. Visión periférica*. (2007). Felipe Ehrenberg. Impresión mixta sobre papel. Ed. Diamantina.

Impartió clases de gráfica y edición en la Escuela Nacional de Artes Plásticas ENAP de la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM, lo cual le permitió despertar el interés de las nuevas generaciones de artistas en la producción de sus propias publicaciones y el libro-arte, quienes formaron los primeros grupos y talleres dedicados a su elaboración y entre los cuales se encuentran importantes figuras en la historia de la plástica mexicana moderna tales como Yani Pecanins, Magali Lara y Gabriel Macotela, por mencionar algunos. A su vez, estas actividades condujeron a Ehrenberg en las décadas de los ochenta y noventa a fundar, integrarse y colaborar con distintos colectivos de artistas tales como el

Grupo SUMA y el Grupo Proceso Pentágono, que también dejaron su huella en la escena plástica nacional.

Estos grupos realizaban piezas en formatos, técnicas y disciplinas que incluyeron desde las artes gráficas hasta el arte – instalación. Exploraban ideas provenientes de las vanguardias tales como la creación de obra colectiva y con ello la disolución de la figura del autor, además de integrar la intención política y el sentido democrático del arte, la posibilidad de utilizar los proyectos editoriales a manera de medios de crítica social pero con un lenguaje acorde a su tiempo y los enriquecieron con la experimentación en soportes y medios que salían de las artes plásticas tradicionales, presentando obras en disciplinas nuevas, como la performance y la intervención en espacios públicos. Así, con el trabajo de Ehrenberg la llegada del libro-arte a México implicó también la unión entre el quehacer artístico, el activismo político, el libro-arte y las publicaciones de artistas (*Fig. 22*).



(*Fig. 22*). *Manchuria. Visión periférica*. (2007). Felipe Ehrenberg. Impresión mixta sobre papel. Ed. Diamantina.

Gracias a su labor de enseñanza y difusión en distintas ciudades y en la ENAP surgieron figuras y colectivos artísticos que incursionaron en la producción del libro-arte, muchos de los cuales continúan trabajando con estas piezas y las han mostrado en ferias y exposiciones alrededor del mundo. Entre estos se encuentra La Cocina Ediciones, uno de los primeros talleres de su tipo, fundado en 1977 y que contaba entre sus integrantes con la artista plástica Yani Pecanins (1957 –) cofundadora del proyecto, quien desarrolló un profundo interés por el libro-arte y unos años después en 1985, en conjunto con Gabriel Macotella (1954 –) y Armando Sáenz Carrillo (1955 – 2018), inauguraron El Archivero, una librería y editorial dedicada al libro de artista, de la cual se desprende un importante acervo y que funcionó hasta 1993.

2.2.2. Desarrollo del libro-arte en México.

El desarrollo del libro-arte en México gira alrededor de tres ejes: primero, las bases teóricas y propuestas para su exhibición y difusión provenientes del trabajo de reflexión llevado a cabo por Ulises Carrión; en segunda instancia, la puesta en práctica de dichos postulados y modos de entender al libro, gracias a la labor de Ehrenberg, dedicado a promover e impulsar la creación de estas piezas y la apertura de sus centros de producción y exhibición en el país; en tercer lugar es necesario considerar un fenómeno que inició en las primeras décadas del siglo XX y que adquirió un nuevo auge durante los años sesenta y setenta: se trata de las revistas de artistas, que toman muchas de sus ideas de los proyectos editoriales de las vanguardias artísticas.

A partir de estos tres factores el libro-arte se asienta como otra vertiente plástica en el país, creciendo gracias a grupos de artistas interesados en su creación así como a través de la apertura de talleres de producción y espacios de exhibición. Estos tres ejes aparecen casi de modo simultáneo y se interconectan, pues Ehrenberg vuelve a México en 1974 con las nuevas ideas en torno al libro, mientras *El arte nuevo de hacer libros* de Carrión se publicó en 1975 y las revistas de artistas comenzaron a surgir entre 1960 y 1970. Así, ocurre una retroalimentación entre ellos que enriquecerá las posibilidades creativas del género, llevando a la incursión de los artistas en el libro-arte y a la aparición de distintos talleres y centros tales como La Cocina. Ediciones Mimeográficas y El Archivero.

A ellos se suman talleres de producción donde se editan libros que son resultado de colaboraciones entre impresores, editores, escritores y artistas plásticos como es el caso del Taller Martín Pescador, que actualmente se encuentra en el estado de Michoacán y el Taller Leñateros en Chiapas. Finalmente,

durante la década de 1990 la producción del libro-arte incluyó el trabajo de artistas de reconocida trayectoria tales como Leonora Carrington, Jan Hendrix, Francisco Toledo, Vicente Rojo y Magali Lara, muchos de los cuales habían comenzado a trabajar esta vertiente desde sus inicios y otros en complemento a su obra plástica, quienes continúan explorando las múltiples posibilidades de este género y cuyo trabajo ha sido expuesto en ferias, museos y galerías dentro y fuera del país.

2.2.2.1. Revistas de artistas.

En la segunda mitad del siglo pasado ya circulaban con normalidad en México publicaciones universitarias, institucionales o que gozaban de apoyo gubernamental, las cuales en complemento a su contenido regular compartían los aportes del arte producido en el país tanto en materia literaria y poética como plástica. Estas revistas, respaldadas ya fuera por capital privado o institucional, contaban con la capacidad económica para sostener, distribuir y vender sus publicaciones con lo cual llegaban al grueso de la población lectora. Sin embargo, en la década de 1960 aparecen publicaciones de carácter independiente que no se sujetaron a las normas de contenido ni a los formatos estandarizados y donde se mostraba obra de artistas plásticos – fueran o no legitimados por las instituciones – así como los aportes en el campo de la poesía nacional.

Tales revistas son conocidas como revistas de artistas y eran concebidas, elaboradas y difundidas por grupos de creadores manteniéndose al margen del rubro institucional, lo cual les permitió gozar de cierta libertad de contenido y experimentación en técnicas, formatos y materiales. Su diferencia respecto a las primeras radica en dos factores: primero, en su capacidad de llegar a un gran público pues el número de ejemplares que se realizaban en cada edición era limitado en tanto carecían de los medios para su producción a gran escala. Como segundo factor se encuentra la experimentación que las revistas de artistas llevaron a cabo en cuanto a formato, técnicas de impresión y creación de imágenes así como los materiales utilizados en su elaboración.

Esto fue gracias a la inventiva de sus creadores, quienes a falta de fondos económicos y de maquinaria industrial para la impresión a gran escala se vieron obligados a resolver los problemas de presupuesto y de tiempo de producción con sus propios recursos, lo cual les condujo a recurrir a materiales de bajo costo tales como papel revolución, papel periódico, papel cartón y reciclado así como métodos de impresión accesibles que permitieran la realización de sus tirajes en poco tiempo y de manera fácil. Como resultado, surge una rica variedad de productos y modos de presentación de estas publicaciones.

A ello se suma el tipo de contenido, pues por lo general, además de mostrar obras de artistas contemporáneos tanto en el ámbito de poesía como de la plástica acompañados por reflexiones de carácter social y filosófico estas revistas mostraban una clara inclinación política, una actitud contestataria y de crítica social así como preocupación por las condiciones del país. Con esto, proponen lecturas de México y del arte nacional distintas a las permitidas y presentadas en las publicaciones oficiales o en aquellas sustentadas por capital institucional.

Tal es el caso de *El Corno Emplumado*, que se proyectó en su momento como uno de los espacios de mayor apertura en la difusión de la poesía concreta en México y donde se incluía obra plástica de artistas nacionales y extranjeros. Retomando la tradición de los proyectos editoriales de las vanguardias, en la década de 1960 la poetisa norteamericana Margaret Randall (1936 –) y el escritor mexicano Sergio Mondragón (1935 –) fundaron en 1962 *El Corno Emplumado*, la primera revista de poesía bilingüe, que tomó su nombre del cuerno, instrumento musical utilizado en el jazz – como símbolo de la cultura norteamericana – y las plumas de Quetzalcóatl – el dios proveniente de la cultura prehispánica, en representación de México.

Esta revista se mantuvo en circulación durante ocho años, siempre al margen de los lineamientos que definían las publicaciones institucionales. *El Corno Emplumado* fue pensado en inicio como una publicación bilingüe inglés – español, con traducciones realizadas por los propios fundadores para que fueran accesibles a los lectores mexicanos; era una revista trimestral y salió a la luz con un primer número que incluía poesía del español León Felipe (1884 – 1968), obra plástica de Leonora Carrington (1917 – 2011) y una pequeña muestra de imágenes de la corriente pictórica del expresionismo abstracto de los Estados Unidos de Norteamérica EUA (Randall, 2015). También tenía un apartado abierto a la correspondencia, que les llegaba de países entre los que se pueden mencionar los EUA, Japón, Francia o la India, de modo que conforme se desarrollaba fue creando redes de comunicación e intercambio de ideas entre entre artistas y escritores.

El Corno Emplumado incluyó el trabajos de poetas y escritores representativos de su época tales como Jack Kerouac (1922 – 1969) y contó con la colaboración de artistas plásticos de entre los cuales se puede señalar a Felipe Ehrenberg, quien fue director de arte de la revista y colaboró con el diseño de algunas portadas. Sin embargo, acorde a Martha Hellion (2003), aunque esta publicación estaba enfocada sobre todo a la difusión de la nueva poesía y al arte contemporáneo, no estaba exenta de los tintes políticos y de protesta que impregnaban los movimientos artísticos y sociales de la época y que

culminaron en la matanza en Tlatelolco en 1968, razón por la cual se encontró cada vez con mayores problemas de censura y dificultades para financiarse, hasta que se suspendió su edición definitivamente entre 1967 y 1968.

Otra revista creada y editada por artistas fue *Lacre. Revista de comunicación alternativa*, creada en 1983, de la editorial Tinta Morada. Toma su nombre de la cera utilizada para cerrar sobres y documentos, de un tipo particular cuya consistencia permite presionar sobre ella un sello, escudo o logotipo, creando una especie de botón que mantiene cerrado un sobre, una bolsa o un documento. Esta editorial fue fundada en conjunto por los artistas y escritores María Teresa Cervantes, Alicia y Ana García Bergua, Alonso Leal Güemes, Gertrudis Martínez de Hoyos, Francisco Pellicer, Alejandra Queredo y Armando Sáenz Carrillo, quien también fue cofundador del centro de exhibición de libro-arte El Archivero.

Inicialmente, la producción de esta revista se llevaba a cabo en casa de la familia Carrillo Gil, aunque su crecimiento requirió la ayuda de personal extra. Se trató de una revista de artistas en toda la extensión del término pues no solamente estaba dedicada a promocionar textos y obras de arte sino también poseía un carácter artesanal, dado que cada ejemplar estaba hecho a mano; por ello, sus tirajes eran limitados, con un número de alrededor de cien ejemplares en cada número (Allen, 2011). Las técnicas en la elaboración de sus textos e imágenes eran muy variadas e incluían disciplinas tales como estampa, dibujo, bordado a mano, sellos de goma y collage. La revista se conformaba por un conjunto de páginas sueltas sin encuadernar atadas con un listón y guardadas dentro de una bolsa de papel marrón sellada con cera, lo que refuerza el lazo entre el nombre de la publicación, el concepto y el formato en que se realizaba, al igual que sucede con el libro-arte.

2.2.2.2. Talleres, centros de producción y difusión de libro-arte en México en el siglo XX.

Los textos de Carrión aunados a la labor de enseñanza y difusión que llevó a cabo Ehrenberg sobre el libro-arte, el uso del mimeógrafo y las posibilidades de los artistas para realizar sus propias publicaciones y proyectos editoriales son factores que tuvieron impacto en la escena plástica nacional, acercando a los creadores a la experimentación con el libro como objeto artístico. Esto a su vez, condujo no solo al inicio en la producción del libro-arte sino también dio lugar al nacimiento de proyectos de trabajo de colaboración entre artistas, que a falta de espacios donde mostrar este tipo de

obra se unieron para abrir talleres y centros de exhibición donde produjeron desde obras que tomaban como base al libro hasta revistas de artistas, manifiestos y publicaciones diversas.

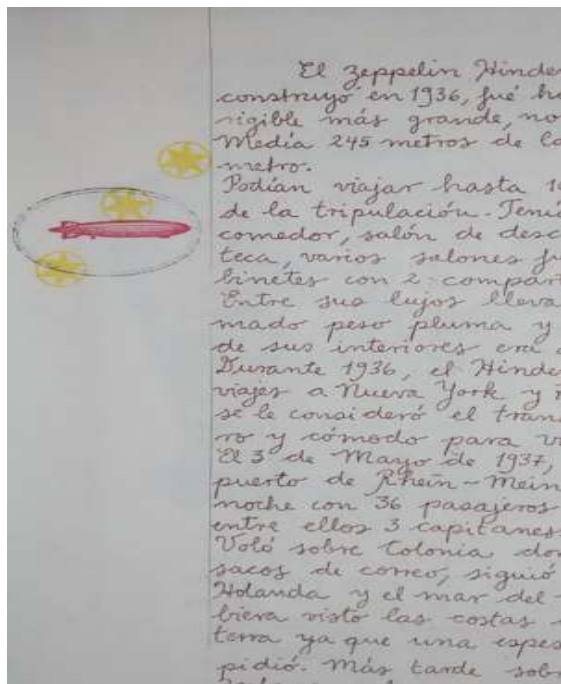
Retomando de Ehrenberg el uso del mimeógrafo como herramienta de auto publicación y creación de libro-arte, los artistas Yani Pecanins, Gabriel Macotella y Adan Sáenz Carrillo fundaron en 1977 la editorial La Cocina. Ediciones Marginales, que posteriormente cambió su nombre a La Cocina. Ediciones Mimeográficas, llamada así por el espacio donde iniciaron sus labores, la cocina en casa de la madre de Pecanins (Aroeste,2010). Aquí realizaron tanto libro-arte como trabajos de colaboración con distintos creadores, además de publicar la revista *Paso de peatones* que salió a la luz ese mismo año, una publicación impresa a mano con mimeógrafo. El primer número constó de un tiraje de trescientos cincuenta ejemplares numerados, impresos en papel de bajo gramaje (Vilchis,2016) con lo cual se reducían los costos de producción y cada ejemplar era presentado en una caja de cartón. En *Paso de peatones* los editores experimentaron con materiales y formatos, utilizando medios de impresión y papel económico: papel kraft, papel cartón, cartón corrugado o papel revolución. La revista era elaborada y encuadernada manualmente y entre sus técnicas de producción se incluyeron la impresión mimeográfica, la encuadernación cosida a mano, el dibujo, el collage y los sellos de goma, dando como resultado diversas lecturas de los textos y del objeto en sí.

La Cocina. Ediciones Mimeográficas editó además de *Paso de peatones* un número considerable de libros-arte y carpetas con obra de artistas tan reconocidos hoy como Gilberto Aceves Navarro, Magali Lara y Santiago Rebolledo. En total, realizaron la edición de sesenta y cinco títulos en tirajes cortos que variaban entre los cincuenta y doscientos ejemplares, a los que se añaden numerosos libro-arte que son piezas únicas. Finalmente, después de quince años, una selección de su trabajo más representativo se exhibió en 1992, un año antes del cierre del taller, en la Feria de arte de Frankfurt, Alemania, bajo el título *México, un libro abierto*. En 1993 el proyecto se dio por terminado y el acervo de obra conformado durante sus años de funcionamiento quedó en manos de Yani Pecanins, quien continuó acrecentándolo.

Sáenz Carrillo se dedicó a la curaduría, la experimentación gráfica y el libro-arte mientras Macotella trabajó el libro-arte explorando su sentido tridimensional, con una fuerte tendencia a lo escultórico y un discurso relacionado a la construcción conceptual de la ciudad de México; en contraste, Pecanins abordaba su obra desde lo personal, creando piezas sobre la memoria, reconstruyendo historias familiares y cuestionando el carácter de lo femenino con diversos formatos, soportes y utilizando

materiales tan distintos como cajas de cartón y madera, zapatillas, frascos de vidrio a los que añade manuscritos, técnicas gráficas y de estampa, bordado a mano y collage. Con su trabajo, esta artista se perfila como una de las principales representantes del libro-arte tanto en México como a nivel internacional.

En sus inicios, Pecanins había pasado un tiempo en Europa, donde surgió su interés por experimentar con el libro como obra de arte. Aprendió en Barcelona las bases de las artes del libro: métodos de impresión, tipos de encuadernación, creación y diseño de portada; al volver a México y entrar en contacto con Felipe Ehrenberg comenzó a producir sus propias obras. Una de sus piezas más emblemáticas es *Un Viaje en Zeppelin*, cuya primera edición data de 1988; en ella, la artista narra la tragedia del incendio del Zeppelin en 1937 durante un viaje trasatlántico, donde viajaba parte de su familia paterna huyendo del nazismo que se extendía por Europa (Fig. 23 y 24). La pieza, una edición de cien ejemplares totalmente hechos a mano, contiene una colección de objetos que incluyen la reproducción de documentos oficiales, recortes de prensa sobre lo sucedido, fotografías familiares y notas personales que retratan el trayecto y su desenlace. En el 2016 esta obra fue reeditada por la editorial mexicana La Duplicadora, con el único cambio de un contenedor más resistente al tiempo que el original y sacada nuevamente a circulación.

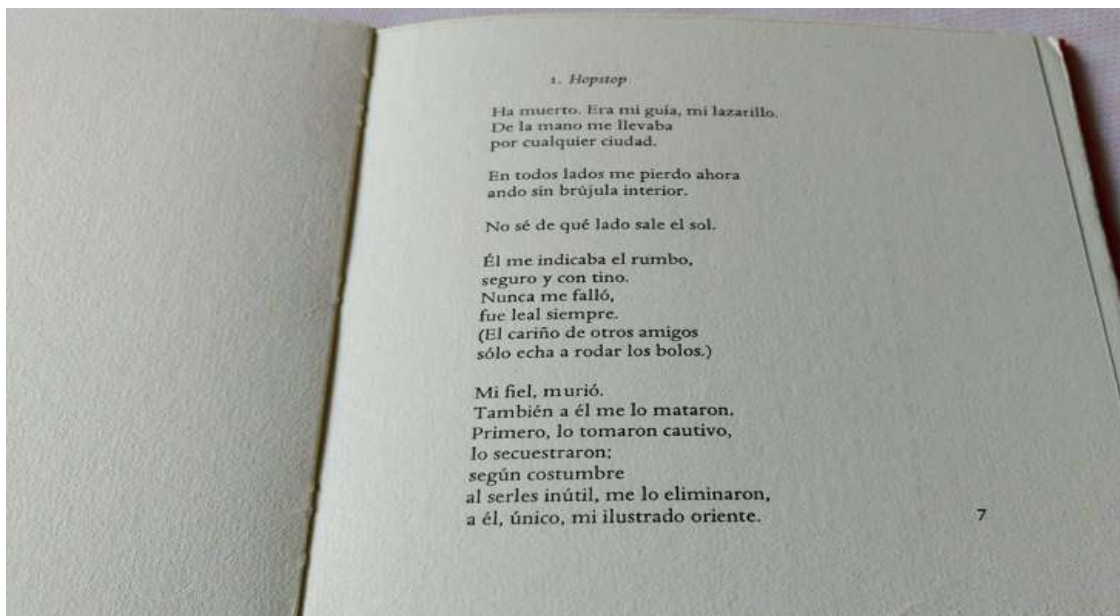




(Fig. 23 y 24). *Un viaje en Zeppelin*. Yani Pecanins (1988). Técnica mixta sobre papel en contenedor de cartón.

Aunado a su quehacer artístico, las labores derivadas de los proyectos en colectivo, la publicación de *Paso de peatones* y el trabajo de La Cocina, Gabriel Macotela, Yani Pecanins y Armando Sáenz Carrillo fundaron en 1985 El Archivero, el primer centro de conservación y exhibición de libro-arte en el país, instalado inicialmente en la colonia Roma en una vivienda abandonada tras el sismo ocurrido ese mismo año, aunque una vez reclamado el inmueble se trasladó a otro espacio en la misma colonia. El Archivero era a la vez un lugar de exhibición, un taller de producción y un acervo de libro-arte, que retomó la idea y dinámica de funcionamiento de OBAS, el espacio de creación y difusión de libro-arte que abrió Ulises Carrión en Amsterdam.

Siguiendo la pauta que marcó OBAS, El Archivero fungió como librería de libro-arte, de revistas y publicaciones de artistas y de sus proyectos editoriales; a la vez, funcionaba como galería de exhibición de estas obras y contaba con un espacio para taller de producción; esto lo volvió un punto de reunión donde se discutían las problemáticas del arte mexicano y se fraguaban nuevos proyectos y de este modo se proyectó como espacio medular del libro-arte en México (Vilchis, 2016). Para mantenerlo a flote, sus fundadores aplicaron las estrategias de venta y divulgación de libro-arte llevadas a cabo por Carrión y se realizaron proyectos en conjunto con otros artistas entre cuyos nombres se encuentran Magali Lara, Carmen Boullosa (Fig. 25 y 26), Martha Hellion, Jan Hendrix, Gilberto Aceves Navarro, además de mostrar obras del propio Carrión.



(Fig. 25 y 26) *La Impropia*. Carmen Boullosa (2017). Libro-arte en torno a las víctimas de Ayotzinapa. Impreso en tipos móviles en el Taller Martín Pescador.

En este espacio se realizaron proyectos de arte correo que consolidaron redes entre artistas de diversas

latitudes así como libros-arte grupales e individuales de artistas mexicanos y extranjeros; a ellos se añadieron algunos enviados de lugares tan lejanos como Australia y Polonia. Gracias a dichas colaboraciones y proyectos colectivos, en El Archivero se fue conformando un importante acervo de libro-arte mexicano y de otros países durante los ocho años que permaneció abierto. Finalmente, este se compartió con el público en una exhibición que tuvo lugar en 1992 en el Museo de Arte Carrillo Gil en la Ciudad de México en una muestra titulada *El Archivero en el Carrillo Gil*, que permitió a sus contemporáneos y nuevas generaciones de artistas conocer su trabajo.

La labor que llevaron a cabo Sáenz Carrillo, Macotella y Pecanins en La Cocina. Ediciones Mimeográficas y posteriormente en El Archivero fueron decisivos en el desarrollo del libro-arte en México, aunque no han sido los únicos casos de talleres y editoriales independientes en el país. Durante la década de 1980, con el libro-arte ya establecido en la escena plástica nacional, numerosos artistas y colectivos continuaron realizando obras y publicaciones tanto en forma de panfletos y folletos como revistas y libros. Sin embargo, debido a la dificultad que al principio suponía exponer estas piezas en galerías y museos así como sus bajas ventas y la reducida integración a colecciones institucionales, los creadores utilizaban materiales de bajo costo y con métodos de impresión que les resultaban accesibles tales como el mimeógrafo o el linograbado y la encuadernación o presentación en cartón y otros medios económicos.

Durante las dos décadas siguientes, los creadores continuaron experimentando con el libro como obra artística y se abrieron talleres en varios puntos del país, algunos de los cuales siguen en funcionamiento. Adoptaron como punto de partida las estrategias desarrolladas por Carrión y las técnicas gráficas aprendidas de Ehrenberg y desde estos precedentes desarrollaron sus propias propuestas a las que integraron otros métodos y modos de hacer sus piezas, diversificando en estilos y creando nuevos grupos y redes entre artistas. De esta manera, el impacto de estos dos creadores en la producción mexicana del libro-arte siguió vigente en cuestión de las bases teóricas y modos de llevarlas a la práctica y todavía hoy es posible identificar su legado en las generaciones más jóvenes.

2.2.2.2.1. Taller Martín Pescador.

Como parte del crecimiento en la producción de poesía que tuvo lugar en México durante la década de los setenta y principios de los ochenta, muchos jóvenes poetas pudieron publicar sus trabajos en las numerosas y recientes revistas literarias de la época, como fue el caso de *El Zaguán* y *Cartapacios*;

algunos más lograron mostrar su obra en publicaciones ya establecidas y de mayor antigüedad, como la revista *Plural* y otros buscaron espacios fuera de los circuitos legitimados, que tuvieran apertura para sacar a la luz el trabajo de escritores aun no reconocidos. Uno de estos espacios alternativos fue la editorial Martín Pescador, fundada por el norteamericano Juan Pascoe, quien se había entrenado como impresor en la Cumington Press en Iowa y quien en México abrió una imprenta dedicada a la producción manual y artesanal de libros.

En efecto, el Taller Martín Pescador ha sido uno de los centros de producción de libros de mayor trayectoria en México. Fue fundado en la ciudad de México y unos años después, en 1987, se trasladó a la antigua hacienda Santa Rosa, en los alrededores del poblado de Tacámbaro en el estado de Michoacán, donde permanece hasta hoy. El interés principal del proyecto era la búsqueda tipográfica y por ello para imprimir sus textos, Pascoe comenzó utilizando una imprenta manual de tipos móviles que data del siglo XIX (Cabildo, 2009) así como papel de alta calidad, con gramaje apropiado para la absorción de las tintas; además de realizar todo el proceso de encuadernación a mano.

Su primer título publicado fue *Eólicas*, autoría de su alumna Cristina de la Peña, en 1975 (Cabildo, 2009) y desde entonces este taller continúa publicando y editando tanto libros de artista como proyectos de colaboración entre escritores que aportan el texto y artistas plásticos que contribuyen con las imágenes. Pascoe ha publicado textos de escritores inicialmente emergentes, tales como Carmen Boullosa, así como de otros que ya estaban consolidados entre los que puede mencionarse a Octavio Paz, Gabriel García Márquez, Efraín Huerta, Alfonso D'Aquino, a los que se agregan trabajos de numerosos artistas visuales entre los que se encuentran Francisco Toledo, Othón Téllez y Magali Lara, quien ilustró un texto de Carmen Boullosa y a esta última le interesó tanto el resultado que a raíz de ello fundó su propia editorial, llamada Tres Sirenas, enfocada a realizar tirajes cortos de libros de artista así como a la producción de ejemplares únicos.

El trabajo del Taller Martín Pescador retoma los métodos e ideas de las editoriales que trabajan las artes del libro, de manera que sus piezas se caracterizan por conjuntar el oficio de impresión de textos en una prensa tipográfica con el uso de diversas técnicas de stampa para la creación de sus imágenes; a ello se suma el cuidadoso proceso manual de encuadernación, dotando a sus libros de acabados finos y un carácter artesanal que se manifiesta en la delicadeza de su manufactura así como en el cuidado y la atención al detalle en todos los aspectos de las piezas: la composición de la página, la organización del espacio entre el texto e imágenes y la armonía entre el exterior y el contenido en la tipografía, el

empastado y el diseño de portada. A ello se añade su postura en torno al libro, pues existe una preocupación por generar piezas diferentes acorde a cada contenido.

Desde su fundación y hasta la actualidad este taller continúa con la creación de libros, ya sea concebidos por un artista o bien resultado de la colaboración entre artistas plásticos, escritores, el trabajo de impresión y diseño editorial, siempre manteniendo la calidad en la elección de todos los materiales, así como el carácter artesanal en cada pieza realizada. Gracias a esto, en el año 2014 su trabajo obtuvo un reconocimiento a su dedicación y al cuidado con que se elaboran sus obras cuando recibió el Premio al Bibliófilo, que es otorgado por la Feria Internacional del Libro FIL en Guadalajara, Jalisco²³.

2.2.2.2.2. *Taller Leñateros.*

El Taller Leñateros es un centro de producción de libro-arte ubicado en San Cristóbal de las Casas, en Chiapas, que tiene la particularidad de ser manejado y trabajado por indígenas de la región. Su labor está dedicada a rescatar relatos, leyendas, usos y costumbres de las comunidades mayas y tzotziles, los cuales se han ido perdiendo ante la globalización. Leñateros toma su nombre de ciertos indígenas de la zona conocidos por adentrarse en la sierra chiapaneca para recoger hierbas, flores, musgo y madera para hacer leña (de ahí el término “Leñateros”) y una vez que han terminado la recolección vuelven a sus comunidades y a San Cristóbal de las Casas para venderlos. Estos indígenas se caracterizan por su respeto a la naturaleza pues no talan árboles, únicamente toman la madera que ya está en el suelo de modo que no dañan la vegetación del lugar.

El Taller Leñateros fue fundado en 1975 por la poetisa norteamericana Ambar Past quien llegó a vivir a Chiapas y entre sus habitantes aprendió el idioma y sus costumbres; a partir de esta convivencia identificó el sentido poético presente en las actividades cotidianas de los mayas, desde sus recetas de cocina, los cantos, la medicina, los rezos y conjuros tradicionales para atraer el amor y restablecer la salud. Interesada en la recuperación de la escritura en esta lengua, Past comenzó a experimentar con la fabricación de papel a partir de fibras naturales y materiales locales, con el objetivo de hallar un soporte donde retratar el entorno y le permitiera plasmar estos cantos y rezos para su conservación y difusión; así, fundó primero el Taller de Sueños, que posteriormente se transformó en Leñateros.

Se trata de la primera editorial en maya y tzotzil y está dedicada en exclusiva a la elaboración y venta

²³ Más información disponible en el sitio <https://www.youtube.com/watch?v=wQwFC3Ljles&t=605s>

de libros-arte que contienen textos en estas lenguas, los cuales incluyen cantos, recetas de cocina, rituales de magia tradicional, leyendas de las comunidades y juegos infantiles. Estos textos se acompañan por una traducción que puede ser al inglés o al castellano, de manera que los lectores fuera de la comunidad puedan comprender su significado y apreciar su legado (Fig. 27). De esta manera, la escritura vuelve a estar presente en la cultura maya después de casi cuatro siglos de ausencia y su sistema de pensamiento se difunde, alcanzando públicos de diversos entornos a escala internacional.



(Fig. 27). BON. *Tintes naturales*. Compendio de flores y plantas utilizadas en la fabricación de tintes. Taller Leñateros.

El objetivo de este espacio es la conservación del idioma, costumbres y tradiciones del lugar y para ello se aprovechan los materiales que ofrece la región y se utilizan en la creación de libros-arte donde se preservan y difunden la herencia y tradiciones mayas y tzotziles. Leñateros está conformado por artesanos y artistas locales que colaboran con poetas, escritores y traductores; sus obras son hechas completamente a mano en el taller, donde se fabrican todos los materiales y objetos aprovechando los recursos que su entorno ofrece, desde el papel hecho con fibras vegetales de la región, las tintas naturales y hasta los procesos de stampa, empastados y encuadernación.

En este taller se fabrican dos tipos de ediciones de libros, una de lujo que se exhibe en ferias de libro y de libro-arte y se vende a colecciones universitarias, museos y compradores particulares y otras copias de menor costo y formato, hechas con materiales económicos lo cual incrementa sus posibilidades de

venta entre el público en general. Leñateros fabrica y vende diversos objetos además de los libros: papel, ropa y artesanía, de donde se obtienen los ingresos que les ayudan a sostener el taller, aunque su objetivo principal consiste en la recuperación, preservación y difusión de la herencia maya y tzotzil, sus costumbres, tradiciones, su lenguaje escrito y con ello también su manera de aprehender e interactuar con el mundo.

Desde que fue fundado, el trabajo de este taller ha recibido diversos premios y reconocimientos, tanto en México como en el extranjero y sus piezas se encuentran en colecciones de importantes museos y universidades, entre los que se encuentran el Museo Nacional de Mujeres en el Arte en Washington, D.C. Y la Special Collection de la Universidad de Stanford, en California²⁴. A pesar del olvido gubernamental y la pobreza en que se encuentran sumidas las comunidades indígenas en el país, gracias al esfuerzo que realizan estos artistas y artesanos el legado de las costumbres y tradiciones mayas y tzotziles se difunde y conserva como parte de la herencia cultural y la memoria colectiva de México.

2.2.2.3. El libro-arte en México en las décadas de 1980 y 1990.

A lo largo de las décadas de 1980 y 1990 aumentó el número de talleres donde se elaboraron libros-arte; entre ellos, muchos eran talleres de gráfica que incluyeron en su producción obras de este género plástico. A lo anterior se suma la incursión de cada vez más creadores en los procesos de experimentación con el libro como obra de arte, algunos de ellos tienen formación en las técnicas de la tradición gráfica y de estampa que expanden a distintos soportes (entre ellos el libro), otros lo hacen desde la pintura y también hay quienes provienen del diseño; así, todos estos elementos y disciplinas se han integrado al libro-arte mexicano, enriqueciendo sus posibilidades formales y discursivas.

Durante estas décadas, el libro-arte del país incluyó el trabajo de artistas tan relevantes como Leonora Carrington (1917 – 2011), Jan Hendrix (1949 –) y Vicente Rojo (1932 –). De la primera, se puede mencionar la pieza de 1995 titulada *The Dark Book*, compuesta por una serie de imágenes hechas en hueco grabado que consta de sesenta ejemplares y fue editado por Tiempo Extra Editores. En cuanto a Jan Hendrix, se trata de un artista enfocado sobre todo a la gráfica de entre cuyos libros se puede mencionar *The Big Sleep* de 1998, realizado en impresión de serigrafía sobre papel y un sombrero, como un comentario desde la plástica en torno a la obra literaria de Raymond Chandler. En el caso de Vicente Rojo, una de sus piezas más conocidas data de 1991, titulada *Tardes de lluvia*, hecha también

²⁴ Disponible para su consulta en <http://library.stanford.edu/all/?q=le%C3%B1ateros&op=Search>

en impresión serigráfica que consta de noventa ejemplares y cuya edición corrió a cargo del propio autor.

Otra reconocida exponente del género es Carla Rippey (1950 –), norteamericana radicada en México, quien a partir de la gráfica expande los soportes donde depositar sus reflexiones, incluyendo el arte instalación y el libro-arte, mientras explora temáticas tales como la experiencia de la migración y el imaginario de lo femenino. Rippey, al igual que Magali Lara y Yani Pecanins, utiliza al libro como el espacio donde trabajar temas relacionados a la construcción identitaria de la mujer, el mundo femenino y las problemáticas de género, para lo cual recurre a narrativas que parten de la memoria, la reconstrucción de historias familiares y su propia experiencia de vida. En estos casos, la riqueza del libro-arte radica en permitir la generación de relatos cuyos elementos se presentan a modo de cajas de recuerdos, álbumes fotográficos, diarios de viaje o personales.

Durante las dos últimas décadas del siglo XX, gran parte de los artistas plásticos en México incluyeron en su práctica la experimentación con el libro como aunque no necesariamente enfocados en exclusiva a la producción de estas piezas. Sumado a ello, debe tomarse en cuenta que son distintas los intereses de cada artista por acercarse al libro como obra de arte y responden a búsquedas tanto plásticas como conceptuales; así, algunos lo utilizaron como espacio donde narrar historias personales mientras otros exploraban posibilidades en la construcción de narrativas visuales y literarias; hubo quienes buscaban soportes que les permitieran expandir los límites de la gráfica e interesados en diseño y construcción tridimensional del objeto, con distintas estructuras, pliegues y dobleces utilizados como secuencias de un discurso o momentos en el desarrollo de una idea.

Si bien en principio el campo de exhibición y venta de estas piezas era reducido, conforme el libro-arte se integra a los circuitos artísticos en el país se abren más oportunidades de exposición y venta. Inicialmente fue necesario que los propios artistas abrieran espacios de difusión y talleres de producción aunque posteriormente el campo de acción se amplió y con ello las posibilidades de mostrar los alcances de dicho género. A los espacios creados en específico para ello se fueron sumando otros dos tipos de centros: las pequeñas editoriales que comenzaron a publicar y comercializar estas piezas y los talleres de grabado que incluyeron entre sus actividades la elaboración de obras de gráfica expandida en soportes y estructuras no convencionales, entre ellos la construcción de libros.

Todo lo anterior habla de una riqueza en la producción del libro-arte en México, del espíritu colaborativo entre artistas que llevaron a cabo los proyectos grupales con pocas ganancias económicas,

únicamente con la intención de explorar el género y de difundir sus piezas. Asimismo, la variedad en temas, modos de construcción discursiva, soportes, técnicas y materiales indica el interés por la experimentación a nivel de forma y concepto y finalmente esto conduciría al reconocimiento de su trabajo que llega a través de premios, exposiciones en recintos legitimados y muestras en centros culturales del país así como en ferias y galerías a escala internacional, con lo cual muchas de estas obras se incorporan a colecciones particulares, de universidades o museos.

A través de esta primera etapa en la historia del libro-arte en México, que comprende desde su llegada a mediados de la década de 1970 y su expansión durante los siguientes diez años, que conlleva el surgimiento de artistas, colectivos, centros de producción y acervos y hasta finales del siglo XX en que se vuelve parte de la escena plástica del país, los artistas mexicanos sentaron las bases para el desarrollo de este género en el siglo XXI, en particular durante los últimos años dado que el libro-arte ha experimentado un marcado crecimiento. Este se manifiesta en un notable aumento en los artistas y talleres que trabajan esta vertiente, además de proyectos de investigación y foros de discusión en distintos puntos del país.

2.3. El libro-arte en México en el siglo XXI.

Si bien la llegada del libro-arte a México transforma la relación entre las artes plásticas y el libro y deriva en la creación de múltiples obras, es preciso señalar que su impacto en la comunidad artística no fue en inicio tan notable como el que tuvieron otras corrientes tales como el surrealismo, las vanguardias ruso-soviéticas o las nuevas técnicas de impresión como la litografía o el linograbado. Aun cuando fueron numerosos los creadores mexicanos que durante el siglo XX experimentaron un acercamiento al libro como obra de arte y esto derivó en la creación de múltiples piezas y discursos, en términos de alcance a gran escala en la escena plástica nacional tuvo poca repercusión y causó un reducido interés de la crítica, coleccionistas y espacios de exposición dispuestos a mostrar dichas piezas.

Sin embargo, estas circunstancias no evitaron que los creadores continuaran explorando las posibilidades que ofrece el género y debido a esta constancia y a sus esfuerzos por hacer difusión a estas piezas, en los últimos diez años el libro-arte en México ha experimentado un marcado crecimiento. Ello es resultado no solamente de la labor de estos artistas sino también de todos aquellos que se han dedicado a teorizar sobre el tema y a crear espacios y puntos de encuentro, gracias a los cuales esta vertiente comienza a abrirse camino en otros ámbitos además de entenderse como un quehacer artístico y aparecer como tema de discusión en foros, coloquios y simposios. A esto se suman los aportes en el área académica y los trabajos de investigación que proporcionan nuevos enfoques desde donde abordar y pensar estas piezas.

Para hablar del libro-arte en México en el presente siglo entonces es necesario identificar estos campos de acción, los cuales incluyen universidades y facultades de artes donde se imparten materias de libro-arte como parte de la carga académica, el ámbito de la investigación que comprende los trabajos académicos (tesis, artículos, ensayos), los espacios de discusión tales como foros, coloquios y simposios; también las ferias y espacios (legitimados y alternativos) para su exhibición y difusión, que guardan relación con la expansión de las editoriales independientes que producen y ofertan estas obras así como los proyectos de colaboración. De esta manera, se establecen los rasgos característicos del libro-arte en México en el siglo XXI, las esferas en que se desarrolla y los modos en que impacta en la producción plástica.

Debe señalarse que el crecimiento observado en el libro-arte en México en el presente siglo no responde a una causa aislada sino a un conjunto de fenómenos que han tenido lugar desde diversos

ámbitos; desde esta perspectiva, se entiende no como resultado de un proceso lineal de desarrollo, sino de una serie de condiciones que se entrelazan y retroalimentan y que desde los años setenta han ido preparando el terreno para la situación actual. Así, numerosos actores han desempeñado un papel en el crecimiento del libro-arte: tanto las reflexiones de Carrión que sientan las bases teóricas, el trabajo de Ehrenberg que desemboca en la apertura de centros que daban cursos y talleres de gráfica y el uso de mimeógrafo, los artistas y colectivos que incursionaron en la elaboración de estas piezas, las galerías y museos que decidieron exhibirlas.

Todo ello ha generado el interés de artistas jóvenes por explorar el libro como parte de su obra y a la vez les conduce a replantear sus modos de hacer, lo cual conlleva a la generación de nuevas interrogantes sobre el libro-arte, abriendo las puertas a los trabajos de investigación que toman como objeto de estudio esta vertiente plástica y a los foros de discusión en torno al tema. Finalmente, la inclinación de estos artistas e investigadores ha permitido que comiencen a incluirse materias donde se imparte el libro-arte como parte de los planes de estudio de facultades y universidades de artes; de esta manera, dicho género amplía sus campos de acción.

2.3.1. Libro-arte en México. Proyectos de colaboración entre universidades, académicos y artistas.

Debido al creciente interés de parte de los jóvenes artistas por realizar obras a partir del formato del libro, ciertas universidades en México han comenzado a incluir en sus plantillas y planes de estudio materias o talleres donde desarrollar estos proyectos. Por lo general se trata de clases relacionadas a las técnicas de la stampa y que abordan la creación de libros-arte como una manifestación o posibilidad de la gráfica expandida. Esto les permite la elaboración de imágenes, textos y narrativas como piezas en serie además de contribuir a la búsqueda del uso de soportes y formatos que salen de los tradicionales. A estas clases, eminentemente prácticas, se añaden postulados teóricos y lecturas acerca del tema, su historia, antecedentes y desarrollo.

Uno de estos casos es el del Laboratorio de la Imagen de Querétaro, un taller de producción gráfica adscrito a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, el cual tiene a su cargo la maestra María Margarita de Haene Rosique²⁵. Dicho Laboratorio entró en funciones en el 2012 y realiza ejercicios y obras de carácter personal y grupal en las diferentes técnicas de gráfica así como

²⁵ Su sitio web es: <https://laboratoriodeimagen.com.mx/>

de fotografía, grabado y tiene como una de sus extensiones la producción de libro-arte. La maestra de Haene ha participado en la IV edición del Simposio Internacional de la Tipografía al Libro-arte en Morelia Michoacán en mayo de 2017 presentando los resultados de algunos proyectos realizados por sus alumnos.

Por otro lado, como parte del programa de la Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño que se imparte en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez se encuentra la materia de libro-arte entre la carga académica a elegir, donde se estudian desde los orígenes del género hasta sus distintas tipologías, de manera que los estudiantes conozcan tanto las bases teóricas y conceptuales como las posibilidades en sus modos de elaboración. A raíz de ello han surgido proyectos que reúnen obra de diversos artistas así como trabajos de investigación publicados en artículos, revistas y presentados en simposios de gráfica y de libro-arte. Tal es el caso de los libros *Libro-arte / Cartografías y Relatos de una Práctica Liminal* (2014) y *Libro-arte / Abierto* (2017) ambos coordinados por la Dra. Hortensia Mínguez.

También desde el año 2000 en la Facultad Popular de Bellas Artes FPBA de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo UMSNH, en Morelia comenzó a impartirse la materia de proyecto gráfico con enfoque en libro-arte en la línea de formación en gráfica de la Licenciatura en Artes Visuales con un alto número de estudiantes interesados; dado que Michoacán es un estado con una importante tradición dentro de la gráfica, en particular el grabado, resulta natural la búsqueda constante de nuevos soportes y formatos²⁶. Así, este taller impartido por la Dra. Ioulia Akhmadeeva es uno de los más concurridos en la Facultad y de él se desprenden piezas de los estudiantes y proyectos en colectivo, además de llevar a la apertura de talleres de grabado independientes fundados por los egresados que ofertan la impresión de imágenes en diversas técnicas, la impresión de texto en tipos móviles, uso del risógrafo y servicios de encuadernación.

En cuanto a la investigación, la colaboración entre las escuelas de artes de la UMSNH y la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez ha dado lugar a eventos en conjunto tales como la organización del Simposio Internacional de la Tipografía al Libro-arte, que cuenta con cuatro ediciones, comenzando en el 2011 y se ha llevado a cabo en las sedes de Ciudad Juárez y Morelia²⁷. Como su nombre indica, este Simposio permite la presentación de trabajos de reflexión e investigación, además de crear puntos de

²⁶ El acervo digital se puede consultar en <https://www.librosdeartista-fpba-umsnh.net/>

²⁷ Notas de prensa disponibles en <https://www.quadratin.com.mx/entretenimiento/cultura/presente-umsnh-en-simposio-la-tipografia-al-libro-arte/> y <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/columna-nc23325>

encuentro y redes de trabajo entre artistas y teóricos a través de los cuales se intercambian ideas y se da paso a nuevos proyectos, fortaleciendo la presencia del libro-arte en la plástica mexicana.

Asimismo, el trabajo académico sobre el libro-arte comienza a compartirse en foros de discusión en torno a temas tales como la investigación humanística y la relacionada a las artes visuales. Ejemplo de ello es el Primer Encuentro Internacional de Estampa de América Latina y El Caribe. Producción, investigación, exhibición y mercado²⁸, que se llevó a cabo en noviembre de 2018 y contaba entre sus ejes temáticos con la línea de libro de artista. Dicho Encuentro fue organizado por un conjunto de instituciones: el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM, el Instituto Nacional de Bellas Artes INBA a través del Museo Nacional de la Estampa MUNAE, el Museo Nacional de Arte y de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, la Universidad Veracruzana, el Museo Franz Mayer, la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco así como la Red de Integración Académica de las Artes de América Latina y El Caribe RIAA – UDUAL.

Con estos eventos – que ya involucran tanto a productores independientes de libro-arte como a los centros de enseñanza y con ello a las nuevas generaciones – se fortalece la unión entre los artistas, instituciones, coleccionistas y espacios de exhibición dado que encuentran puntos de coincidencia y el espacio para el intercambio de ideas, generando diálogos entre los territorios circundantes al libro-arte. Con ello se estrechan relaciones entre universidades y entre artistas, lo que conduce a nuevos proyectos, algunos incluso de carácter internacional, donde se muestran piezas de creadores de libro-arte mexicano, como ha sido el *El Pliego / Le Pli / A Folder. Proyecto internacional de intercambio, interacción gráfica y edición*.

Este proyecto, realizado entre el 2015 y 2016, reunió a estudiantes de artes, profesores universitarios de artes plásticas y artistas en diecisiete centros de producción y enseñanza gráfica así como de estampa y edición de once países de Europa, América y Asia, entre ellos la UMSNH y la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez²⁹. *El Pliego / Le Pli / A Folder* fue coordinado por Ana Soler y Anne Heyvaert quienes invitaron a doscientos veinticuatro artistas de distintos entornos a crear una pieza en técnica libre en el papel de su elección pero conservando las mismas medidas: una hoja tamaño carta, doblada

²⁸ Disponible para consulta en <https://encuentrodeestampa.org/>

²⁹ Catálogo disponible en <http://grupodx5.webs.uvigo.es/catalogo-del-proyecto-el-pliego-le.html> . Mas información en <https://bellasartes.ucm.es/el-pliego-le-ple-a-folder>

por la mitad, trabajada por ambas caras y en una edición de veinte ejemplares.

Así, cada pieza funciona como una página que se une a las demás sin tener una narrativa estructurada sino como una obra colectiva creada a partir de fragmentos que con la interacción adquieren sentido. A partir de esto se unieron las páginas provenientes de cada autor y centro participante y se armaron varios pequeños libro-arte donde se desarrolla una serie de reflexiones en torno al pliegue en las que se entiende como un espacio que divide a la vez que une dos partes de una superficie y explora la idea del desdoblamiento. El resultado es un relato compuesto por tantas miradas como autores. Esta exposición se ha presentado en Argentina, Bélgica, Canadá, Dinamarca, España, Estados Unidos, Francia, Portugal, Serbia, Taiwán y llegó a México en mayo de 2017 en el Centro Cultural Clavijero en la ciudad de Morelia, Michoacán, en el marco de las actividades del IV Simposio Internacional de Tipografía al Libro-arte.

Otro proyecto de vinculación de libro-arte a escala internacional en el que ha participado México es Esporas, una extensión de la Feria Internacional de Libro de Artista MASQUELIBROS, la cual se lleva a cabo en Madrid, España desde el año 2012. Para presentar las Esporas se eligen distintas ciudades tales como Sevilla u Oviedo y se seleccionan puntos estratégicos (hoteles, restaurantes, negocios, galerías, librerías) donde se colocan algunos libro-arte, de manera que el público pueda verlos. Esporas se lleva a cabo con dos semanas de anticipación al evento principal en Madrid y su objetivo es llevar al libro-arte al alcance de la gente con el propósito de generar interés y aumentar el número de visitantes a la feria.

Para la primera edición de MASQUELIBROS se invitó a participar al artista mexicano Daniel Manzano, que era entonces director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y quien cuenta con una reconocida trayectoria en producción, enseñanza e investigación del libro-arte en el país. Manzano impartió una conferencia en la Feria Internacional de Libro de Artista en Madrid, acompañado por Mónica de la Cruz, artista plástica y docente mexicana que también ha incursionado en la producción del libro-arte. A raíz de este encuentro, de la Cruz participó en la organización de la extensión de Esporas en el 2015 mostrando una serie de libros-arte de diversos autores, que se exhibieron en Puerto Vallarta, Jalisco y después de esto, México fue el país invitado a participar en la edición del 2016³⁰.

³⁰ Más información en <http://masquelibrosferia.blogspot.com/>

2.3.2. Ferias y espacios de exhibición.

Aun cuando el panorama del libro-arte en México tiene todavía mucho campo por abarcar, es indudable el aporte que han hecho el trabajo académico y de enseñanza así como los foros de discusión y espacios donde compartir la investigación. Gracias a esto se crean redes de comunicación, se enriquece el intercambio de ideas y en consecuencia se empiezan a abrir lugares donde mostrar la producción de obras, espacios que se han ampliado también para incluir a las editoriales independientes, la edición contemporánea y al fenómeno de la autoedición. Uno de estos casos se encuentra en las ferias de libro regulares, que desde hace algunos pocos años destinan un área específica para exhibir estas piezas, con lo cual aumenta su capacidad de acercamiento al público y con ello sus posibilidades de circulación y adquisición.

Otro caso ha sido la Expo Feria Nacional Artes y Oficios del Libro, que se lleva a cabo anualmente desde el 2015 en la Biblioteca Nacional de la ciudad de México y cuenta con el apoyo de la Secretaría de Cultura. Aunque es preciso señalar que dicho evento está principalmente destinado a la exhibición de los trabajadores de las artes del libro y centra su interés en la manufactura desde lo artesanal, en noviembre del 2018 en el marco de sus actividades incluyó un espacio para la exhibición de una muestra internacional de libro-arte bajo el título *Máxima expresión, otras formas de ver y hacer los libros*, donde participaron cuarenta y dos artistas, la cual fue curada por el artista visual Antonio Guerra, quien ha formado parte de proyectos tales como el libro-arte *Ayotzinapa. Desaparición política*³¹.

En cuanto a ferias creadas específicamente para la difusión, exhibición y venta de libro-arte en México, la organizada por LÍA sienta el mayor precedente. La Editorial LÍA, asentada en Guadalajara, se dedica a la producción y difusión del libro-arte desde el 2011, montando exposiciones y localizando artistas que se dedican a producir estas obras³². En el 2014, organizó la primera Feria Internacional de Libro de Artista en México bajo la dirección de Mónica Cárdenas en el Centro Cultural Hospicio Cabañas, en Guadalajara, Jalisco, seguida por otras dos ediciones en 2015 y 2016. Para las dos últimas se contó con el apoyo del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes FONCA y durante estas ferias se presentaron muestras del trabajo de los productores de libro-arte en México con obras a la venta; en adición, se expuso la muestra *Favor de Tocar*, donde se invitaba a los espectadores a aproximarse a estas obras.

La feria de LÍA ofreció durante el tiempo que estuvo en funciones – tres ediciones – invitados que

³¹ El libro-arte *Ayotzinapa. Desaparición política* será analizado como uno de los casos de estudio en el capítulo IV.

³² Para mayor información se puede consultar su página: <https://www.facebook.com/lia.books/>

dieron talleres, conferencias y pláticas sobre su trabajo además de las mesas de muestra de obra, todo como parte de una estrategia para generar aumento en las ventas así como el interés de coleccionistas más allá de la bibliofilia y de este modo abrir paso a un mercado del libro-arte en México. Con este propósito también, se realizaron en 2013, 2014, 2015 el primer, segundo y tercer concursos internacionales de libro de artista LÍA. Se trató de un proyecto muy completo en tanto incluía el intercambio con el público, la creación de redes de intercambio, la selección y exhibición de obra y la competencia por un premio económico. Asimismo, presentó una exposición de artistas invitados y otra de la obra seleccionada a partir de la convocatoria, cuyos participantes eran en su mayoría artistas mexicanos, lo que señala que efectivamente existe una comunidad de creadores dedicada a la producción de este tipo de obras.

Si bien el comité organizador de esta Feria Internacional del Libro de Artista no ha anunciado una próxima exhibición, ha dejado como legado la posibilidad de llevar a cabo estos eventos en México, abriendo el camino para crear otras ferias de libro-arte, buscar nuevos espacios donde mostrar las piezas y puntos de encuentro entre artistas y coleccionistas así como una labor de creación de públicos, desarrollando modos diversos de llamar la atención sobre este género plástico y haciendo hincapié en la necesidad de establecer un mercado y crear o aumentar las colecciones en galerías, museos y universidades del país donde puedan circular, ofertar, adquirir y conservarse estas piezas.

2.3.3. Edición contemporánea, edición independiente y autoedición en México.

Dentro de la producción de libro-arte en México se han identificado tres fenómenos relacionados a la elaboración de libros: la edición contemporánea, la edición independiente y la autoedición, que desempeñan papeles fundamentales pues permiten a los artistas experimentar distintas técnicas y maneras de producir y difundir sus obras. La edición contemporánea se distingue del ámbito de las grandes casas editoriales en tanto es un negocio de menor alcance y donde se retoman ciertos rasgos característicos de los practicantes de las artes del libro al realizar tirajes cortos, prestar atención y cuidado a los detalles de manufactura y diseño en cada paso en el proceso de elaboración así como a la calidad de los materiales; en estos proyectos el editor se integra al proceso creativo pues desde el inicio se concibe como un objeto completo en sí mismo en el que sus elementos deben poder entablar un diálogo entre ellos y así generar el relato.

En la edición contemporánea se revalora el trabajo en conjunto de un escritor, un artista plástico y un

editor de manera que el resultado es una obra colectiva en la que todos estos aspectos tienen la misma importancia. A diferencia de una empresa editorial, donde el libro se entiende como un objeto que debe salir al mercado acorde a las leyes de la oferta y demanda como un bien de consumo, estos nuevos editores abordan su objeto como una pieza para adquirirse y coleccionarse, de modo similar a la manera en que William Morris concebía sus libros. Por esta razón, sus tirajes son relativamente cortos con números que oscilan entre los cien y los quinientos ejemplares.

A los aportes de la edición contemporánea se suman aquellos de la edición independiente, que aparece como una reacción a los pocos o inexistentes espacios donde producir no únicamente libro-arte y obras de colaboración de la triada escritor / artista visual / editor, sino también donde elaborar e imprimir otras publicaciones tales como revistas de artistas, historietas y fanzines, que salen de lo establecido y no son fáciles de colocar en el gusto del público desde una perspectiva comercial. Así, la edición independiente surge a raíz de esta preocupación de artistas y editores – generalmente jóvenes – por crear espacios o talleres en los cuales producir piezas que les resultan interesantes, difíciles de clasificar y a las que se obstaculiza la publicación y circulación por motivos de contenido, costos o técnicas.

Estas pequeñas editoriales tienen una mayor libertad creativa que las grandes empresas y no se sujetan a las normas o estándares de calidad que suponen las artes del libro, ya que pueden utilizar papel reciclado, de bajo gramaje o cartón, como el caso de las editoriales cartoneras. Sus piezas son realizadas de modo artesanal, con la impresión y el encuadernado manuales dado que prescinden de grandes maquinarias de impresión de textos e imágenes. Aun cuando sus recursos son limitados, el resultado es interesante en los aspectos formal y de uso de materiales así como en las temáticas que abordan y finalmente en la manera que tienen de aproximación al trabajo de creación de libros, que sale de las normas de oferta y demanda.

La autoedición es otro recurso que los creadores del libro-arte en México han retomado para publicar sus obras, a la manera en que lo hicieron en sus inicios Carrión y Ehrenberg. Esto tiene las ventajas de reducir costos en cuanto a producción y de mantener su postura respecto a la conceptualización y construcción discursiva; asimismo, les permite permanecer a cargo de todo el proceso de elaboración de sus piezas. En el trabajo de autoedición las publicaciones se llevan a cabo a partir de diferentes métodos, que pueden ser desde las técnicas tradicionales de stampa y el uso de tipos móviles que permiten un determinado número en la reproducción de imágenes y texto o bien a través del uso de la tecnología a su alcance, que implica el acceso a impresoras de tinta o láser, máquinas fotocopadoras o

el risógrafo.

Es innegable que la calidad en estas piezas – en términos de edición, imágenes y acabados – quizá no es la ideal para un público bibliófilo, especializado o exigente pues no se trata de objetos exquisitos y puede carecer de perfección en los detalles. En contraste, otorgan la oportunidad a sus autores de poner en circulación su trabajo y les permiten experimentar con diversos soportes, estructuras, formatos y materiales, lo que ha dado lugar a una multiplicidad de publicaciones editadas por los propios artistas y bajo sus normas, gracias a lo cual sus productos escapan de los contenidos estandarizados y proponen miradas distintas en torno a la ciudad, la vida, la política o la sociedad, por mencionar algunos de los tópicos que manejan.

Como resultado de la multiplicación de los artistas y talleres que experimentan con estas tres vertientes también han surgido los necesarios puntos de encuentro donde discutir y difundir las distintas maneras de hacer publicaciones, libros y libro-arte en el país. Ejemplo de ello son los encuentros de editoriales independientes, tales como Contracorriente (que se ha llevado a cabo anualmente en la ciudad de Xalapa, Veracruz y que en 2018 presentaba su cuarta edición³³) y los que también desde hace cuatro años se llevan a cabo en El Traspatio Cafebrería, en Morelia, Michoacán³⁴. En ellos, se reúnen los productores de libro-arte, las pequeñas editoriales y los artistas que hacen autoedición para participar en mesas de diálogo, impartir conferencias y compartir un espacio para exhibición y venta.

A través de estos encuentros se entablan relaciones e intercambian ideas entre las pequeñas editoriales y los auto editores de diversos puntos del país, que comparten la preocupación por generar nuevas maneras de producción y gestionar o crear espacios donde mostrar su trabajo, el cual requiere de nuevas rutas por donde circular, dado que sale de la norma en cuanto a los modos de elaboración de libros a gran escala pero también respecto a su manera de abordar el libro como concepto y al contenido que presentan sus publicaciones, pues se ha identificado³⁵ una tendencia, tanto en la postura de los artistas como de los editores independientes, por producir libros-arte y publicaciones donde no solamente hay experimentación a nivel técnico y de soportes sino también por explorar temáticas relacionadas a lo social y político, crear piezas de carácter contestatario, presentar textos en lenguas

³³ Mayor información en <http://gastv.mx/contracorriente-encuentro-de-editoriales-independientes/> y <https://www.facebook.com/events/casa-de-la-caricatura-madero-no-34-barrio-de-xallitic/encuentro-editorial-contracorriente/830054513780682/>

³⁴ Notas de prensa e información disponibles en <https://www.lavozdemichoacan.com.mx/cultura/traspatio-cafebreria-alista-encuentro-de-editoriales-independientes/> y <http://www.enesmorelia.unam.mx/index.php/pulso-enes/el-cuarto-del-traspatio-en-el-centro-cultural-de-la-unam/>

³⁵ En las discusiones y mesas de diálogo de los Encuentros organizados por El Traspatio en 2017 y 2018, así como en el IV Encuentro Editorial Independiente Contracorriente en 2018.

originarias y ofrecer relatos de México desde una mirada crítica.

Esta actitud responde a la intención de crear conciencia social, repartir información e incluir entre sus lectores, además del público interesado en las publicaciones independientes, otros nuevos de diversos ámbitos. Con ello, la edición contemporánea e independiente actual en México no solo ofrece publicaciones de arte o entretenimiento sino también – a través de la producción de sus libro-arte, revistas e historietas – tiene el propósito de mostrar las problemáticas del país (la violencia, la corrupción política, la impunidad) y el modo de vida de todos aquellos invisibles a la mayor parte de la sociedad mexicana (los vagabundos, los campesinos, los modos de vida indígenas y en comunidades, la poesía actual que se escribe en lenguas originarias).

Para ilustrar dichos fenómenos, a continuación se presentan algunos casos de estas editoriales independientes y proyectos de autoedición, con el objetivo de proporcionar una perspectiva de lo que sucede al respecto actualmente en México.

2.3.3.1. Ediciones Acapulco.

Ediciones Acapulco es una editorial situada en la Ciudad de México, fundada en el 2011 por la diseñadora editorial Selva Hernández y ha contado también con el trabajo del diseñador gráfico Alejandro Magallanes, quien ha realizado diversos libros donde conjunta el trabajo tipográfico, el diseño, diseño editorial, creación de imágenes y poesía. El lugar toma su nombre de la calle en que se encuentra: Acapulco en el número 13 de la colonia Roma. Acorde a la declaración de su sitio en internet³⁶, su propósito es la creación de libros donde se unen el contenido y el formato como parte de una misma narración, de modo que la pieza se lea como una totalidad.

Los textos que realizan se imprimen con una impresora de tipos móviles y su proceso de producción cuida todos los detalles relacionados a la manufactura. Utilizan únicamente materiales de alta calidad, con el objetivo de que puedan resistir tanto el desgaste que supone su manipulación como los que implican el paso del tiempo y el medio ambiente. Su trabajo consiste exclusivamente en primeras ediciones de sus libros y debido a que sus procesos de producción y encuadernación son manuales los tirajes que publican son limitados, con números que fluctúan entre los cien y los quinientos ejemplares.

Sumado a esta contribución en la producción de libros, Hernández y Magallanes unieron esfuerzos para

³⁶ Recuperado de <http://www.edicionesacapulco.mx/>

abrir en el 2016 la Increíble Librería³⁷, un espacio ubicado también en la colonia Roma donde se venden tanto los libros de Ediciones Acapulco como de otros sellos independientes y pequeñas editoriales de México y de algunos otros países tales como Chile, los Estados Unidos de Norteamérica y Brasil, que ofrecen diversas temáticas incluyendo libros para niños como el caso de Ediciones El Naranjo. La Increíble Librería cuenta con cerca de cinco mil ejemplares a la venta y ha participado en la creación de públicos interesados en adquirir obras de libro-arte y de edición independiente.

2.3.3.2. La Duplicadora.

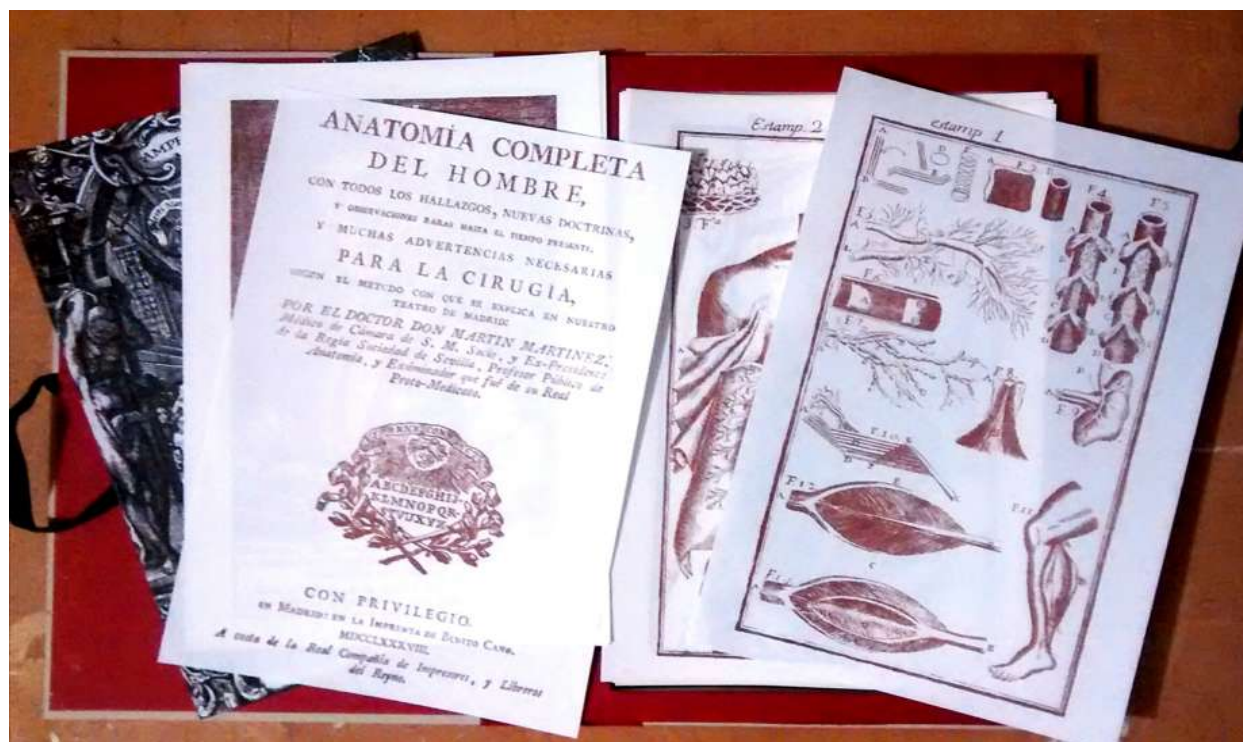
La Duplicadora es una editorial fundada por dos de los colaboradores de Ediciones Acapulco: la editora Vanessa López y el diseñador y artista gráfico Emmanuel García. Toma su nombre de la herramienta principal que utilizan para hacer sus publicaciones, un risógrafo (duplicadora), que es similar a la máquina fotocopidora pero con la capacidad de imprimir a color. En la Duplicadora se realizan ediciones limitadas en tirajes cortos, de entre cincuenta y doscientos cincuenta ejemplares, que son empastados con encuadernación artesanal en diferentes formatos y materiales. Su línea de contenido es diversa y responde a sus intereses, como mencionaba Vanessa López “duplicamos lo que nos gusta” durante su presentación en el Cuarto Encuentro del Traspatio, el 25 de agosto de 2018 en Morelia, Michoacán.

El trabajo que realiza La Duplicadora conlleva un proceso de apropiación y re – significación de los originales que re – producen y se conforma de veintidós títulos publicados, entre ellos la segunda edición en 2017 de la emblemática obra *Un Viaje en Zeppelin* de Yani Pecanins, con la única diferencia respecto al original de estar presentada en un contenedor rígido, que le permitirá estabilidad, duración a lo largo del tiempo y lo protegerá del medio ambiente y de daños externos. Una muestra de la colección de estas piezas se presentó en el Museo Nacional de la Estampa MUNAE en la Ciudad de México de agosto a noviembre de 2018, bajo el título *La Duplicadora: risografía, arte gráfico y edición*. (Fig. 28 y 29).

³⁷ También disponible para consulta en <https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/arte/la-increible-libreria>



(Fig. 28). Imagen de la exposición de la Duplicadora en el MUNAE. 2018. Cortesía de Ioulia Akhmadeeva



(Fig. 29). Anatomía completa del hombre. (2017). La Duplicadora.

2.3.3.3. Ediciones Estridentes.

Esta editorial, conformada por un colectivo de jóvenes artistas residentes en Xalapa, Veracruz, toma su nombre del movimiento estridentista que surgió en dicha ciudad en 1923, fundado por Manuel Maples Arce (1900 – 1981). Su interés es el impulso a la edición independiente y la generación de espacios de discusión en torno a las problemáticas de la autoedición y autogestión en el país. En el 2015 organizaron el Primer Encuentro Editorial Independiente / Alternativo / Emergente Contracorriente, donde al igual que en el Traspatio, convergen editores independientes y artistas del libro-arte de distintos puntos del país y desde entonces se ha llevado a cabo cada año en la ciudad de Xalapa.

Los integrantes de Ediciones Estridentes y los participantes del Encuentro Contracorriente proponen el impulso a la elaboración de libros, fanzines y publicaciones prescindiendo del apoyo de instituciones y de grandes empresas e invitan a abordar la producción de estos objetos desde una postura crítica, que les permite señalar las fallas en el sistema de poder³⁸ así como realizando acciones de liberación y difusión de información a todos los lectores posibles. Para lograr este cometido, apuntan a la necesidad de creación de nuevos públicos, de modo que estos trabajos puedan transitar tanto en el mercado del arte como a través de circuitos fuera de este ámbito.

2.3.3.4. El Mono Ebrio.

El Mono Ebrio se encuentra en la ciudad de Morelia, Michoacán. Surge en el 2015 y está conformado por un grupo de artistas gráficos entre quienes se encuentran Nurivan Vilorio Martínez, Salvador Jacobo y Antonio Sánchez. Aunque producen diversos tipos de publicaciones su interés principal se encuentra en el dibujo, entendido como herramienta de la que se desprenden la historieta, el fanzine y el cómic, de los cuales retoman elementos para crear nuevas narrativas. Editan la revista *El Tarántula*, de la que se han publicado cuatro números y donde se incluye el trabajo de colaboración de distintos artistas de diferentes lugares, desde la ciudad de México y el estado de Michoacán hasta los EUA y Argentina.

Sus publicaciones se enfocan a la creación de conciencia social utilizando la historieta y el cómic para presentar retratos de la sociedad mexicana desde una mirada crítica, antes que ofrecer lecturas únicamente para entretenimiento. Abordan la creación de sus historietas y fanzines como medios de

³⁸ Más de su trabajo se encuentra disponible para consulta en <https://issuu.com/edicionesestridentes>

expresión que pueden involucrar a la vez el quehacer artístico y la postura política. En 2018 realizaron una segunda edición a modo de facsímil del libro-arte *Neijmantototsintle*³⁹ hecho por dos de los integrantes del Laboratorio de Arte Tétl: la poetisa Ateri Miyawatl y el artista visual Paco Villa, ambos egresados de la FPBA de la UMSNH. Esta edición es una versión económica y de menor formato que la original y hecha con papel cartón, impresión a una tinta y encuadernado artesanal (Fig. 30).



(Fig. 30). *Neijmantototsintle*. (2018) Ateri Miyawatl, Paco Villa. Edición facsímil de El Mono Ebrio.

2.3.3.5. Pluralia Ediciones.

Toma su nombre de la noción de lo plural que señala la diversidad de miradas, modos de vida, costumbres y tradiciones existentes en México, por lo cual su objetivo es la creación de textos donde se rescatan y conservan las lenguas indígenas. Esta editorial surge en el año 2001, enfocada a la valoración de las lenguas originarias en México por lo que sus publicaciones son bilingües e incluyen el zapoteco, tzotzil, zoque, ch'ol, mixe, náhuatl y sus respectivas traducciones al castellano. El trabajo que realizan es resultado de una labor conjunta entre editores, ilustradores, escritores, poetas y músicos, pues sus libros contienen el texto en la lengua originaria, su traducción al castellano, imágenes que ilustran el escrito y un disco compacto con la declamación o narración en el idioma original. Gracias a

³⁹ La primera edición, impresa y editada en Barcelona en la editorial de Elies Plana, fue la ganadora de la feria del libro en Oxford en el 2018.

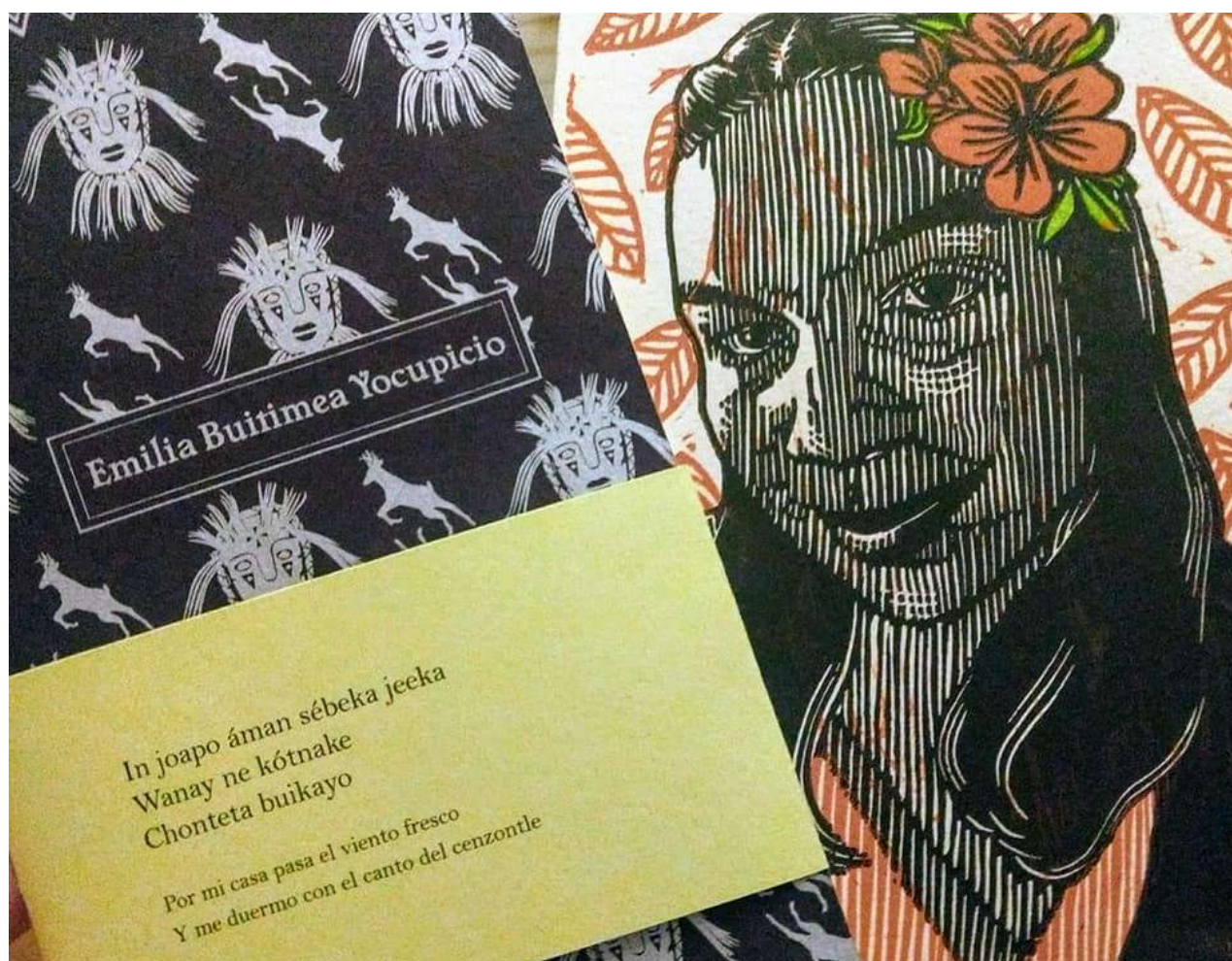
ello le es posible al lector / espectador / escucha, conocer cómo se escribe y de qué manera se pronuncia.

En el 2014, Pluralia recibió el apoyo económico del Instituto Nacional de Bellas Artes INBA y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA para crear dos colecciones, tituladas *Voces nuevas de raíz antigua, poesía contemporánea en lenguas mexicanas* y *Tradición oral indígena mexicana*. La primera serie se compone de cinco libros, colaboración entre poetas contemporáneos y artistas visuales, a lo que se añade el trabajo editorial; contiene poesía en ñuu savi, zapoteco, tzotzil, zoque y ch'ol, cada una traducida al castellano. La segunda serie es una compilación de leyendas, mitos y relatos tradicionales recuperados de textos desde finales del siglo XIX y hasta el siglo XXI; se conforma por cuatro tomos, titulados: *Mitos; Héroes fundadores, reyes subterráneos y seres extraordinarios; Cuentos de animales tramposos, flojos, compadres y otros pícaros; Juan Oso, Blanca Flor y otros cuentos maravillosos de ultramar*.

Con ello, el trabajo de Pluralia pretende exponer el quehacer poético de los pueblos y creadores indígenas que han quedado relegados de los circuitos artísticos y literarios, creando nuevos públicos para revalorizar su aporte y contribuir evitando la desaparición de sus lenguas y costumbres. Sus publicaciones integran el arte actual a la tradición pues aunque el idioma es prehispánico, la poesía que presentan es de creación contemporánea. A través de esto se establece una diferencia entre su labor y la que lleva a cabo el Taller Leñateros, que aunque también produce libros con textos en lenguas indígenas (maya y tzotzil), dejan de lado el enfoque contemporáneo y se dirigen a la preservación de textos, mitos y leyendas tradicionales.

2.3.3.6. Originaria.

En la misma línea que Pluralia surge en Morelia, Michoacán el proyecto Originaria, una labor en conjunto de Ateri Miyawatl, actriz y poeta de la comunidad de Acatlán, Guerrero; la artista visual y editora Celeste Jaime y la gestora y fundadora de El Traspacio Cafebrería Mara Rahab Bautista. En este proyecto, iniciado en el 2018, se produce una serie de libros donde se publica poesía contemporánea autoría de mujeres indígenas provenientes de diversos lugares de México, en sus lenguas originales. Este proyecto no se enfoca al rescate de mitos o tradiciones sino a la difusión de la creación poética indígena actual, la cual puede abordar temáticas tan diferentes como la vida cotidiana, la relación con la naturaleza, el amor, el erotismo y la violencia (*Fig. 31*).



(Fig. 31). Originaria. Poesía de Emilia Buitimea Yocupicio (2018) . Cortesía de Ioulia Akhmadeeva.

Para cada ejemplar se imprimen cien copias, de las cuales setenta y cinco se conforman exclusivamente de los textos mientras las restantes incluyen un pequeño grabado original, numerado y firmado, de diferentes artistas invitadas; todas las piezas son impresas y empastadas con materiales económicos y sus procesos de encuadernación son manuales. Actualmente cuentan con el apoyo del FONCA con el cual sustentan los viáticos de las poetisas, que acuden desde sus diferentes entornos para presentar sus textos y conversar con el público. Como parte del proyecto que desarrollan se realizará una antología que incluye todos los textos de este trabajo ya que de Originaria se han desprendido dos giras donde las autoras son invitadas a mostrar su trabajo haciendo un ejercicio de lectura en voz alta de manera que los asistentes puedan escuchar la pronunciación, el ritmo y la cadencia de estas lenguas.

2.3.3.7. Laboratorio de Arte Tétl.

El Laboratorio de Arte Tétl está conformado por un colectivo de artistas de diferentes disciplinas tales como el teatro y las artes plásticas así como colaboradores de diversas profesiones y oficios entre los que se encuentran la docencia, el bordado y la artesanía; el nombre de esta agrupación proviene del vocablo náhuatl *Tétl*, que significa “Piedra”. Sus integrantes son originarios de varios lugares de México: Oaxaca, Guerrero, Veracruz, Michoacán, quienes trabajan en conjunto creando proyectos y libros-arte que celebran a la vez que permiten conservar las tradiciones de las comunidades indígenas guerrerenses y con ello la identidad de quienes las practican, las cuales corren el riesgo de perderse al ser engullidas por las políticas federales y neoliberales que ignoran y/o relegan la atención a las costumbres indígenas en el país.

Tétl comenzó a realizar sus actividades en el poblado de Acatlán, Guerrero involucrando a sus habitantes – en especial niños y jóvenes – en la creación de textos e imágenes para hacer libros donde valorar y preservar sus costumbres. Dichos libros estaban concebidos en inicio para los propios miembros de la comunidad y hechos para permanecer en ella, por lo cual se escribieron en náhuatl y se prescindió de su traducción al castellano. De allí se desprende su proyecto Libros para la Memoria, que presentaron en el IV Simposio Internacional de Tipografía al Libro-arte, donde narran su interés por la producción de obras donde retratan diversas tradiciones de las comunidades indígenas en el Estado de Guerrero.

Sus piezas son creadas por los integrantes del colectivo y en algunas cuentan con la colaboración del impresor Israel Torres y el artista visual Paco Villa, quienes se encargan de guiar los procesos de creación de imágenes así como su impresión y encuadernación, siempre utilizando procesos artesanales. Estas piezas son libro-arte en tanto objetos concebidos por artistas y que detonan una experiencia estética; sin embargo, también entran en el rubro de los proyectos editoriales independientes, en especial la práctica de autoedición, ya que en principio carecían de apoyos económicos externos.

El proyecto Libros para la memoria consiste en la creación de una serie de libros-arte como proyectos editoriales colectivos donde se retratan el modo de vida y las costumbres de las comunidades en Guerrero a la vez que se invita a sus miembros a formar parte de la producción de las obras haciendo el texto, las imágenes, la impresión y encuadernación, con lo cual se crea un sentido de unión y de trabajo en conjunto. Se trata de piezas donde se aprecia un hermoso sincretismo entre la herencia prehispánica

y la práctica del cristianismo y gracias a la labor de recuperación y conservación de los modos de vida en estos lugares es posible conocer través de sus libros-arte la manera en que dichas sociedades miran y se relacionan con el mundo (Fig. 32 y 33).



(Fig. 32 y 33). *Corazón del pueblo: Así hacemos la lluvia*. (2013) Laboratorio de Arte Tétl.

A partir de lo mostrado en páginas anteriores puede apreciarse que la edición contemporánea, la edición independiente y la autoedición en México integran algunos procesos de las artes del libro, del *livre d'artiste* y de los proyectos editoriales de las vanguardias artísticas. Sin embargo les dan un giro diferente; en primera instancia porque aun cuando puedan utilizar materiales de alta calidad para elaborar sus piezas no siempre están dirigidas a los coleccionistas ni a un público selecto, pues buscan acceder al mayor número posible de lectores. En segundo lugar, aunque estas publicaciones involucran el trabajo de uno o varios artistas visuales, también existen proyectos donde se conjunta la labor de la plástica con la de la literatura, el diseño editorial e incluso otros oficios y disciplinas, tales como el diseño y el bordado.

Por último debe considerarse la existencia de una vertiente que trata de producir obras con elementos y técnicas de bajo costo como se hace con la producción de facsímil, fanzines y por supuesto las editoriales cartoneras, que producen libros con materiales de fácil acceso y bajo costo tales como papel reciclado o de poco gramaje e impresos en maquinarias de fácil adquisición como son el mimeógrafo, risógrafo o reproducidos en fotocopias y como sello particular con empastados de cartón, de donde viene su nombre. Por lo general, las editoriales cartoneras realizan libros cuyo contenido es de carácter social o político y debido a la persecución que sufrieron sus productores en varios países de Latinoamérica durante las dictaduras o gobiernos fascistas estuvieron en riesgo de desaparecer.

Hoy, algunas editoriales de este tipo siguen funcionando incluso en México, como el caso de Pensaré Cartoneras y la comunidad de pequeñas cartoneras en Guadalajara, que recuperan el sentido social de estas publicaciones – en especial en Latinoamérica – y del libro de artista, dando sus obras a precios accesibles para todo público. Otro rasgo a tomar en cuenta para comprender la variedad y el aporte de este tipo de trabajos es la marcada inclinación a explorar temáticas donde se abordan problemas sociales y políticos, así como el interés por retratar las circunstancias del país desde una mirada crítica y fuera del pensamiento hegemónico.

A todos estos casos se suma la necesidad de generar rutas de comunicación y puntos de encuentro entre aquellos interesados en la elaboración, distribución y consumo del libro-arte así como de las publicaciones independientes, objetos que no son los libros tradicionales, sino que tienen un carácter artesanal o bien son obras artísticas. Este movimiento comienza a desarrollarse en diversos puntos del país, prescinde de un centro, se expande y crece a manera de red conforme se añaden nuevos integrantes. En los proyectos de autoedición hay un sentido de trabajo colectivo, un espíritu de

solidaridad y la intención de colaboración, un afán por detonar discusiones y generar estrategias que permitan el crecimiento de todos los involucrados, abriendo nuevos espacios de difusión y mercado para estas obras, quizá debido a que se carece de apoyo institucional.

En cuanto a modos de entender su trabajo, en los proyectos de producción y autoedición de libro-arte en México en el siglo XXI, existe el propósito de utilizar al libro como un medio de creación en lugar de abordarlo únicamente como un soporte de textos. Esto lleva implícito el explotar su capacidad de actuar a manera de herramienta para difundir información, presentando relatos de las problemáticas del país desde una postura crítica pues tanto el libro-arte como los objetos que de él se desprenden son productos culturales, es decir, reflejo de su entorno. En este sentido, los factores que definen el interés de los creadores por trabajar ciertas temáticas provienen de las circunstancias que atraviesa el país por lo cual, tomando en cuenta tales condiciones, ha sido posible identificar las temáticas de mayor recurrencia en la producción del libro-arte en México para presentarlas a continuación en un listado.

2.3.4. Listado de temáticas de mayor recurrencia en la producción del libro-arte en México en el siglo XXI.

A lo largo de las páginas previas se ha construido un panorama general de la historia y desarrollo del libro-arte en México así como las características que definen este género plástico en el siglo XXI y los factores relacionados a su crecimiento en los últimos años. Tomando en consideración que los artistas utilizan este espacio como una vertiente que les permite construir y compartir relatos acerca de ellos mismos y de su entorno y partiendo de estas piezas como productos culturales, es decir, objetos resultantes de un contexto específico, se han identificado cuáles son las temáticas que provocan más interés a sus creadores. A partir de ello se ha realizado un listado con los temas de mayor recurrencia en la producción del libro-arte mexicano durante el siglo XXI.

A través de este listado se señalan las principales inclinaciones en la reflexión de los artistas así como la búsqueda que llevan a cabo en cuanto a sus procesos de construcción discursiva. En tanto objetos culturales, debe recordarse que tales temáticas responden a dos factores: en primera instancia, la exploración de los procesos de construcción del sujeto, que muestran la manera en que cada autor se concibe a sí mismo y construye los relatos de su historia personal; como segundo punto, las condiciones de su entorno, que definen el modo en que los artistas aprehenden, interactúan y crean relatos que representan el mundo.

Dichas temáticas se presentan en un listado donde además de enumerarse se lleva a cabo la descripción de cada una. Una vez finalizada esta descripción se presentan en dos tablas, la primera a manera de síntesis y la segunda donde se separan en dos grandes conjuntos: uno donde se agrupan las relativas a lo personal y subjetivo y otra en la que se señalan aquellas que se enfocan en la creación de narrativas dotadas de sentido social. Con ello termina de plantearse el panorama del libro-arte en México en el presente siglo, lo cual a su vez sienta las bases para llevar a cabo la reflexión en torno a la capacidad del libro-arte de actuar como un dispositivo de resistencia social, en lo que se profundizará durante el capítulo tercero.

1. La memoria.

Aunque la preocupación por la memoria ha sido una constante en la formulación de pensamiento y en el quehacer artístico general alrededor del mundo, en las últimas décadas se ha convertido en uno de los temas de mayor relevancia en el libro-arte mexicano. Dado que sus estrategias de recuperación y conservación suponen el combate al olvido, la inclinación de los artistas por explorar el tema obedece a la necesidad de crear espacios donde sea posible conservar información o bien dejar una huella por medio de las narraciones de sus piezas, preservando así ciertos elementos o eventos ya sea de carácter personal o social, para protegerlos de la desaparición.

El quehacer de este género plástico en torno a la memoria se desarrolla en dos estadios: el que explora el tema desde lo personal donde se retratan las historias familiares, genealogías o historias de vida y el que tiene como propósito la conservación de la memoria social, es decir, la concerniente a un grupo. En el primer caso se explora a través de experiencias propias, en la recuperación del pasado familiar o bien en la reconstrucción de estas historias familiares a modo de genealogías; para ello, los artistas utilizan objetos de valor simbólico así como documentos (oficiales y personales) y fotografías, retomando la idea del baúl, el contenedor de recuerdos, el álbum fotográfico, el diario íntimo, el retrato de una persona o del propio autor; es una manera de autoconstrucción donde se reflexiona acerca de la propia experiencia o la familiar. En esta temática entra también la producción de bitácoras, entendidas como diarios de vida.

Aunque la bitácora no es estrictamente una temática sino un formato, su relación con el libro-arte radica tanto en la estructura de codex como en el contenido, que es a la vez plástico y testimonial. Tiene diversos propósitos: puede ser utilizada a modo de diario personal donde un artista explora los

procesos de construcción de subjetividades incluyendo la propia, proporciona un espacio donde realizar bocetos y desarrollar ideas que se guardan para la creación de futuras piezas así como a modo de diario de viaje que permite plasmar en directo la experiencia del trayecto y crear apuntes rápidos de los lugares visitados, elaborando relatos que funcionan a manera de memoria como un testimonio de su recorrido o de su trayecto de vida. Aunque son esencialmente cuadernos de apuntes que permiten conocer la vida y los procesos creativos de un artista, las bitácoras se consideran no solamente conjuntos de bocetos sino piezas artísticas con su propio valor donde el espectador podrá conocer la manera en que otras obras fueron construidas.

La bitácora fue creada originalmente como un diario de navegación que es utilizado hasta la actualidad por los capitanes de las embarcaciones como el medio donde se registran todos los acontecimientos y pormenores de un viaje. Posteriormente su uso se extendió al recorrido de las expediciones terrestres que buscaban rutas de comercio así como las exploraciones a lugares alejados de Europa, donde quedaban registradas las costumbres y paisajes de las tierras no occidentales: Asia, Africa y América. Con el tiempo y conforme aumentó el número de viajeros a lugares remotos comenzó a utilizarse como diario de viaje, que proveía tanto a exploradores como a científicos de un espacio donde plasmar la experiencia inmediata del trayecto así como los descubrimientos del territorio, la flora y fauna, las características físicas, indumentaria y costumbres de los habitantes de cada zona.

Los artistas adoptaron su uso en tanto cuaderno de viaje como un soporte que les permitía realizar apuntes rápidos, en especial como ejercicio de bocetos de paisaje en directo, lo cual aumentó notablemente cuando en el siglo XIX el viajar se hizo más común, gracias a las líneas del ferrocarril y los barcos de vapor. Sin embargo, la bitácora puede representar también el viaje interior, es decir, el proceso de reflexión y crecimiento de un artista – como persona y como creador – fungiendo entonces como espacio de construcción del sujeto. La bitácora ha sido utilizada por numerosos artistas en diferentes épocas y con distintas finalidades que incluyen el cuaderno de viajes, la libreta de bocetos y el diario personal. En este sentido y sumado a su valor artístico, actúan como depositarios de experiencias que permanecen a modo de memoria autobiográfica a través de las cuales es posible conocer parte de la historia de vida de su autor.

En la actualidad no es inusual que las bitácoras de los artistas se exhiban en galerías y museos dado que a través de sus anotaciones y bocetos dejan ver de qué manera se desarrollan sus procesos creativos y de pensamiento y si bien en principio la bitácora era un trabajo realizado en privado, con el tiempo

estos cuadernos de apuntes adquieren relevancia hasta llegar a ser presentados como obras de arte con valor en sí mismas. Incluso, algunos artistas las producen desde el principio concebidas a manera de piezas con el propósito de mostrarse al público, lo que las vuelve – desde una aproximación del aspecto formal – parte del género de los libro-arte.

Al respecto, en *Entre los orígenes del libro-arte. Los Hypomnemata*, Amengual y Caballero (2017) señalan la relación entre estos escritos provenientes de la antigua Grecia y el libro-arte y en este caso, con las bitácoras de artistas. Los textos de los *Hypomnemata* contenían una diversidad de temáticas, desde pensamientos personales y experiencias de viaje hasta reflexiones en torno a la política y al mundo. Eran utilizados como una especie de diario de vida cuyas anotaciones se hacían a modo de primeros apuntes que más adelante serían desarrollados en extenso y de modo minucioso; es decir, contenían los pensamientos y experiencias de su autor a la vez que servían como base para desarrollar posteriores reflexiones de carácter personal, filosófico y científico, de exploración y recorrido.

Amengual y Caballero establecen una relación entre estos textos griegos y los cuadernos o bitácoras de artista pues, acorde a las autoras, al igual que los *Hypomnemata* “no contienen simplemente esbozos, sino que llevan a cuentas un gran peso de preguntas e hipotéticas respuestas basadas en la experiencia y el conocimiento; sólo que en este caso, predominantemente visual” (2017 :197). Tal es el caso de los cuadernos que utilizaron creadores como Leonardo Da Vinci o en el siglo XVIII las bitácoras de apuntes de especies botánicas o trazos de paisajes; se trata de soportes que permiten conservar el recuerdo de un viaje o una experiencia y en este sentido son también una especie de memoria tangible en tanto – al igual que el diario de vida – preservan y comparten un momento o periodo de la vida de su autor.

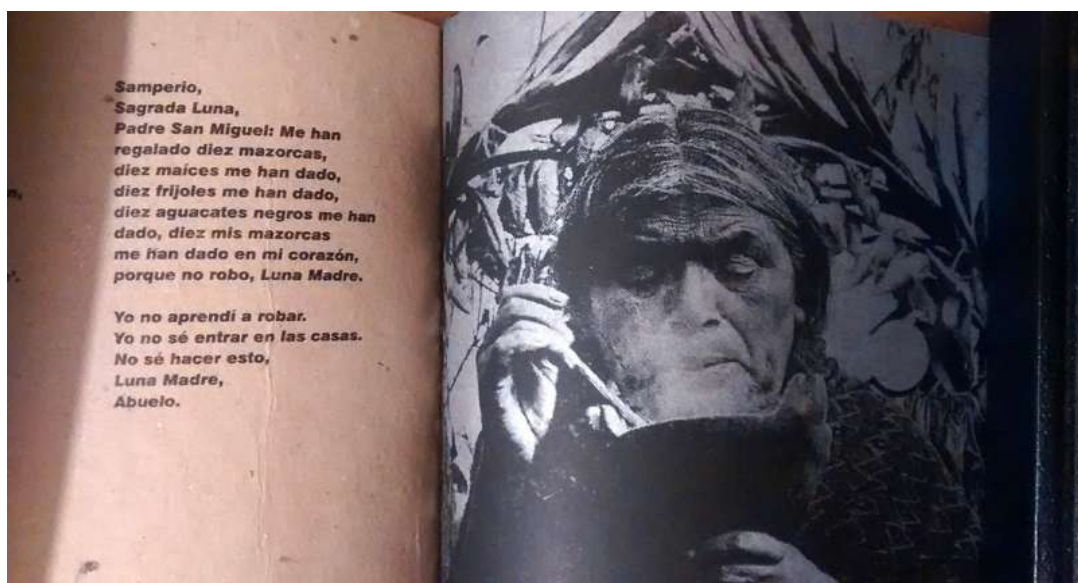
Además de las bitácoras, los libros-arte que tratan el tema de la memoria en un sentido personal exploran la creación de genealogías e historias familiares. Para ello sus autores recuperan documentos, fotografías y objetos que poseen un significado personal, privado y lo hacen público. Con esto realizan narraciones que funcionan como un homenaje a un ser querido, exploran la formación de su propia historia, realizan una catarsis de su experiencia en torno a un acontecimiento traumático o rescatan un modo de vida que se ha ido perdiendo. La riqueza de estos relatos radica no solo en la posibilidad de conocer parte de la historia privada de su autor sino también en el compartir una mirada sobre el pasado pues aun cuando se aborda desde lo personal, debe tenerse en cuenta que la memoria siempre es resultado de un contexto, es decir, es una construcción cultural, un modo de entender y releer el pasado.

Por esta razón siempre habrá elementos por medio de los cuales será posible identificar el lugar y el grupo social al que su autor pertenece.

Por otro lado, el segundo grupo que comprende los libros-arte que tratan el tema de la memoria social, refiere a las obras surgidas a partir de una intención consciente de parte de sus autores por contribuir a la recuperación y preservación de la memoria colectiva; en este grupo se incluyen aproximaciones tan diversas como la reflexión en torno a eventos del pasado, el rescate y conservación de costumbres y tradiciones, los relatos relacionados a mitos y leyendas provenientes de la herencia prehispánica así como ciertos acontecimientos actuales que resultan relevantes para la construcción del relato histórico de México en el presente.

Sus autores realizan ejercicios de investigación donde incluyen documentos, fotografías, testimonios, cartografías y reseñas a partir de los cuales construyen sus relatos, que representan ya sea sucesos que resultan de importancia para un grupo, para el país o bien el modo de vida practicado en distintas comunidades en riesgo de desaparecer. El libro-arte que trabaja con la memoria se transforma en la huella que deja el tiempo, un objeto que da testimonio de una historia; es un vestigio que permanece y transforma el paisaje (*Fig. 34 y 35*). Hablar de los relatos de la memoria en el libro-arte requiere la comprensión de que para conformarlos es necesario partir de signos para hacer referencia a ese algo que ya no está o se encuentra en riesgo de desaparición, se trate de una persona, un modo de vida, un acontecimiento o un paisaje. Así, la pieza se vuelve un signo que su autor utiliza para cubrir una ausencia, la de un tiempo desaparecido.

Estas piezas invitan a su lector/espectador a realizar un recorrido a través de un tiempo que se diluye; a la vez, permiten conocer miradas acerca de los procesos de construcción de la memoria, que en un sentido amplio también implican los procesos de construcción de identidad a nivel personal y social. No obstante, debe tomarse en cuenta que las narrativas de la memoria aunque tomadas de eventos reales son siempre una interpretación de su autor debido a que la memoria es una ficción, un constructo proveniente de una circunstancia y de su traducción a la subjetividad; por esta razón, se habla de la memoria como un relato.



(Fig. 34 y 35) *Sueño conjuros desde el vientre de mi madre*. (2012). Taller Leñateros.

También debe considerarse que, aun cuando el tema sea tratado desde una perspectiva personal, la mirada de su autor está sesgada por la cultura y gracias a ello es posible conocer no únicamente su

historia privada o familiar sino la estructura de pensamiento que rige a su sociedad en un periodo histórico específico. De este modo, por medio de los relatos del libro-arte y la memoria los artistas invitan al público a conocer la historia de un individuo o una familia, a comprender una experiencia que ha resultado determinante en sus vidas, a hermanarse con los modos de interacción con el mundo que definen a una comunidad o bien a participar en los procesos de conservación de las costumbres y tradiciones que definen la vida en distintos tiempos y lugares.

2. Procesos de construcción del sujeto.

Abordado como confesionario el libro-arte permite a sus autores ahondar en los procesos de construcción del sujeto, tanto los propios como los que tienen lugar en los individuos de su sociedad y otros contextos. En este sentido funciona también como un lugar para la práctica de libertad pues permite a su creador y posteriormente a su lector explorar las nociones de identidad y subjetividad; de esta manera conducirá a la reflexión acerca de los modos en que el sujeto se erige, se asume ante sí y se proyecta como parte de un grupo. Se trata de una temática donde se inicia el trabajo desde lo privado, aunque puede extrapolar a lo social y lo cultural, en cuyo caso se habla de los procesos de construcción de identidad.

En este caso asumirse implica abrazar la diferencia, ese conjunto de rasgos que hacen a cada ser humano único, gracias a lo cual se entiende el modo en que se construye, se presenta a los demás como integrante de una comunidad y entabla relaciones con otros sujetos. Así, entender al libro-arte como un espacio de construcción del sujeto implica abordarlo como un lugar de reflexión en torno a diferentes clases de sensibilidades, afectos y emociones que se detonan en una persona a lo largo del tiempo y a partir de su experiencia de vida. A la vez, esto permite comprender de qué manera tales factores influyen y desembocan en su proceso de formación de identidad tanto en el ámbito personal como social dado que serán las bases sobre las cuales cada artista generará diferentes tipos de relatos en sus piezas.

Así, las narraciones de estos libros-arte conducirán a su lector a través de un recorrido donde conocerá el modo de interacción que tiene su autor con el mundo, la manera en que se asume como individuo y de qué modo se desempeña en tanto miembro de una comunidad. Por tal razón es necesario considerar la importancia que tiene el entorno del artista, las circunstancias que desembocan en su formación identitaria y el papel que juega la generación de dichas experiencias en su proceso creativo. El libro-

arte como espacio posibilitador de construcción del sujeto permite comprender los procesos relacionados a la identidad y subjetividad que se producen a partir de relaciones con el afuera, el contexto en que se desenvuelve. Aunque algunas de estas condiciones ya se encuentran dadas, previas al nacimiento de una persona, el artista – debido a que es capaz de pensar desde fuera de las normas y lineamientos de conducta – participa de manera activa como agente en su propia construcción.

Al respecto, Garro – Larrañaga (2014) menciona que “El artista no construye su identidad únicamente en relación a la representación artística, sino que en su construcción identitaria actúan múltiples representaciones (políticas, sociales, filosóficas, biográficas, etcétera)” (:257); así, el creador del libro-arte se vuelve narrador de su propia historia. La construcción del sujeto es el proceso por medio del cual se conforma la subjetividad y dado que el ser humano es social, es decir, interactúa en un grupo y con personas en distintos ámbitos, existen diversos espacios de construcción de subjetividades: la escuela, la familia, las creencias religiosas, la comunidad. Estos espacios tienen que ver con su experiencia de vida y las reflexiones que derivan de ella, la manera en que aprehende el mundo y entabla relaciones con su entorno; algunos están programados y otros se van conformando desde la propia mirada; es decir, hay los de carácter cultural y personal, aunque en ambos casos la narración de la pieza transforma lo preexistente para crear algo nuevo.

Se trata de la creación de un espacio propio, privado, donde le es posible a su autor reflexionar acerca del mundo y la manera en que este le moldea o a otras personas. Esto implica que partiendo de la experiencia surgirá la reflexión y toma de una postura – a favor o en contra – acerca de los órdenes simbólicos operantes en su medio, posición reflejada en la manera en que se asume como individuo, en su trabajo como artista y en las múltiples interrelaciones que entabla con el resto de los miembros de una comunidad. El utilizar al libro-arte como espacio de construcción del sujeto contribuye a la formación del propio autor y al modo en que reacciona a los sucesos que lo conforman; en consecuencia, durante la lectura habrá también un impacto en las propias historias de cada lector/espectador.

3. La identidad.

La temática de la identidad reflexiona en torno a las características por medio de las cuales es factible identificar a los miembros de una comunidad y distinguirlos de otros; en ella, los artistas exploran las condiciones que definen el sentido de pertenencia a un grupo y que se manifiestan en la inserción del

sujeto en los modos de vida predeterminados por la sociedad en que nace. Tales rasgos, que definen las diferentes comunidades y periodos históricos han sido conformados a partir de los encuentros con la alteridad, es decir, con todos aquellos que practican otras maneras de aprehender e interactuar con el mundo. La identidad entonces se construye desde la frontera con la otredad, que inicialmente separa pero también puede actuar como un espacio de intercambio y factor de transformación de ambos grupos.

En el libro-arte mexicano del presente siglo el tema de la identidad se relaciona con la conservación de la memoria colectiva en tanto incluye la herencia prehispánica y la preservación de costumbres y tradiciones. A su vez, esto desemboca en la creación de dos clases de narrativas: las que comprenden el aspecto autobiográfico donde el autor aborda su experiencia y aquellas que poseen un carácter social, donde se explora el proceso de construcción de un grupo y los rasgos que lo definen. En ambos casos pueden hallarse elementos representativos de la riqueza cultural del país, ya sea heredados del entorno familiar o bien aprendidos en los actos cotidianos; de tal manera se encuentran saberes que han permanecido y se han transmitido de generación en generación, recetas de cocina, relatos escuchados a los abuelos, usos y modos de vida de diversas regiones así como la presencia de la herencia prehispánica, cuya suma resulta en el proceso de conformación de una persona que pertenece y se desenvuelve en un contexto determinado.

4. El juego.

Los artistas del libro-arte que trabajan con el juego crean sus narrativas partiendo de una aproximación a su quehacer desde el aspecto lúdico. Esto conlleva el tomar elementos, signos y estructuras para derrumbar sus órdenes de sentido y proponer otros de modo que en su lectura produzcan relatos y relaciones distintos a los que poseían previamente. El juego otorga la libertad de trastocar la manera en que dichos elementos estaban estructurados en principio y elaborar diferentes esquemas de lectura y organización, es decir, nuevos relatos; así, los artistas que trabajan con esta temática experimentan con los sistemas de signos y la manera en que se unen para construir códigos, los desordenan y construyen nuevos.

Para llevar a cabo tales ejercicios de resignificación del lenguaje y la narrativa los productores del libro-arte retoman postulados de movimientos de vanguardia como la poesía visual y dadá, cuyos artistas utilizaron el texto, las letras, números y signos de puntuación para crear con ellos imágenes,

ritmos de lectura y sentidos. A la vez, las temáticas del juego se relacionan con la figura del Guasón propuesta por Hortensia Mínguez (2014) como una de las categorías en que se dividen los productores del género del libro-arte. Acorde a Mínguez, el Guasón es el bromista, el artista que juega, es decir, el que es capaz de retar los órdenes señalados por la significación aceptada y practicada en una comunidad y en su lugar explorar las posibilidades que le ofrece el caos.

En este caso el caos no es desorden, representa la multiplicidad, la complejidad y el sinsentido, es decir, la posibilidad de creación de nuevos mecanismos de construcción y lectura de la realidad. Así, la temática del juego guarda una relación cercana con el azar, con el caos y lo imprevisto pues explora las narrativas que surgen en el trastocar los signos y sus significados, partiendo de los comúnmente aceptados y permitiendo la creación de nuevas conexiones. Como resultado emergen nuevos modos de lectura en torno a objetos y conceptos que parecen establecidos, con lo cual se proyectan diversos modos de lectura de la realidad.

5. La problemática de género.

Sin duda, la discusión en torno a las problemáticas de género ha aumentado alrededor del mundo en los últimos años; en México, la presencia de esta temática en el libro-arte se debe a que el país ha conformado su estructura social basada en un sistema eminentemente patriarcal y de franca tendencia machista que además es insertado y sostenido en el pensamiento colectivo por la influencia de ciertas instituciones de carácter religioso. En conjunto, estos factores contribuyen a fomentar y mantener la violencia tanto hacia las mujeres como hacia los individuos o grupos cuyas prácticas sexuales y elecciones de vida salen de lo establecido y lo bien visto por los lineamientos de una moral conveniente a algunos intereses. Todo ello hace imperativa la necesidad de denunciar y discutir sus causas, sus manifestaciones y efectos.

Estos comportamientos desencadenan una serie de prejuicios y posturas donde las mujeres quedan relegadas en cuestiones legales al nivel de ciudadanos de segunda, en lo relativo a la imagen que proyectan atadas a los cánones de vestimenta aprobados por el mundo masculino o en cuanto a la vida familiar y de pareja como objetos ya sea sexuales o reproductivos. En la mayor parte del país, especialmente en los estados del centro y el norte así como en regiones alejadas de las grandes ciudades – aunque también sucede en estas – las mujeres son consideradas como seres de menor inteligencia que el género masculino, por lo cual deben ser supeditadas a las decisiones que ejercen sus padres,

esposos, hijos y jefes.

Las manifestaciones de agresión basadas en el género y en la preferencia sexual se desarrollan en diversos niveles y grados de violencia y cubren todas las esferas de la vida en el país: económica, laboral, sexual, psicológica; en casos extremos incluyen los ataques físicos y el feminicidio, cuyas cifras parecen aumentar diariamente en especial debido a la falta de legislación y castigo a los culpables. Estas problemáticas son abordadas en el libro-arte mexicano, en la mayoría de los casos por las propias artistas, quienes de alguna manera las han padecido o conocen a alguien que haya experimentado alguna situación de este tipo. Así, al exponer los crímenes y abusos de que son víctimas por el hecho de ser mujeres – muchas veces relatos creados a partir de experiencias propias – se contribuye a la creación de conciencia y a la discusión en torno al tema.

6. La poética del viaje.

Dentro de esta temática se crean narraciones que incluyen la reflexión sobre el transitar y todo lo que ocurre desde un punto que marca el origen y otro que representa el destino, así como en la propia acción de recorrer un espacio específico. A estas aproximaciones se añade la noción del viaje que comprende lo relacionado al trayecto llevado a cabo desde la interioridad, que prescinde del traslado físico y se manifiesta en la experiencia de vida. Este incluye la superación de un evento traumático, una pérdida o la adquisición de un aprendizaje, todos ellos factores del proceso de construcción del sujeto y del crecimiento personal. Así, la poética del viaje puede abordarse desde dos grandes perspectivas a partir de las cuales surgen otras varias ramificaciones; estos dos grupos principales son: el que implica el recorrido que un cuerpo (no necesariamente un sujeto) realiza a través de un espacio y el que refiere al trayecto interno, de naturaleza subjetiva y personal.

En lo concerniente al primer grupo se incluye tanto el recorrido por el lugar como el propio traslado para llegar hasta él, donde existe un punto de origen del cual se parte y conduce hasta un lugar de destino y que responde a diversas causas entre las cuales se pueden incluir razones personales, de interés por adquirir conocimiento, de exploración, de búsqueda de asilo, huida o migración. En el segundo grupo se encuentran aquellos viajes que no implican el movimiento físico sino la experiencia, como proceso de crecimiento personal, de obtención de conocimiento sobre uno mismo y cuyos relatos pueden desembocar en una reflexión, un proceso de aprendizaje o un encuentro con una persona u objeto. En ambos casos, tal como sucede entre un lector y los relatos literarios, el lector/espectador

podrá compartir los relatos del viaje que su autor ha creado.

Las narraciones del libro-arte que trabajan esta temática toman diversas formas: puede tratarse de obras realizadas durante el propio recorrer donde se plasman imágenes y textos a modo de apuntes o reflexiones en directo mientras se realiza la travesía o bien llevarse a cabo posteriormente, a partir del recuerdo que deja la experiencia, con lo cual la pieza presentará un montaje de objetos y pensamientos y que permanece a modo de memoria una vez finalizado el viaje. Sin embargo, la característica compartida en ambos grupos será el relato como testimonio, un rastro de los pasos dados y una huella que ha dejado dicha vivencia, compartida con sus lectores.

Tomando en cuenta que en el libro-arte todos los elementos están en relación con su narrativa, en estas obras es común integrar algunos de los objetos originales utilizados o hallados durante el trayecto o bien elementos que remiten a la idea del viaje tales como contenedores en forma de maletas, fotocopias de los boletos de transporte, retazos de tela, mapas de los sitios a los que se ha ido, grabación de sonidos o imágenes capturadas en los lugares visitados así como testimonios de viajeros que han compartido el recorrido o bien que lo han realizado, en caso de que su autor únicamente haya creado una ficción al respecto.

7. Migración.

La temática de la migración es de gran pertinencia en el arte mexicano en general pues proviene de una situación que parece agravarse en los últimos años aumentando el número de personas de Centro y Sudamérica que atraviesan el país en su recorrido hacia el norte, lo cual se suma a las cifras de los propios mexicanos que lo realizan buscando mejores condiciones de vida, seguridad y empleo que las ofrecidas en sus lugares de origen. Los creadores de libro-arte expresan su interés y preocupación al respecto produciendo narraciones que exponen tanto las razones que conducen a la migración como los riesgos que corren aquellos que viajan de esta manera, hasta exponer el encuentro entre su propia cultura y la del lugar al que llegan.

Así, en sus relatos se señala el trato que reciben de las autoridades mexicanas, el peligro que supone el recorrido, las relaciones que surgen entre ellos, la ayuda de las personas que encuentran en el camino, los abusos de los organizadores con quienes cruzan la frontera, la agresión como recibimiento de oficiales y ciudadanos en el punto de llegada y hasta el proceso de adaptación a nuevos entornos. Con ello denuncian las fallas de los sistemas económicos y sociales que los orillan a tomar la decisión del

viaje, la violencia en el trayecto (proveniente de las autoridades mexicanas, los grupos de delincuencia, los cárteles de droga, los peligros del desierto) y el trato que reciben de la política migratoria del país al que pretenden ingresar.

Estos relatos se relacionan con la temática del viaje en tanto ambos implican un desplazamiento físico que lleva de un punto de inicio a otro que supone el fin del recorrido. Sin embargo, a diferencia de las narrativas acerca del viaje que se ha realizado con base en razones personales, de búsqueda de la experiencia o conocimiento, el trayecto del migrante proviene de la necesidad que suponen sus condiciones de vida, su situación económica y la estructura social o política de su país de origen, que le conducen a buscar mejores oportunidades de vida y trabajo en otros lugares. La migración es una problemática extensa, compleja y muy actual en México así como en gran parte de Latinoamérica y los relatos del libro-arte surgidos a partir de ella permanecen como testimonio de lo ocurrido durante el viaje y los riesgos a que se exponen. En muchas de estas ocasiones se trata de narraciones provenientes de experiencias directas del propio artista u obtenidas a través de entrevistas y testimonios.

8. La denuncia social.

Esta temática se extiende en varias direcciones que alcanzan diversas esferas de la vida en el país y que en algunos casos se superpone a otras de las mencionadas previamente en el listado. A través de las narraciones producidas por los artistas que trabajan este tema se exponen al público las múltiples fallas existentes en las estructuras social, política y económica en México, que son representadas por los numerosos casos de abuso, corrupción, impunidad y violencia ejercidas por la autoridad y sus instituciones, el crimen organizado y la delincuencia, cuyas víctimas son los ciudadanos en general y ciertos grupos en particular, considerados como grupos de riesgo.

Tales grupos o comunidades, también llamados vulnerables, están conformados por individuos cuyas prácticas de vida salen de lo establecido por el orden hegemónico y por esta razón se vuelven una amenaza para los sistemas de control, que deberán crear estrategias y llevar a cabo acciones para integrarlos al modo de vida de la mayoría, esconderlos de la imagen pública o en casos extremos, eliminarlos. Al exponer esta situación en los relatos del libro-arte se generan espacios de discusión en torno a las problemáticas del país que generalmente permanecen ocultas y de este modo, al señalar los aspectos en que falla la estructura de poder, se contribuye a la posibilidad de crear conciencia en sus lectores (*Fig. 36*).



(Fig. 36). *Cólera*. Número especial dedicado a la Resistencia. (s.f.)

2.3.4.1. Tablas de organización de las temáticas de mayor recurrencia en la producción del libro-arte en México en el siglo XXI.

Una vez presentada la lista de las temáticas de mayor recurrencia en el libro-arte en México con su respectiva descripción se muestran en una tabla, con el objetivo de permitir su fácil identificación así como señalar de manera concreta los aspectos que explora cada una. A partir de esta primera organización se desprende una segunda división en dos grandes grupos donde uno encierra las temáticas relacionadas a los aspectos de la vida privada y el otro las reflexiones en torno a temas de contenido social (Fig. 37 y 38).

Con esta separación se establecen las bases para abordar en el capítulo siguiente cuáles se relacionan a las prácticas de resistencia social.

(Fig. 37) Tabla 1. Temáticas recurrentes en la producción del libro-arte en México en el siglo XXI.

<u>Temática</u>	<u>Descripción</u>
Memoria	Personal (autobiografía, genealogía, historias familiares, experiencias y aprendizaje). Bitácoras (apuntes, bocetos, diario personal, diario de viaje, obra plástica). Colectiva (recuperación y conservación acontecimientos, herencia prehispánica y de los modos de vida de una comunidad).
Espacios de construcción del sujeto	Formación de identidad personal, creación de subjetividad, práctica de libertad.
Identidad	Exploran el sentido de pertenencia a un grupo y los factores que contribuyen a su formación
El juego	Trastocar el orden, resignificar los elementos. Se relacionada con la figura del Guasón (Mínguez, 2014).
La problemática de género	Pone en crisis el discurso de superioridad basado en el género. Denuncia la violencia y los abusos en contra de las mujeres y grupos de diversidad sexual.
Poética del viaje	El viaje como trayecto físico. El viaje como proceso de crecimiento.
Migrantes	Problemática de alto alcance en México. Testimonio de la experiencia. Connotación política.
Denuncia social	Violencia de la autoridad. Grupos vulnerables. Expone las fisuras en la estructura dominante.

(Fig. 38) Tabla 2. División de las temáticas entre aspectos relativos a lo personal y lo social.

<u>Personal</u>	<u>Social</u>
Bitácoras	Memoria colectiva
Memoria personal	Identidad
Espacios de construcción del sujeto	Problemáticas de género
Poética del viaje	El juego
	Migrantes
	Denuncia social

2.4. A modo de conclusión.

A lo largo de las páginas anteriores se ha presentado un panorama general del libro-arte en México, comenzando desde sus primeros antecedentes que incluyen los códices prehispánicos, la llegada del libro con los monjes cristianos en el periodo de la conquista española y el establecimiento de la imprenta durante el virreinato. Tanto los textos de la herencia precolombina como la llegada del libro y su desarrollo en el país han marcado momentos relevantes en el camino hacia el libro-arte mexicano y sientan precedentes que los artistas retoman en la producción de sus obras pues han creado piezas donde se apropian del formato y lenguaje de los códices así como de las bases y modos de hacer de las primeras imprentas, por ejemplo, en las pequeñas editoriales que revaloran el uso de las prensas de tipos móviles y la encuadernación a mano.

Otro antecedente presentado es el arte de las vanguardias, cuyos postulados enriquecieron la producción artística nacional de manera que los poetas y creadores plásticos mexicanos comenzaron a experimentar con el lenguaje, las posibilidades que ofrecen la tipografía y el texto como elementos gráficos, las distintas técnicas de stampa como medios artísticos a la vez que como vehículos de comunicación, los trabajos que se llevan a cabo en colectivo, el sentido democrático del arte y su desborde de los lugares específicos de exposición al espacio público. A este aporte de las vanguardias se suman los proyectos editoriales surgidos a raíz de estas nuevas corrientes y que reflejan los ideales artísticos y políticos del México de la post revolución, rasgos e ideas que serán retomados por los creadores del libro-arte en las décadas de 1970 y 1980.

Como antecedente final se menciona el trabajo del TGP creado en la década de 1930 por un grupo de artistas provenientes de la LEAR. La inclinación de sus miembros es de franca tendencia de izquierda y en este Taller se produjeron obras de gráfica manteniendo siempre el sentido político y de apoyo a los movimientos sociales de México así como denunciando contra la violencia y el fascismo en otros países. El TGP ha realizado publicaciones que comprenden libros, carteles, volantes y folletos manteniendo la imagen figurativa, el sentido didáctico y la elaboración de obras donde se comparten ideas que se transmiten a través de la interacción de imágenes y textos utilizando el quehacer artístico y la stampa como medios de creación de conciencia social.

A grandes rasgos y sin perder de vista la riqueza del libro-arte y sus múltiples posibilidades de producción y experimentación, la presencia de todos los antecedentes mencionados se localiza principalmente en tres estadios: en la manufactura (los modos de hacer los libros), en el sentido de

creación colectiva (las nociones de colaboración y del trabajo en conjunto que retomaron los artistas del libro-arte en los años setenta y ochenta y actualmente en la edición independiente) y en la influencia de los proyectos editoriales de las vanguardias, en especial de los artistas ruso-soviéticos y del trabajo del TGP para la creación actual tanto de los libros-arte como de múltiples publicaciones de contenido social y político.

Respecto al primer estadio, la manufactura guarda relación con la tradición artesanal del país y con las bases de las artes del libro e incluye la preocupación y cuidado en el trabajo manual, la apropiación de la estructura de biombo y los materiales utilizados en los códices prehispánicos (papel amate), los modos de hacer las figuras y el ritmo de las narrativas, el uso de textiles que conlleva la creación o intervención de imágenes con bordados así como aplicaciones de hilo y telas y finalmente en los procesos de impresión del texto, ya sea con técnicas gráficas de estampa realizadas manualmente, con maquinaria no industrial (las fotocopadoras, risógrafo y mimeógrafo) o bien con la revaloración de las imprentas de tipos móviles.

En lo referente a la creación colectiva, el sentido de colaboración se desarrolla en dos vertientes: una donde se conjunta el trabajo de dos o más artistas plásticos con el de editores y escritores (generalmente para la creación de piezas a modo de *livres d'artiste*, donde se aplican los métodos de las artes del libro y se utilizan materiales de alta calidad elaborando obras dirigidas al consumo de un público selecto) y otra donde se retoman el sentido democrático del libro y del arte como instrumentos de creación de conciencia social y por esta razón se producen piezas en materiales accesibles a la compra, con objeto de llegar a tantos lectores como sea posible.

Por último, la herencia de los proyectos editoriales de las vanguardias, en particular de las corrientes artísticas ruso-soviéticas así como del TGP se encuentra en dos niveles: el interés de los creadores por elaborar obras de contenido político y de crítica social donde se reflejan las problemáticas mexicanas actuales, en el uso de procesos similares para producir sus piezas que comprenden las técnicas estampa y los medios de reproducción no industriales así como en la creación y el diseño que se lleva a cabo en el libro de artista, las revistas ensambladas, los fanzines y facsímiles, todos ellos como parte del género del libro-arte.

Estos antecedentes se conjuntan al interés de los artistas por explorar el espacio que ofrece el libro-arte como medio de impulso de conciencia social por medio de narrativas que ponen en crisis a los grandes relatos y las versiones oficiales de la historia, prestando atención en su lugar a los pequeños relatos que

hablan de los olvidados y los vencidos, que como resultado se transforman en miradas que confrontan a los discursos de poder. En contraste a esta postura pero sin disminuir su importancia hay artistas que abordan este género como un espacio depositario de memorias de carácter tanto personal como colectivo pues su formato y características le otorgan un sentido intimista que permite la colección de objetos y documentos a través de los cuales se crean archivos donde se narran y conservan historias de vida privadas y familiares, aunque a su vez estas contienen los rasgos del contexto al que pertenecen.

A los antecedentes del libro-arte sigue un apartado a través de su llegada y desarrollo en México, que tuvo lugar a mediados de la década de los setenta a través de dos figuras principales, Ulises Carrión y Felipe Ehrenberg, dos artistas mexicanos cuya labor ha sido fundamental para el desarrollo de este género en México. Carrión sienta las bases teóricas por medio de la publicación de sus reflexiones en *El arte nuevo de hacer libros* mientras Ehrenberg se dedica a su difusión, sumada a su labor docente y su colaboración con grupos artísticos, contribuyendo a la aparición de los primeros centros y talleres de libro-arte en el país. Así, en estas décadas numerosos artistas incluyeron como parte de su práctica la creación de libros-arte, lo cual se suma al surgimiento de colectivos dedicados a su producción y la inauguración de centros y talleres enfocados a su elaboración, difusión y exhibición en varios puntos del país.

En lo concerniente al libro-arte en México en el siglo XXI, se abordó su crecimiento estudiando una serie de circunstancias que han contribuido a que cada vez más artistas se sumen a la producción de estas obras; dichas circunstancias se retroalimentan, lo cual se refleja en el aumento de su producción y en su expansión a ámbitos tales como el académico (con el desarrollo de trabajos de reflexión e investigación sobre el tema), el universitario (con la inclusión de clases, talleres y cursos en diversas facultades de artes), la colaboración entre cátedras de universidades para llevar a cabo coloquios, simposios y foros de discusión en torno al papel del libro-arte en el arte contemporáneo y en la investigación humanística así como en la realización de proyectos – algunos de carácter internacional – donde se conjugan sus aspectos teórico, de investigación y de práctica.

Se añade la reciente apertura en los espacios de las ferias de libros tradicionales, donde los artistas comparten su trabajo personal o bien el que realizan las editoriales independientes que conjuntan labores entre artistas plásticos, poetas, escritores, impresores, diseñadores y editores. A partir de esto se destaca el trabajo de algunos talleres de libro-arte y editoriales independientes en México dedicadas a las publicaciones de artistas y al libro-arte, a sabiendas de que el número continúa creciendo y para

registrar todos los casos sería necesario llevar a cabo una labor de investigación exclusiva al respecto. Sin embargo, por medio de los ejemplos señalados se establecen las bases para trazar una primera aproximación, una cartografía temprana que indica el aumento y las vías que recorre la producción de este género en el país.

A través de todo esto se ha identificado tanto en el grueso de los artistas como en el trabajo de los talleres y editoriales independientes una actitud de colaboración, de labor en conjunto y de apoyo mutuo, lo cual fortalece la posibilidad de confrontación a los sistemas establecidos de publicación y las temáticas que trabajan, además de poner en evidencia la necesidad de adaptar a esta vertiente tanto los mecanismos de exhibición como el mercado del arte en México. Esto se lleva a cabo a través de la búsqueda, creación de redes y espacios de encuentro que salen de lo institucional. Además, en los artistas y grupos se ha reconocido una clara intención por reflexionar en torno a las problemáticas sociales y crear obras de contenido político y de carácter contestatario. Dado que el libro-arte es un producto cultural es natural que refleje y responda a las circunstancias que lo rodean. Así, resulta pertinente al quehacer artístico formar parte de los espacios de discusión acerca de tales situaciones; los creadores de libro-arte participan activamente en ellos desde las temáticas que abordan sus autores como en su actitud ante el mercado del arte, la política y los problemas sociales.

Tomando en cuenta lo anterior se han identificado las temáticas de mayor recurrencia en el libro-arte de México en el siglo XXI y se han presentado primero en un listado donde se enumeran y describen y posteriormente en dos tablas. La primera tabla contiene todas las temáticas mencionadas y sus características mientras en la segunda se dividen en dos grupos: las relacionadas a asuntos donde se exploran los mundos personales y la subjetividad y aquellas donde se construyen relatos del país a partir de enfoques sociales y políticos. Con ellas, el libro-arte en México en el siglo XXI se perfila como un espacio de creación de relatos donde se retrata al país, su diversidad en cuanto a modos de vida y las condiciones que lo definen para contribuir a la discusión en torno a dichos aspectos y a los procesos de lectura y construcción de realidad. A la vez, estos factores sientan las bases para el desarrollo del siguiente capítulo, en el que se establece la relación entre el libro-arte mexicano del siglo XXI y la resistencia social.

III. Libro-arte y Resistencia.

Introducción.

Los capítulos I y II de la presente investigación se han centrado en el libro-arte y constituyen uno de los dos grandes temas que conforman el objeto de estudio. En el primer capítulo se aborda de manera general, desde el origen y significado del término “libro-arte”, una propuesta para definir estas piezas y dos tipologías, una desarrollada por Bibiana Crespo (1999) donde divide estas obras en varias vertientes a partir de su forma y otra propuesta por Hortensia Mínguez (2014) quien las cataloga de acuerdo a los modos de hacer de los artistas. A partir de ese punto se estudian sus antecedentes formales y conceptuales, los cuales son nodos de unión entre paradigmas y movimientos artísticos en el entramado de acontecimientos que conducirá al surgimiento de este género plástico y funcionan como fuentes de inspiración de las cuales se nutre el trabajo de los artistas.

De esta manera, en el capítulo I se construyó un panorama del libro-arte que permite entenderlo como un objeto híbrido y complejo, un espacio donde se construyen narraciones a través de secuencias, entendidas como eslabones espacio temporales y piezas que invitan a su público al recorrido, al acercamiento para tocar, manipularlo y cuyos relatos son recreados en cada lectura. Por otro lado, para el capítulo II se acota el estudio del libro-arte al contexto mexicano, primero de manera general y posteriormente en específico en el siglo XXI. Se comienza con sus antecedentes, que son los referentes de donde los creadores toman elementos para la construcción de sus obras, señalando cuatro principales que indican otros tantos periodos históricos en el país: los códices prehispánicos, la llegada del libro europeo y de la imprenta a México, el encuentro entre el arte mexicano posterior a la revolución y las vanguardias artísticas y finalmente el aporte del Taller de Gráfica Popular.

El segundo y tercer apartados del capítulo abordan la llegada del libro-arte a México, su proceso de asentamiento como parte de la escena plástica del país y el crecimiento que ha experimentado durante el siglo XXI. Para ello se presenta un recorrido general por el trabajo de los artistas, grupos y talleres representativos del siglo XX así como el conjunto de condiciones y factores que han conducido a su expansión en los últimos diez años, lo que se manifiesta tanto en el considerable aumento en su producción como en su inclusión en los programas de las facultades de artes, su presencia en la investigación académica, los proyectos de colaboración colectiva y las prácticas de edición contemporánea, edición independiente y autoedición.

A su vez, todo lo anterior permitió identificar las temáticas de mayor recurrencia en la producción del

libro-arte mexicano en el siglo XXI, que son resultado del sistema de pensamiento operante y del contexto en que se desenvuelven los artistas, reflejando las circunstancias del país. Estas temáticas se presentaron en un listado y en dos tablas, la primera muestra cada una con sus características y la segunda las divide en dos grupos, uno relacionado a las obras que exploran los mundos personal y subjetivo y otro donde se trata de piezas que reflexionan en torno a lo social. De este modo se establece una guía inicial para determinar cuáles son las piezas que poseen la capacidad de fungir como discursos y prácticas de resistencia, sentando las bases para el llevar a cabo el capítulo III, donde se construye la relación entre el libro-arte mexicano del siglo XXI y la resistencia social.

Para cimentar la manera en que el libro-arte en México actúa como dispositivo de resistencia social se trabaja con los postulados de tres autores principales: Michel Foucault, Félix Guattari y Gilles Deleuze, quienes cuentan con escritos y seminarios en torno al funcionamiento de los sistemas de poder, la aplicación de métodos disciplinarios y las estrategias que llevan a cabo los mecanismos de control para mantenerlo así como la manera en que se producen las circunstancias que conducirán a la emergencia de fenómenos que actúan contrarrestando las embestidas del poder, con lo cual se conforman los discursos de resistencia. A estos autores se sumarán otros para construir un aparato crítico que permite desplazar el concepto de resistencia y aplicarlo al libro-arte producido en el país.

Acorde a estos autores, las prácticas de resistencia se encuentran en los fenómenos que confrontan los órdenes establecidos, no a modo de un movimiento a gran escala extendido a lo largo del sistema sino en las voces que desentonan con el pensamiento y el discurso hegemónicos, ya sea que surjan dentro de la propia estructura (como propone Foucault) o bien formadas en un espacio Otro, que irrumpe y desordena el mecanismo de poder (como postulan Deleuze y Guattari). Aun con la distinción mencionada sobre el lugar donde se origina la resistencia, se han encontrado importantes puntos de concordancia entre los autores acerca de la relación entre aquello que resiste y las prácticas de la Otredad, es decir, la diferencia respecto a los lineamientos de conducta y pensamiento, que desde su propia existencia ya presentan un reto al orden de los sistemas dominantes, razón por la cual siempre se intentará controlarlas.

En los autores también se hallan escritos acerca del arte, en los cuales coinciden al considerarlo como parte de los fenómenos emergentes que confrontan los ordenamientos, dado que el quehacer artístico es una actividad en constante estado de fuga al control, además de proponer miradas que escapan o ponen en crisis al pensamiento hegemónico y en última instancia, a las reglas que definen los sistemas

disciplinarios y de poder. Desde esta perspectiva, el arte se entiende como una manifestación de la alteridad y en tanto voz de la extrañeza se integra a los dispositivos y medios de resistencia. Con ello se abordarán también las relaciones que entabla con otros campos de fuerzas y de qué manera contribuye en los procesos de confrontación a los sistemas de control.

A partir de estas reflexiones y considerado como parte de la esfera de producción artística, se propone comprender que el libro-arte – en este caso específico, el producido en México en el presente siglo – desempeña un papel relevante como dispositivo de resistencia en tanto actúa como un espacio que permite a los artistas construir relatos que sirven como acciones de confrontación a los sistemas de control. Para desarrollar esta propuesta se analiza primero el trabajo de Michel Foucault en torno a los mecanismos de poder y las estrategias de dominación que pretenden homogeneizar la diversidad de los modos de vida e integrarlos a los comportamientos aceptados y practicados por la mayoría de los miembros de una comunidad.

De acuerdo con Foucault estos mecanismos actúan como organismos, identificando la presencia de elementos anómalos como enfermedades, que pueden significar un riesgo a su salud de modo que para controlarlos han desarrollado estrategias donde todo lo que sale de lo establecido se señala, excluye o desaparece pues en estos casos toda manifestación de lo anormal representa un riesgo para el equilibrio del sistema. Para el autor la resistencia radica en la anomalía, considerada como la respuesta proveniente del propio organismo ante los intentos de control; es decir, se trata de un fenómeno que surge y se mueve dentro del sistema que pone en crisis las estrategias de poder. Una vez establecido el concepto de resistencia desde Foucault se desplaza al libro-arte, que desde esta perspectiva se entiende como un espacio donde se practica la libertad: de expresión, de pensamiento, de vida, donde se producen narraciones que retratan y conservan la historia y memoria de las anomalías que le resultan peligrosas al sistema de poder.

Posteriormente a Foucault se abordará el trabajo de Gilles Deleuze y Félix Guattari acerca de las estructuras de poder, sus características y los mecanismos que las confrontan. Estos autores hablan de los órdenes y procesos de regulación que derivan en el nacimiento de las instituciones, los aparatos de Estado, los sistemas de control y las estrategias de dominación, en contraste a la existencia de otros fenómenos que trabajan desde el afuera, relacionados con lo imprevisto y que desordenan los códigos de conducta hegemónicos. Para referir a tales fenómenos proponen el término *máquina de guerra*, que en la interacción con otras máquinas o campos de fuerzas resultan capaces de confrontar los embates

del sistema dominante.

La máquina de guerra se forma fuera del espacio dominado en oposición al que está ya organizado y bajo control. Estas máquinas avanzan irrumpiendo y transformando los órdenes establecidos, aunque no necesariamente se trata de un evento que tiene repercusión a gran escala. De hecho, los autores entienden la máquina de guerra como un fenómeno menor pero capaz de detonar una transformación importante en las estructuras de poder. Dentro de las diversas máquinas de guerra, Deleuze y Guattari han situado tanto la producción artística como el libro, dado que ambos tienen un grado de incidencia relevante respecto a los campos de acción social y política además de ser detonantes de afectos y con ello, generadores de miradas que escapan al control, lo cual propone modos de aproximación al mundo distintos a los impuestos. En este sentido, los relatos del libro-arte se entienden como prácticas de resistencia social en tanto actúan como máquinas de guerra: artefactos capaces de confrontar los sistemas de pensamiento, generadores de afectos y por lo tanto creadores de subjetividades.

Una vez establecida la relación entre el libro-arte y la resistencia se retoman el listado y las tablas donde se muestran las temáticas de mayor recurrencia en la producción de estas obras en México y a partir de ellas se identifican dos grandes estadios en los que la resistencia social se manifiesta. Para sustentar lo anterior se utilizan los estudios visuales, que permiten comprender la función de las imágenes en los campos de lo social y político, a lo que se suman los conceptos de Arte como archivo de Anna Maria Guasch y Ruina, de Marc Auge. Finalmente, a partir de ello se presentan una reflexión y una nueva tabla donde se especifica de qué manera se encuentran las prácticas de resistencia social en el libro-arte de México del siglo XXI.

Por medio de todo lo anterior se puede establecer la relación entre el libro-arte de México en el presente siglo y los medios que les permiten actuar como confrontación a los lineamientos del poder. Esto, aunado a las propuestas del libro-arte como objeto cultural, como archivo y como ruina se desplaza hacia las tablas donde se presentan las temáticas de mayor recurrencia trabajadas por los artistas, lo cual conduce a identificar la manera en que estas obras funcionan como prácticas de resistencia. Con ello se sientan las bases para el desarrollo del siguiente capítulo, en el que se llevará a cabo el análisis de los casos específicos para determinar el modo en que estas piezas se insertan en los discursos que confrontan a los mecanismos de poder.

3.1. Resistencia.

Acorde al diccionario de la Real Academia Española, el término Resistencia⁴⁰ se define de la siguiente manera: Del lat. tardío *resistentia*.

3. f. Acción y efecto de resistir o resistirse.
4. f. Capacidad para resistir.
5. f. Conjunto de las personas que, generalmente de forma clandestina, se oponen con distintos métodos a los invasores de un territorio o a una dictadura.
6. f. En el psicoanálisis, oposición del paciente a reconocer sus impulsos o motivaciones inconscientes.
7. f. Electr. Dificultad que opone un circuito al paso de una corriente.
8. f. Electr. Elemento que se intercala en un circuito para modificar el paso de la corriente o para producir calor.
9. f. Fís. Fuerza que se opone a la acción de otra fuerza.
10. f. Fís. Magnitud que mide la resistencia y cuya unidad en el sistema internacional es el ohmio.
11. f. Mec. Fuerza que en una máquina dificulta su movimiento y disminuye su efecto útil; p. ej., el rozamiento, los choques, etc.

A partir de la definición se entiende que el término indica una situación u objeto que presenta algún tipo de oposición ya sea como un elemento aislado o bien trabajando a partir de la unión de varios integrantes, emergiendo por lo general de modo sorpresivo y que resultará en una fuerza o postura capaz de disminuir el flujo de energía de un sistema, afectar un esquema de pensamiento o intervenir en el desarrollo de un acontecimiento. La resistencia entonces implica la existencia de una fuerza o movimiento que se opone al flujo o al funcionamiento de otro. Ello no significa que sea de igual magnitud, puede tratarse de un objeto pequeño o de impacto reducido pero que indudablemente será capaz de causar cierto grado de interferencia a su alrededor, en el sistema o contexto en que está inscrito.

Por lo general, las consecuencias de la aparición de la resistencia tienen un alcance limitado en comparación a la totalidad del sistema que impactan, dado que se trata de fenómenos o acciones

⁴⁰ Consultado en <http://dle.rae.es/?id=WAPyoek>

carentes de un respaldo proveniente del propio sistema; sin embargo a veces son suficientes para hacer tambalear la base sobre la cual se yergue una estructura, interrumpir la manera en que funciona correctamente una máquina o generar fisuras en ella, que serán causantes de diversos obstáculos. Tomando en cuenta tales características, no es de sorprender que el término sea utilizado para referir a movimientos y fuerzas de carácter social y político, en tanto supone la creación o emergencia de acciones que contribuyen a frenar los avances de una fuerza dominante que pretende extender su dominio a un entorno determinado.

El término resistencia aplicado al campo de lo social ha sido tema de estudio y reflexión en diversos autores y tratados filosóficos, políticos y sociales dando lugar a estudios donde se explora el intercambio de fuerzas o juego de tensiones que tiene lugar entre dos extremos: el sistema que ejerce el poder y la emergencia de fenómenos que se oponen a la dominación. En el espacio de separación entre estos dos puntos se crea una especie de trama o urdimbre donde se presentan como elementos entrelazados, un constructo indisoluble que los contiene y que atraviesa las acciones, prácticas y costumbres que conforman una comunidad.

En el ámbito de los estudios sociales, la resistencia se entiende como un fenómeno surgido en respuesta a una fuerza o conjunto de fuerzas que persiguen el control del modo de vida y de pensamiento de un grupo social. Su origen puede incluir una invasión (intento de dominación territorial), una agresión (atentado contra una comunidad) o una reacción masiva en consecuencia a la falta de impartición de justicia, por mencionar algunos casos. Así, el propósito de las acciones de resistencia se manifiesta en su intención de contrarrestar o disminuir al menos los avances de las embestidas de poder y con ello proporcionar opciones, rutas de escape a los modos de vida y órdenes de pensamiento que se pretenden imponer.

Numerosos son los autores del área de investigación humanística que han incluido en su trabajo reflexiones en torno a la resistencia intentando responder interrogantes tales como: qué es, de dónde surge, cómo se forma, cuáles son las maneras en que se manifiesta, cuál es su alcance en términos de expansión y qué efectos puede tener sobre los integrantes de un mecanismo o comunidad. Con todo, constantemente surgen nuevos modos de aproximación al tema, siendo un fenómeno que puede abordarse desde distintos ángulos además de poseer características que le permiten cambiar, adaptarse a las condiciones de diferentes entornos y transformar sus rutas de acuerdo a cada situación. Así, la resistencia se entiende como un fenómeno dinámico y flexible que tiene la capacidad de manifestarse

de múltiples maneras.

Tomando estas características como punto de partida, para entablar una relación entre la resistencia social y el libro-arte de México en el siglo XXI se han seleccionado tres autores principales cuyos postulados permitirán comprender el funcionamiento de las sociedades herederas del pensamiento occidental y en particular la mexicana así como de los modos en que surgen y se desarrollan las acciones de resistencia y la manera en que se manifiestan en el libro-arte. Estos autores que proporcionan las bases para construir la relación entre ambos objetos son Michel Foucault, Felix Guattari y Gilles Deleuze, quienes proponen rutas de aproximación a los mecanismos que mueven las estructuras de poder y las acciones emergentes – aisladas u organizadas en conjunto – que funcionan como su contrapeso.

3.1.1. Michel Foucault. Discursos de poder y resistencia.

El filósofo francés Michel Foucault (1926 – 1984) desarrolla su trabajo a partir de reflexiones en torno al lenguaje y el papel que juega en los procesos de construcción de pensamiento durante distintos periodos históricos, explorando la relación entre el lenguaje y el surgimiento de las epistemes. Acorde al autor (2010) los procesos de formulación de pensamiento, que están indisolublemente ligados al lenguaje, actúan como instrumentos que conducen a la formación de discursos y prácticas discursivas, es decir, a diferentes modos de aprehender el mundo, los cuales a su vez derivan en el nacimiento de las costumbres y tradiciones que caracterizan a los grupos sociales.

Eventualmente tales discursos se vuelven instituciones, esto es, se legitiman en normas de conducta que serán impuestas, aceptadas y practicadas por los miembros de una comunidad; con ello desembocan en estrategias de dominación ejercidas dentro del propio sistema con objeto de disciplinar o controlar a sus integrantes. Foucault identifica la base de construcción de estos discursos en el lenguaje, que funciona como herramienta en los procesos de creación de órdenes en tanto permite identificar, separar y colocar los diversos elementos de un sistema en determinados sitios donde desempeñan funciones específicas, de modo que cuando el discurso se lleva a la práctica, es decir, a la experiencia cotidiana, se inserta en el campo de la ley, se proyecta como una verdad que será aceptada por los integrantes de la comunidad.

Como resultado se crea la cultura, donde se producen objetos que se insertan profundamente en los modos de ver, decir y hacer de aquellos pertenecientes a un grupo social durante un cierto periodo

histórico. El autor hace referencia también a la manera en que la producción de signos ha devenido en la creación del lenguaje, que es el elemento principal en estos procesos de formulación de discursos y cómo cobran vida cuando se llevan a la acción, a la práctica. Así, serán utilizados como métodos de dominación para crear normatividades y finalmente para controlar, dado que se transforman en órdenes simbólicos, los cuales permean a casi todas las áreas del sistema regulando el comportamiento y modo de vida.

La práctica discursiva que en inicio persigue el orden para crear estructuras donde cada elemento ocupa un lugar específico pasará a ser una búsqueda de control y disciplina para los miembros del sistema. A partir de tales ordenamientos se impone una regulación de la conducta, produciendo y distribuyendo los lineamientos de un pensamiento que pretende ser hegemónico; con ello, las estructuras de las distintas instituciones detienen el nacimiento y proliferación de otros posibles discursos que propongan distintos modos de construcción de realidad, ajenos a los poderes ya establecidos que regulan la vida y el comportamiento.

Desde esta perspectiva, el mundo se entiende como un espacio atravesado de discursos, de las cosas dichas que producen órdenes simbólicos, los cuales inciden en la cultura y transforman los modos de vida; los discursos se despliegan y traducen en prácticas culturales, que siempre responden a un periodo histórico y que llevados a la acción contienen el pensamiento de cada época y las costumbres que determinan a las sociedades. Para lograr su aceptación y práctica entre los miembros de la comunidad, el discurso se sustenta en la idea de Verdad, se proclama como “cierto”, y por lo tanto, confiable. Al respecto, Britos menciona que “el discurso funciona como principio unificador del sistema” (2003 :76) haciendo referencia a un método de regulación que se extiende sobre el espacio de las prácticas culturales y esto sucede a pesar de la diversidad o multiplicidad que pueda existir dentro del mismo sistema.

Por esta razón los mecanismos de poder lo utilizan, evitando el surgimiento de discursos ajenos que puedan poner en riesgo la norma ya aceptada. La validación obtenida a partir de la verdad que proclaman los discursos les permite establecerse como institución, consolidarse, lo cual conduce a su expansión y finalmente al alcance de los miembros del sistema; en este proceso se legitima, de modo que aun cuando los discursos siguen siendo esencialmente relatos y como tales su carácter es ficcional, se sienten verdaderos para los integrantes de un grupo. Sobre el tema, Giraldo menciona que “el poder disciplinario fabrica individuos, encauza sus conductas, los guía en la multitud multiplicando sus

fuerzas” (2006 :110). Sin embargo, serán los propios discursos de dominación los que impulsan la transformación del mecanismo a través de la respuesta que provocan entre sus elementos pues siempre existe la posibilidad de crear nuevos relatos como alternativa a los que propone el pensamiento institucional.

Foucault (2009) propone entender al discurso no como un texto sino como práctica que para existir requiere ser llevado a la acción. Esta práctica deviene en juegos de tensión entre diferentes fuerzas en movimiento; su propósito es la regulación de sus integrantes, la normalización de sus elementos. El discurso persigue la intención de crear un espacio homogéneo hasta donde le sea posible donde los componentes del sistema, a pesar de sus diferencias y multiplicidades, obedecen o responden de modos predeterminados a un cierto orden que los domina; de este modo se mantiene vigente la noción de verdad y cuál discurso la sustenta.

En esencia, esta verdad pretende legitimar una mirada en torno al mundo, que se proyecta como válida de acuerdo a los grupos que la practican; de ahí la relación entre los discursos, las instituciones y la política como mecanismos de poder. Sin embargo, en un sistema que pretende la dominación hay siempre el riesgo de integrantes que o bien se rehusan a aceptar la norma o quedan excluidos de las prácticas que unifican a la comunidad, lo cual conduce al surgimiento de grupos marginales, es decir, que viven al margen de los ordenamientos. Tales grupos crean y llevan a cabo sus propios modos de vida conforme a sus reglas, aun cuando esto puede suponer dificultades en su proceso de adaptación o inclusión en el sistema dominante.

En vista de que esto pueda suceder, es decir, cuando se presentan elementos que ponen en crisis o contradicen las prácticas impuestas por el discurso hegemónico, los sistemas de control han desarrollado métodos para limitar su posible impacto en el resto de la sociedad. Tales métodos son en principio el señalamiento, que hace evidente la diferencia entre unos y otros y la exclusión, aunque en algunos casos también conllevan la exterminación de los elementos disidentes; de esta manera, los excluidos se encuentran siempre fuera del espacio donde opera el orden enunciativo del discurso, dado que representan una amenaza para el equilibrio del sistema y la conservación de sus reglas.

Foucault declara que las prácticas discursivas desembocan en la construcción de distintos órdenes de pensamiento, los cuales a su vez son culturales dado que funcionan dentro de un grupo en un periodo histórico determinado. El discurso entonces se ostenta como herramienta de los mecanismos de poder para homogeneizar el comportamiento de los miembros de una comunidad. Desde esta perspectiva, los

saberes se transforman en métodos de control; así, la verdad que erige un discurso sirve para sustentar su intención homogeneizante. Sin embargo, el poder no trabaja como un masa, un peso que intenta comprimir a los miembros de un sistema para someterlos; en su lugar se vuelve un conjunto de entramados, redes complejas formadas a partir de interrelaciones móviles, nodos de conexión y puntos de intercambio de información a través de los cuales se busca regular.

Los sistemas de control llevan a cabo sus prácticas de dominio a través de la cultura y del cuerpo dado que es el campo de la expresión, el espacio donde tiene lugar la subjetividad, de modo que al integrarlo a la normalización se le sitúa en un orden y se le gobierna. Siguiendo al autor (2002), la dominación del cuerpo comprende desde la regulación de las prácticas de sexualidad hasta la enseñanza en las escuelas que modelan el pensamiento, incluyendo los métodos de control de natalidad, los sistemas e instituciones enfocados en la salud, los medios masivos de comunicación e incluso la moda, que dicta los cánones de vestimenta.

Con ello se señala también la diferencia entre la razón, entendida como el cuerpo que obedece, es decir, el cuerpo que funciona de acuerdo a la norma, que en esencia es el cuerpo sano y la locura que representa la anomalía, todo lo que está fuera de control, el comportamiento que permanece en los límites de la norma. La preocupación por controlar el cuerpo radica en el peligro que supone para un sistema homogeneizante la creación de subjetividades pues pueden derivar en emociones y acciones que rehusan someterse, responder a los mecanismos de control ya que el cuerpo es más que un objeto biológico, físico y de uso reproductivo: es también el recipiente de la consciencia, de la subjetividad, la psique que hace único a cada individuo y que por ello necesita mantenerse bajo control.

Al respecto, Foucault (2001) menciona dos mecanismos frecuentemente utilizados por las estructuras de poder para deshacerse de los elementos enfermos en un sistema, visto este como un organismo que debe permanecer sano. Ambos métodos están basados en modelos creados siglos atrás; el primero sigue los procedimientos llevados a cabo sobre los infectados de la peste, que consisten en el control estricto y constante de sus movimientos: la vigilancia siempre, la medición de su estado colocando al enfermo en un espacio donde se encuentra bajo control para prevenir cualquier contagio. El segundo modelo está basado en el trato que se daba a los leprosos: se trata de la expulsión de la comunidad, la exclusión, el alienar de la sociedad; en última instancia el exilio, dejar de formar parte del sistema; este método conducirá al olvido de la figura del enfermo, el cual incluye tanto su desaparición física como el recuerdo de su existencia.

Dichos métodos fueron diseñados para regir a todos aquellos elementos que pueden representar un peligro en el mantenimiento de un organismo sano, donde todos (o la mayoría) de sus componentes se rigen bajo los mismos parámetros de conducta. Al localizar los potenciales riesgos en la salud de este sistema se les aplica una de varias acciones para evitar el contagio a otros miembros y con ello la propagación de la enfermedad. Tales acciones consisten en la vigilancia constante, el señalamiento público, la exclusión de las prácticas sociales hegemónicas y finalmente en el exilio o desaparición. Así se mantiene el poder a partir de un conjunto de cuerpos dóciles y sujetos a las mismas normas de conducta.

En estas sociedades de control los elementos que constituyen factores de riesgo están representados por todos aquellos que han quedado fuera en los procesos de adaptación y regulación. Esto puede suceder debido a la falta de herramientas provenientes del propio sistema que contribuyan a su integración o bien porque existe una renuencia de dichos integrantes que están en desacuerdo con las normas impuestas. Cuando se habla de la falta de herramientas de integración que debe proporcionar el sistema para todos sus elementos se hace referencia al requerimiento de ciertas condiciones de vida, en que a algunos miembros y grupos se les niega la satisfacción de las necesidades básicas: alimento, vivienda digna y servicios de salud así como el acceso a la educación, seguridad social y medios económicos que les permitirán la adquisición de bienes de consumo. Tales carencias evitan su inserción en las costumbres del resto de los integrantes y de este modo quedan excluidos de las prácticas hegemónicas que definen el modo de vida predominante.

Por otro lado existen aquellos que, solos o en conjunto, rehusan adaptarse a la norma a partir de la intención de permanecer fuera de sus lineamientos. Esto puede deberse a dos razones: ya sea porque poseen sus propios modos de vida e interacción con el mundo, lo cual incluye prácticas culturales propias con sus correspondientes normas y ordenamientos o bien porque se manifiestan en claro desacuerdo a las reglas impuestas y rechazan unirse a sus mecanismos. Dichos elementos resultan un peligro en el mantenimiento de la estabilidad y la salud del organismo pues ponen en evidencia las fallas en el sistema, razón por la cual el poder debe señalar y excluirlos de la vida comunitaria, evitando que sus ideas se propaguen. Con todo, cualquiera que sea la razón por la que no pertenecen al sistema, bien porque se rigen bajo otros conjuntos de reglas o porque busquen crear modos de vida distintos a los impuestos por el pensamiento hegemónico, su existencia representa lo a-normal, lo que está fuera de la norma; es decir, son la anomalía en un mecanismo que requiere de la heterogeneidad para su funcionamiento.

Partiendo de la postura de Foucault (1980), que entiende el poder como un entramado resultante de una interrelación de fuerzas, su funcionamiento será como el de un sistema complejo y dinámico, lo cual implica que se desarrolla por medio de un constante juego de relaciones y tensiones; dicha estructura en red le permite ejercer tanto sus dominios como micro – dominios. Sin embargo, los movimientos que resisten al poder imitan este comportamiento y se expanden también a manera de red, entablando nuevos juegos de relaciones entre los elementos del sistema. Mientras el poder tiene por objetivo la normalización de la conducta, en los movimientos de resistencia se generan operaciones fuera de tales ordenamientos, que de esta manera confrontan a los mecanismos de control.

Todo lo mencionado sucede al interior del sistema en cuestión, cuyas redes entonces crearán un paisaje, un territorio que busca ser homogéneo de modo que pueda identificar fácilmente los elementos que no responden a sus lineamientos y así localizar la diferencia entre aquello que es normal o no; será a partir de este proceso de identificación como se tomarán las medidas necesarias para el señalamiento, la exclusión o desaparición de los integrantes que no actúan acorde a lo establecido. Para lograr el sometimiento de sus elementos, los discursos de poder no siempre ejercen acciones violentas; también cuentan con estrategias de mayor sutileza que pueden aparecer en múltiples formas y representan otros tantos modos de castigo, los cuales no siempre comprenden la sanción física, la prisión o la desaparición sino el señalar, mostrar la diferencia entre lo que debe ser – entendido como la conducta adquirida y practicada por los miembros de un grupo – y lo que los Otros hacen; es decir, lo anormal.

Esencialmente, el organismo pretende controlar la vida al imponer una serie de reglas que se extienden a todos los aspectos de las prácticas cotidianas, desde las creencias religiosas y sus rituales hasta la orientación sexual, la idea del éxito o los códigos de vestimenta, que en la cultura occidental se traducen como un ciclo interminable de consumismo así como en los comportamientos considerados correctos o adecuados. En contraste, la anomalía encuentra rutas de escape a dichas reglas, razón por la cual es considerada peligrosa en tanto propone distintos modos de construcción del sujeto y de interacción con el mundo, que son potenciales para derrumbar al sistema. Desde esta perspectiva se entiende como una amenaza y deberá ser erradicada en función de la salud general del organismo.

Si el objetivo de los mecanismos de poder es controlar el modo de vida al imponer una serie de reglas que dictan la manera correcta de vivir, en el escape a dichas reglas se encuentra la resistencia, que se manifiesta a través de la anomalía, peligrosa y temida dado que propone prácticas discursivas distintas a las dominantes. La resistencia hace frente a los embates de un sistema que persigue controlar y

disciplinar a sus integrantes; es el contrapeso a una ecuación donde se suman los órdenes político, económico y social. Dicha ecuación ha producido siempre un discurso oficial, una postura que sirve para ocultar o sepultar la multiplicidad de posturas. Otras, dado que en ellas reside la facultad de hacer tambalear la estructura.

Si en Foucault el poder se entiende como un “entramado de relaciones” (Giraldo, 2006 :19), la resistencia es la respuesta que proviene del interior del mismo sistema; no se trata de un organismo externo, que combate desde afuera sino de una parte de esa red que está reaccionando a la norma. Al igual que el poder, la resistencia trabaja creando redes de relaciones, un tejido; se hace presente a partir de una serie de nodos que actúan dentro del propio entramado de dominio. En términos de la sociedad como un cuerpo, la resistencia se entiende como una especie de virus o mutación que tiene la capacidad de transformar y renovar el organismo, por ello resulta tan peligrosa para la estabilidad y funcionamiento de sus estructuras.

Entender la resistencia como un virus o enfermedad indica que no se trata de un fenómeno externo sino existente dentro de los mecanismos de poder como parte de ellos, que aparece y se desarrolla en su interior, como una reacción al deseo de definir o dominar los modos de vida de sus integrantes. Por ello, donde hay un sistema de poder habrá también resistencia dado que ambos son parte del mismo organismo, que conforme crece y se transforma va definiendo normas de conducta, castigos y tácticas para contrarrestar a sus opuestos. Al igual que las prácticas de dominación, la resistencia es un discurso, que para existir requiere de la acción; se mueve bajo los mismos parámetros del poder, creando redes de comunicación a través de las cuales intercambia información con su entorno; concentra sus elementos a partir de la creación de nodos y se encuentra en constante movimiento. Su objetivo es proponer rutas de escape a los ordenamientos legitimados; es una respuesta emergente que desemboca en el tensado de las relaciones de poder, las complejiza y puede producir una profunda transformación.

3.1.1.1. El libro-arte en México en el siglo XXI y la resistencia desde Michel Foucault.

Dado que representa una amenaza al orden del sistema, la práctica de resistencia es también una forma de ejercer el poder, aun cuando se manifiesta en pequeñas acciones que parecieran no tener consecuencias inmediatas ni un alto grado de incidencia en la vida cotidiana o el pensamiento

hegemónico. Sin embargo, funciona como contrapeso al organismo que pretende controlarlos y su práctica ya implica el hacer frente a la norma, como la semilla de un cambio futuro, es decir, conlleva la posibilidad de crear nuevos órdenes. Desde Michel Foucault, la resistencia es la práctica de la libertad, la defensa de la vida, un fenómeno de ebullición que surge y desaparece para volver a emerger en un lugar diferente y que conduce a procesos de crecimiento en direcciones distintas a los órdenes ya establecidos, presentando opciones de acción ante los lineamientos impuestos por el organismo que ejerce el poder.

Tomando en consideración tales rasgos ha sido posible identificar prácticas de transgresión en el libro-arte mexicano en su intención de hacer frente a los órdenes establecidos, ya sea en la estructura de las obras, en la postura que asumen ante las reglas que definen la circulación y el mercado del arte o bien en los temas que exploran sus autores; así, en estas piezas se retoman rasgos y elementos de la herencia prehispánica, de los movimientos artísticos de vanguardia y del México de la post revolución y se localiza una tendencia a hablar de problemáticas sociales y políticas de manera que el libro-arte mexicano en el siglo XXI se aborda desde el propio quehacer artístico como un espacio donde es posible confrontar las prácticas y lineamientos impuestos, tanto en el ámbito de la plástica como en lo concerniente a lo social.

Para desarrollar estos puntos se hablará primero de la forma, es decir, lo relativo a su estructura y la relación entre esta y la transgresión, pues se trata de un objeto híbrido que supera fronteras entre las disciplinas de la plástica. El libro-arte no está sujeto a un medio específico y por ello posee la libertad de incluir en un mismo relato diferentes técnicas que comprenden desde las tradicionales como la estampa, pintura y dibujo hasta elementos relacionados a la creación de textos, caligrafía, impresión tipográfica así como técnicas de carácter alternativo como son el bordado, el textil o uso de telas, el collage, la fotografía, el fotomontaje, medios audiovisuales (sonido, imágenes en movimiento) entre otros además de objetos varios que funcionan a modo de contenedores. Todos interactúan en un mismo espacio produciendo en conjunto una narración.

La transgresión en el libro-arte se encuentra asimismo en su capacidad de disolución de los límites que separan al libro y la obra de arte, lo cual permite a los artistas utilizar los elementos del libro y desplazarlos al ámbito de la plástica de tal manera que su estructura y contenido tradicionales alcanzan nuevas dimensiones. A ello se suma su capacidad de entablar nuevas relaciones entre el libro y la escritura, que modifican la manera en que se asume la acción de escribir pues no es elemento

constructor de textos sino expresión gestual como trazo de carácter dibujístico que se integra a las imágenes.

Por otro lado, los signos alfabéticos impresos, realizados en cualquier medio dejarán de ser puramente textuales para adquirir una función gráfica, formando parte de la imagen y del ritmo de la obra. De este modo, el sentido tradicional del texto como aparece en el libro abandona su función puramente narrativa para entrar en la esfera de la visualidad, deja de ser un elemento comunicante para transformarse en un elemento significante. Asimismo, las imágenes del libro-arte dejan de ser ilustraciones que complementan un texto y actúan como elemento central de las narrativas. Finalmente, también se transforman los componentes que constituyen la estructura del libro (páginas, pastas, encuadernados, portadas) para integrarse al discurso plástico es decir, se vuelven parte de la obra y no solamente superficies que permiten depositar y contener un relato.

A nivel conceptual el libro-arte transgrede en tanto se conforma y existe en los espacios de límite que separan disciplinas plásticas, técnicas de creación de relatos y modos de lectura del libro común, proponiendo nuevos caminos para construir, entender y abordarlo. Por esta razón se habla de un género que transita a través de las fronteras: de lo literario, lo visual, lo objetual, lo plástico y lo narrativo, dado que estas piezas salen de los parámetros que definen al libro y producen objetos anómalos que retan las funciones establecidas de la escritura, el texto y el libro en sus sentidos tradicionales; su naturaleza híbrida le permite trascender estos límites así como integrar objetos diversos para dar lugar a espacios donde se superponen procedimientos de distintas áreas de la plástica así como elementos de la narrativa literaria y la visualidad.

Por último, el libro-arte en el contexto específico de México se proyecta como un objeto que resiste a las normas del pensamiento hegemónico a través de las temáticas que explora, gracias a que ofrece a los artistas un espacio donde generar relatos que retratan diferentes eventos donde se reflejan las condiciones del país. Ya sea que se aborden desde lo privado o como obras de carácter social, los artistas han aprovechado esta oportunidad de producir narraciones para explorar temas que incluyen desde las experiencias más personales hasta investigaciones cuyo contenido representa e involucra a los miembros de una comunidad. En estos casos, el hablar de la resistencia no hace referencia a una obra de gran alcance sino también a todos esos relatos que hablan de los actos cotidianos que presentan líneas de fuga a los comportamientos impuestos y aceptados, pequeñas acciones que suponen rutas de escape a todo lo legitimado.

Muchas de esas acciones han servido como detonante en el trabajo de los artistas, que las retoman para construir relatos donde se representan modos de vida y experiencias que confrontan el orden y que de otra manera se perderían en el olvido. A ellas se suman piezas que hablan de acontecimientos decisivos en la historia del país narrados desde perspectivas ajenas a las versiones oficiales, ya sea porque provienen de la propia experiencia del artista o porque este recupera vivencias, documentos, objetos e imágenes a partir de los cuales construye sus relatos. Al respecto, se ha identificado a través de las temáticas recurrentes en la producción del libro-arte en México una preocupación generalizada por presentar miradas acerca del país que salen de lo aceptado o que producen relatos en torno a modos de vida y comportamientos considerados incorrectos por los sistemas de poder.

Como se mencionaba previamente, la resistencia al igual que el poder es una práctica discursiva que para concretarse requiere ser llevada a la acción. En el caso del libro-arte, esta acción se lleva a cabo a través de su aspecto formal a la vez que en las narraciones que construyen sus autores pues se trata de un medio de expresión que confronta tanto los lineamientos de la obra artística y su mercado como de un espacio que propone miradas críticas sobre su entorno y modos de interacción con el mundo fuera de los definidos por el discurso hegemónico y donde se valora lo anómalo, lo que está fuera de la norma. Estas narraciones se apropian del espacio tradicional del libro y crean nuevos modos de organización de los signos y los objetos resignificando su propósito inicial y produciendo nuevas imágenes del país que ponen en crisis la imagen homogénea y equilibrada de la sociedad mexicana, fabricada por los medios de comunicación.

Estas piezas permiten la construcción de narraciones provenientes de miradas Otras, las cuales cuestionan su entorno o proponen modos de relación con el mundo distintos a los comúnmente practicados; a través de ello escapan a lo impuesto por la estructura de poder; de esta manera se integran a las voces de resistencia y a los dispositivos de denuncia política y social. Sin embargo, no es solo el trabajo del libro-arte lo que se vuelve una práctica que confronta a la dominación sino también la propia figura del artista, cuyo proceso de formulación de pensamiento sale de lo común. Gracias a ello le es posible entablar relaciones de sentido creando desplazamientos que unen elementos inicialmente inconexos, que resultan impredecibles a los procesos de significación impuestos y a partir de los cuales construye un discurso.

La idea de la figura del artista como representación de lo anómalo se encuentra en el trabajo de Foucault aunque dirigida principalmente al trabajo de los poetas y sus creaciones; el autor relaciona al

poeta con el loco, el que es capaz de mirar distinto desarrollando procesos mentales que no son predecibles ni susceptibles a la manipulación y que por ello requiere de métodos de control que incluyen la vigilancia, el encierro o la medicación para poder sanar la mente divergente, es decir, reinsertarla y hacerla funcionar como parte de los elementos del sistema. Desde la perspectiva de Foucault, el loco es aquél cuyo comportamiento rebasa lo esperado y por ello desafía el orden ya sea laboral, legal, médico, del lenguaje o del comportamiento; en este sentido el poeta hace lo mismo aunque desde su ámbito pues la poesía es una forma de locura en tanto reta los órdenes del lenguaje, reordenando ideas y elementos para construir nuevas relaciones entre ellos.

La figura del artista ha sido constantemente relacionada al loco, el que no actúa acorde a lo esperado o aceptado, el que desobedece la norma; su trabajo presenta rutas que permiten dar voz, hacer hablar a los Otros, dado que él mismo es una representación de lo anómalo. La concepción del poeta como figura análoga del loco – el que piensa diferente, que construye mundos a partir de sus propios procesos y falla en adaptarse a los lineamientos practicados por una mayoría – puede extenderse a todos los artistas ya que su trabajo consiste en el uso de signos, objetos y elementos provenientes del propio sistema para crear con ellos nuevos discursos, proponiendo múltiples maneras de mirar y aprehender al mundo.

Al respecto, el artista visual Christian Boltanski (1944 –) menciona en una conversación con Belén Palanco en el Instituto de Arte Moderno de Valencia, llevada a cabo el mes de julio de 2016⁴¹ que el artista debe ser siempre el *outsider*, un marginado, que no encaja en la norma, aquel que continuamente busca la fuga de estos mecanismos de control. El artista y su trabajo son una manifestación de la anomalía y por ello suponen una amenaza al sistema, que deben ser monitoreados y controlados pues su proceso de pensamiento permite escapar de los lineamientos del comportamiento y del pensamiento hegemónicos así como poseer una postura crítica y a partir de ello crear objetos que retan la noción del orden, proponiendo miradas acerca de su entorno que se proyectan como líneas de fuga al control. En consecuencia, durante el encuentro entre la obra y el espectador se produce una experiencia de intercambio de ideas que permite al público generar sus propios cuestionamientos en torno al mundo y adquirir una mirada crítica sobre la realidad.

En lo que respecta al libro-arte en México como medio de confrontación de órdenes se debe esclarecer en qué lugares se manifiestan lo anómalo y esos modos de vida Otros que no pertenecen ni obedecen a

⁴¹ Recuperado de <http://exit-express.com/christian-boltanski-para-un-artista-toda-su-vida-es-una-forma-de-entender-su-trauma/>

las prácticas hegemónicas. Bajo la premisa del comportamiento a-normal como la amenaza latente para el funcionamiento de los mecanismos de poder, este riesgo de contaminación del organismo (la anomalía) en la sociedad mexicana se encuentra en los que llevan a la práctica discursos diferentes a los que aprueba el sistema dominante; es decir, los disidentes en sus múltiples formas, donde se incluyen todos aquellos cuyas prácticas de vida salen de lo aprobado o legitimado: los grupos de personas de escasos recursos que construyen viviendas en espacios prohibidos o de riesgo, los que se ven forzados a crear fuentes de ingresos fuera de regulación, los pueblos indígenas que luchan por conservar sus tradiciones ante a la globalización, los campesinos que enfrentan las políticas de las empresas trasnacionales, la comunidad gay que exige sus derechos humanos y legales frente a la institución religiosa y la estructura social patriarcal.

Cuando el libro-arte se enfoca a la producción de relatos donde se rescatan y conservan las historias de estas personas y grupos contribuye a crear una memoria histórica donde se preservan sus modos de vida y en este proceso las obras se transforman en medios que dan voz a aquellos silenciados por el mecanismo de control pues en una sociedad sometida a la normalización el organismo de poder ha desarrollado dos tipos de estrategias: una de ellas es esconderlos tanto de la imagen pública que se proyecta en los medios de comunicación como de la mirada de organizaciones de derechos humanos internacionales; esta estrategia desemboca también en el ocultar los elementos infectados del discurso oficial, es decir excluirlos del relato histórico. El segundo método, aplicado en situaciones donde la amenaza al equilibrio del sistema es mayor, consiste en llevar a cabo acciones que conducirán a la desaparición de la anomalía, las cuales llevan implícita la muerte.

Con base en lo anterior, se puede decir que en estos casos la resistencia es la vida, no solamente la lucha por recuperar o conservar derechos legales y políticos sino por preservar la vida (y con ello la memoria) de todos aquellos grupos o individuos que le son prescindibles al sistema. En la sociedad mexicana, heredera del pensamiento occidental y que adopta las políticas neoliberales, estos elementos innecesarios para mantener el control del mecanismos de poder son los que no cuentan con medios de consumo para hacer perdurar las prácticas económicas, los que carecen de acceso a la educación y a la seguridad social, los que deciden cómo ejercer su sexualidad, los que no pertenecen a los modos de vida establecidos: los marginados, los incómodos, los Otros.

Es necesario entonces que las historias de esos Otros encuentren una ruta que les permita escapar del olvido y para ello requieren de un espacio donde contar y conservar sus narraciones ya que a través de

ellas se construye una historia alterna del país, que difiere de la presentada en los discursos oficiales. El libro-arte ofrece uno de estos espacios, un depositario de los relatos de la Otredad, donde se reformulan las versiones históricas provenientes del sistema de poder. Considerando que las prácticas de resistencia son la manifestación de lo anómalo, el ejercicio de la libertad y la construcción de discursos que retan los lineamientos del pensamiento hegemónico, el libro-arte en México en el presente siglo se vuelve un medio de transgresión y resistencia al proyectarse como espacio de expresión que permite construir nuevos relatos en torno a acontecimientos y modos de vida donde se ponen en crisis los discursos de las fuentes oficiales así como recuperar y compartir la historia de aquellos sometidos u olvidados por los mecanismos que controlan el poder (Fig. 39)



(Fig. 39). *Cuarenta y Tres*. (2014) Lorena Velázquez.

3.1.2. Gilles Deleuze y Félix Guattari. La máquina de guerra.

Con la publicación de *Mil Mesetas* y su introducción, *Rizoma*⁴² hacia finales del siglo XX, Gilles Deleuze y Félix Guattari incidieron profundamente en el pensamiento contemporáneo. En este texto, los autores pusieron en crisis los modelos de formulación de pensamiento hasta el momento vigentes,

⁴² Aunque en inicio *Rizoma* fue escrito independiente de *Mil Mesetas*, posteriormente se adaptó al texto completo, para incluirse a modo de la primera meseta.

provenientes de los paradigmas de la modernidad, nacidos con las reflexiones cartesianas⁴³ y de estructura dicotómica. En su lugar apostaron por una perspectiva que valora lo múltiple frente a lo lineal, buscando un nuevo modo de aproximación a la creación de conocimiento, en especial en las áreas que estudian los fenómenos sociales, naturales, concernientes a la subjetividad y a la creación artística, postulando que tales procesos *sucedan*, es decir, que tienen lugar constantemente y se encuentran en movimiento continuo, enlazados unos a otros y por lo tanto resulta necesario un modo de aproximación transdisciplinar.

El título del libro alude a su estructura, construida en capítulos que pueden leerse en distintas secuencias acorde a la preferencia de cada lector dado que no siguen un desarrollo lineal. Cada capítulo funciona a modo de meseta (un montículo de tierra, más alto que un llano pero de menor altura que una montaña, metáfora utilizada por los autores para referir a un espacio intermedio que a la vez separa y enlaza dos lugares), que señala puntos de unión de ideas, un enlace entre términos y conceptos y que en el libro puede relacionarse a las demás sin necesidad de un orden específico. Como resultado se muestra una serie de mesetas donde ocurren conexiones efímeras entre epistemes que se adaptan dependiendo de las condiciones que les rodean, es decir, de sus lectores y procesos de lectura. Tales puntos de intersección actúan como las etapas de un pensamiento, espacios donde se abre el intercambio de información entre áreas de conocimiento, que en su interacción se enriquecen.

Al concepto de la meseta se suma el rizoma como alusión a un sistema de pensamiento dinámico que va trazando líneas en las que se crean múltiples conexiones de manera espontánea y simultánea. El rizoma es el fenómeno que enlaza distintos sistemas, produciendo un espacio que les permitirá intercambiar información y cuya existencia no es constante: aparece y se diluye. Durante el encuentro señala rutas por donde convergen aun cuando sea por un instante sus elementos conformando nodos, puntos de unión; al ocurrir, ambos sistemas (rizoma y meseta) se transforman. Así, pueden coexistir una serie de fenómenos, condiciones históricas y prácticas discursivas; a su vez, este comportamiento guarda una estrecha similitud con las características de los sistemas complejos, aquellos que actúan bajo las leyes de la complejidad.

Los sistemas complejos fueron estudiados inicialmente por Edgar Morin en su trabajo titulado *El Método*, publicado a partir de 1983, donde se presenta una extensa investigación dividida en varios

⁴³ Pensamiento desarrollado por el filósofo francés René Descartes (1596 – 1650), perteneciente a la corriente del racionalismo. Aportó el método analítico cartesiano, aplicado tanto en las ciencias como en las humanidades y que marca el inicio del pensamiento moderno (Fernández, Cárdenas, et. Al, 2006).

tomos en la que el autor ha unido teorías y postulados provenientes de áreas de conocimiento tales como la biología, la teoría de sistemas, la teoría de la información y los estudios del caos, a partir de los cuales construye una propuesta que puede aplicarse para comprender diversos fenómenos en la naturaleza, en el cuerpo humano, a nivel cósmico, así como la manera en que surgen y se desarrollan las estructuras y movimientos sociales.

Siguiendo a Morin, los sistemas complejos se forman a partir de grupos de elementos que constantemente suman otros nuevos, los cuales repercuten en el resto o bien crean conexiones con otros grupos, intercambian información y de este modo se nutren y transforman. Son permeables, abiertos a su entorno y al contacto con otros sistemas, además de estar dotados de una alta capacidad de adaptación que les permite sobrevivir en una variedad de circunstancias aprovechando las condiciones que les rodean. Se trata de estructuras flexibles, dinámicas y en continuo cambio que pueden superar numerosas adversidades e incluso cuando es momento de enfrentar la disolución, sus elementos se integrarán a otros sistemas.

Los integrantes de un sistema complejo se desplazan y comunican formando redes, que son su estructura característica; forman nodos que concentran información aunque inestables, pues surgen y desaparecen abriendo el paso a otros nuevos. En este sentido funcionan como las mesetas, que son espacios donde sucede el intercambio de información entre sistemas, siendo estos las distintas disciplinas y áreas de conocimiento; desde esta perspectiva el rizoma se entiende como el fenómeno que permite dicha interacción, creando redes de conexión entre ideas y trascendiendo la estructura lineal que caracterizaba a los procesos de formulación de pensamiento en la modernidad. Acorde a los autores, estos fenómenos que son objetos de estudio surgen a partir de distintas circunstancias y a cada instante, superpuestos, en los diversos espacios de un territorio, entendido este como un campo de acción de fuerzas.

Con ello, *Rizoma* trasciende fronteras entre disciplinas y supera el aislamiento que conlleva la alta especialización en el conocimiento, el cual dificulta el intercambio de información entre sus distintas áreas y limita la riqueza de conocimientos transversales o interdisciplinarios. De esta manera, la estructura rizomática hace posible comprender desde una nueva mirada los procesos de generación de pensamiento incluidos el pensamiento estético y la creación artística, que es una de las problemáticas abordadas en el trabajo conjunto de estos autores. A ello se añaden las reflexiones desarrolladas por Deleuze en otros escritos donde muestra un constante interés por analizar el pensamiento desde ciertas

obras literarias, escénicas, plásticas y cinematográficas.

Así, en *Mil Mesetas* se presenta un conjunto de reflexiones sobre diversos temas que pueden leerse juntos o por separado y donde se incluyen desde el funcionamiento de los mecanismos de poder y las sociedades donde se ponen en práctica, los procesos de formulación de pensamiento en distintos momentos históricos, los órdenes que rigen al mundo (del lenguaje, legislativos, de lo económico, políticos) y con ellos también aquellos espacios y fenómenos que los resisten, donde pueden proyectarse líneas de fuga que causan pliegues en el territorio, los cuales sirven como rutas de escape al control, a todo aquello que es impuesto, aceptado y practicado en una comunidad.

Aunque a diferencia de Foucault, en el trabajo de Deleuze y Guattari no se presenta un concepto de resistencia, sí puede encontrarse una aproximación al tema donde se le entiende como una serie de movimientos capaces de adquirir diferentes formas dependiendo de cada situación y que avanzan en aparente desorden, a modo de flujo, lo cual les permitirá irrumpir o desbordar las estructuras sólidas, legitimadas, que encuentran a su paso. Tales movimientos desestabilizan el territorio y con ello confrontan sus normas, es decir, resisten a los mecanismos de control. Para referir a ellos, los autores han acuñado el término Máquina de Guerra que señala los modos de ver, sistemas de pensamiento, fenómenos y acciones capaces de desordenar la ley que rige todos aquellos espacios conquistados, medidos y con poca o nula flexibilidad.

En la filosofía de Deleuze y Guattari, estos fenómenos y artefactos que avanzan como fluidos provienen de un afuera, de regiones aun no medidas ni ordenadas denominadas espacios lisos, en contraste a los espacios estriados que ya fueron trazados y responden a las reglas de una estructura. Los espacios estriados son territorios, supeditados a una ley o conjunto de leyes, lineamientos y códigos de conducta; se han reducido a unidades de medida y se manejan a partir de estructuras más o menos sólidas (las instituciones), mientras los espacios lisos se comportan a partir de órdenes distintos y resisten someterse a la norma que condiciona el territorio. La máquina de guerra entonces nace en un lugar no delimitado o dividido en estratos que carece de rutas señaladas y construidas, por ello permite un movimiento de flujo que lo llena cualquiera que sea su forma, en oposición al movimiento regulado que caracteriza al territorio.

La máquina de guerra es un dispositivo que mientras avanza invade y desborda, un fenómeno que inunda los espacios estructurados, irrumpiendo en ellos para después desaparecer o transformarse, reapareciendo en nuevos modos ya sea en el mismo o en otros territorios. Se trata en esencia de la

extrañeza, la Otredad, que proviene de un lugar fuera de la ley y en su recorrido deja huellas que indican nuevos caminos por transitar, los cuales funcionan a modo de líneas de fuga que permiten escapar a las rutas establecidas en los espacios controlados. La figura del guerrero (quien detona el fenómeno, crea o maneja este dispositivo) forma parte del concepto de la máquina de guerra y ambos conllevan en su avance la posibilidad de creación, caída o disolución de un aparato de Estado. En este sentido, el guerrero es un ente extraño que no pertenece al sistema; es ajeno a sus leyes, a los órdenes que regulan los espacios estriados y por ello puede ponerlos en crisis al moverse fuera de sus lineamientos y señalar nuevos caminos para transitarlos.

La acción de la máquina de guerra tiene lugar entre territorios y los conecta permitiendo su intercambio de información. No se trata de un fenómeno estable sino imprevisible, que emerge bajo ciertas circunstancias y luego desaparece, se transforma o resurge en otro espacio. Es esa fuerza extraña a la institución, producida desde afuera, entendido este como un lugar difuso, un espacio liso y por esta razón presenta un problema a la estabilidad de la estructura que caracteriza toda organización regulada; debido a que se mueve a manera de líquido es capaz de irrumpir y desbordar las estructuras y sus órdenes.

A su vez, la importancia de la máquina de guerra radica en las posibles relaciones que entablará con otras maquinarias, es decir, los modos en que se relaciona con distintos sistemas de pensamiento, contextos, acontecimientos, discursos y prácticas discursivas, a través de qué campos de acción puede desplazarse y modificarlos. La máquina de guerra no pertenece al Estado ni al territorio; es la alteridad, que viene de un lugar Otro y que – al no responder o funcionar de acuerdo a una serie de prácticas establecidas en un sistema – conlleva la posibilidad de interrumpir sus órdenes. Su movimiento fluye, desborda y desaparece; en ocasiones el propio Estado la integra a sus herramientas para mantener el orden y con ello se vuelve parte del sistema, perdiendo su extrañeza, pero aunque pareciera diluirse en la estructura dominante nunca desaparece por completo. Por el contrario, se somete a un proceso de resignificación, se transforma en múltiples fragmentos que ahora se entienden como otras pequeñas máquinas productoras de afectividad, los cuales aparecen como fenómenos de emergencia simultánea y múltiple, tambaleando nuevamente la estructura.

Desde esta perspectiva puede hablarse del quehacer artístico que deviene máquina de guerra, entendido como una propuesta que traza líneas distintas a las conocidas y con ello nuevas miradas, ofreciendo espacios de creación de subjetividad y actuando así como dispositivo de confrontación al aparato de

poder. En efecto, el arte impulsa la posibilidad de pensar, actuar o sentir de otra manera al crear nuevas asociaciones a partir del reordenamiento de los objetos y los signos. El arte es creación, no calca; es decir, rompe con la repetición de pensamiento y opinión establecidos y en el proceso construye afectos, crea modos de sentir y de mirar al mundo, señala nuevas rutas para transitar y aprehenderlo. En este sentido, el arte se perfila como una práctica que resiste a las estrategias de un sistema que intenta homogeneizar y dominar la vida, el cuerpo, los modos de pensar, la subjetividad y la afectividad.

A la propuesta de la práctica artística como máquina de guerra y la figura del guerrero – en este caso el propio artista – como ente capaz de irrumpir los espacios estriados, se suma otro trabajo conjunto de Deleuze y Guattari titulado *¿Qué es la filosofía?* (1991) donde los autores abordan nuevamente parte de la historia de la formulación de pensamiento tomando como punto de partida una serie de objetos de estudio entre los que se incluye el arte, entendido como espacio productor de afectividad y no de repetición de los significados establecidos; un espacio que surge de la mirada del artista, quien trasciende el velo de las apariencias que recubre el mundo para asomarse al abismo, al caos, que es el espacio de lo inconmensurable. De allí se nutre, vuelve y a partir de lo que ha visto y experimentado, crea; por ello sus piezas serán – antes que reproducción de la norma, más que el mero ejercicio de representación de la realidad y distintas al resultado del virtuosismo técnico – objetos de pensamiento, capaces de detonar afectos, perceptos y subjetividades.

Los autores utilizan el término “esquizo” para referir al artista, designado a manera de un enfermo mental; esto es, un personaje que vive y piensa fuera de la norma y que se encuentra en constante fuga de los métodos de control. Al respecto, Vaskes menciona que de “entre todos los ‘esquizos’ (los niños, los salvajes, los clarividentes) es el artista quien encarna perfectamente el modelo de la ‘máquina deseante’” (Vaskes, 2008 :257), es decir, se trata de un personaje que lleva una relación con el producir del inconsciente, el cual antes que ser un espacio de significación es un constante productor de deseo. En este sentido el trabajo del arte es un modo de locura dado que trastoca los órdenes simbólicos, abre una puerta o fisura en la estructura del sistema y permite que se filtre el caos.

El resultado de este proceso será una obra que es un ser de sensaciones antes que un trabajo de la técnica; el objeto artístico entonces es una huella del pensamiento, un monumento que permanece en el tiempo y que susurra a su visitante acerca de otros mundos posibles. El arte nace del caos que deviene movimiento, pero sobre todo, posibilidad. Su función es desestabilizar, descubrir rutas nuevas para transitar los paisajes conocidos o bien mostrar otros por conocer. Precisamente porque desordena, el

arte traza líneas de fuga ante los lugares ya transitados y espacios establecidos; se trata de andares nuevos que pueden abrir y cerrarse, emergiendo a partir de distintas circunstancias. Es un trabajo que contribuye a detonar procesos de ebullición dentro de la estabilidad de un organismo y con ello hace visible lo que está sepultado bajo un sistema de dominación: devela.

Así, el arte es una práctica de la libertad, que propone caminos para recorrer y experimentar el mundo y con ello escapa a los métodos de control de la afectividad, que pretenden formar (dar forma) a las subjetividades. En resumen, genera nuevos ordenamientos de la realidad a partir de una mirada Otra. En efecto, el encuentro con el arte implica salir de las falsedades provenientes de la simulación y el espectáculo que se rigen a partir de mecanismos controlados y que obedecen a códigos y modos de ver establecidos; en su lugar conduce al espectador a un terreno distinto, el que refiere al pensamiento, a la reflexión, a la sensación y a lo afectivo. Por medio de ello, posibilita el cuestionamiento a esos órdenes dados y propone otros que salen de lo comúnmente utilizado. Con todo, es preciso señalar que su función no trata de cambiar sino de deformar esos modos de ver ya dados y aceptados como ciertos. En esa deformación de signos, de pensamiento, de afectos, aunque brevemente, se lleva a cabo la práctica de la libertad.

A partir de lo anterior es posible identificar dos estadios en que dicha libertad se lleva a cabo: uno desde el propio proceso creativo, el que conlleva el trabajo de su autor; el segundo, que completa el ciclo, tiene lugar durante el encuentro de la obra con un espectador. Dado que el arte se origina en el terreno de lo afectivo y que presenta nuevos modos de experimentar la realidad, propone miradas a través de las cuales se resisten y confrontan las reglas de un organismo de control pues “los afectos son armas de guerra” (Deleuze, Guattari, 2010 :363). Este proceso sucede independiente a su contenido, es decir, que no necesariamente debe tratarse de una obra donde se abordan temáticas relativas a lo social o lo político sino que en cualquier instancia el arte se vuelve detonante de afectos y como tal, creador de subjetividades, de modos de relación con el mundo, de reconfiguración de pensamiento y de significación.

En el proceso de creación que implica el quehacer artístico se trabaja a partir de una especie de montaje en el que el artista une objetos de distintos ámbitos para crear con ellos algo nuevo. Eso que surge no es la suma de los elementos originales sino algo más, que emerge en el espacio donde se unen y proyecta una línea de fuga ante los significados comunes. A su vez, en dicha línea existe la posibilidad de un espacio nuevo donde se mueven fuerzas y sensaciones ajenos a los que pueblan los territorios,

determinados y cotidianos. Es a través de esta práctica de libertad, que exige de los ordenamientos leyes de significación, como el artista resulta productor de nuevos sentidos, afectos y así, de nuevos relatos.

Estos perceptos y afectos no solo son creados sino desplegados, se abren y extienden, conectan con otros espacios y campos de fuerzas. Hacen rizoma, crean conexiones e intercambios con otros objetos y afectos que terminan por enriquecer al conjunto. El arte es una máquina de guerra en tanto los perceptos y afectos irrumpen, reconfiguran, se desbordan, resignifican, sosteniendo la obra artística a través del tiempo aun cuando puede encontrarse ante circunstancias adversas pues “El arte conserva y es lo único en el mundo que se conserva” (Deleuze, Guattari, 2010 :164). Esta frase no se refiere al material con que está construido el objeto, que puede o no ser durable, sino a los perceptos y afectos que lo sustentan y lo proyectan al infinito, de modo que su alcance no termina en la pieza sino que existe más allá de las técnicas utilizadas en su elaboración.

El percepto va más allá de la percepción pues no se ata a quien lo mira, lo escucha, lo percibe, a la par que el afecto va más allá de la afección porque la obra de arte no depende del sentir de quien se encuentra con ella. La pieza existe, se sostiene por sí misma, se conserva. Así, el arte se vuelve una construcción de sensaciones, un monumento y por extensión también una ruina, mas no en el sentido de un objeto que jugó un papel importante en ciertos acontecimientos para posteriormente quedar olvidado en el tiempo o sepultado bajo nuevos órdenes que sustituyen a los anteriores sino como una construcción o un constructo que permanece y cuyas historias reviven – vuelven a arder⁴⁴ – con cada visitante. Esto tiene sentido en tanto “el acto del monumento no es la memoria sino la fabulación” (Deleuze, Guattari, 2010 :169), es decir, que posee la posibilidad de creación constante de nuevos relatos.

3.1.2.1. El libro-arte en México en el siglo XXI como máquina de guerra.

A partir de los postulados que presentan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* y su reflexión en torno al arte en *¿Qué es la filosofía?* se ha encontrado una serie de rasgos presentes en general en el quehacer artístico y en particular en el libro-arte en México del presente siglo que posicionan este género plástico como una máquina de guerra. Comenzando con la importancia del caos como fuerza creadora, que no

⁴⁴ En *Cuando las imágenes tocan lo real* (2008) Georges Didi-Huberman habla de las imágenes que arden, que detonan emociones y pensamiento, que están vivas, y cuando dejan se apagan se vuelven ceniza, que a su vez encierra la posibilidad de revivir, de volver a arder y con ello crear nuevos relatos.

puede controlarse y permanece fuera de las unidades de medida en un espacio no estratificado; siguiendo a los autores, a partir del caos nace un ritmo que es una sucesión de momentos, una secuencia de tiempo y espacio que conforma una narración. El ritmo crea y en el proceso el caos inicial adquiere forma, estable a la vez que dinámica, como un constante devenir “siempre en estado de codificación” (2001 :320).

En la noción del caos que deviene ritmo se encuentra ya una primera similitud con el libro-arte, pues se trata de un género que construye sus narraciones a partir de ritmos y secuencias que se concretan en la lectura, es decir, requieren de la acción de un lector para realizarse. A la vez, el ritmo sucede y por ello es efímero, existe durante el encuentro con su lector y es cambiante con cada lectura. A ello se suma la idea del libro-arte como objeto cuyos relatos invocan un devenir, la posibilidad de algo nuevo; que en tanto obra artística posee la capacidad de creación de afectos y perceptos y se perfila como una fuerza capaz de trastocar la opinión, destruir las copias (los significados repetidos) y en su lugar trazar cartografías, espacios nuevos. Se proyecta como un objeto que resiste, que irrumpe en los órdenes y ordenamientos practicados dentro del propio mundo del arte pero que también incide en otros campos de fuerzas.

De acuerdo a Marilé di Filippo (2012) Deleuze entiende al arte como posibilidad de resistencia en tanto conlleva un trabajo de creación pues “el arte crea y en la medida en que crea; resiste” (2012 :39). Es decir, se trata de un quehacer donde se proponen rutas que van trazando cartografías, nuevas miradas para aprehender el mundo; en el caso del libro-arte mexicano, esto se manifiesta también la construcción de relatos alternos a los oficiales. Puede decirse que el trabajo del arte radica justamente en eso, en estar fuera de la norma. Por otro lado, la resistencia debe entenderse en su carácter colectivo, de grupo y se relaciona con la noción de sistema o comunidad en tanto unión de fuerzas (en este caso del autor, de la temática que aborda la propia pieza, del espectador que la mira, del contexto en que ha sido producida así como del contexto en que es mirada).

El arte no re – produce lo existente, no hace calca; en su lugar crea y aquí radica un primer ejercicio de resistencia. No repite los discursos ni postulados de las leyes, no se somete a ellas, es un quehacer siempre en fuga de las reglas del pensamiento hegemónico, por ello construye modos de acercamiento al mundo, crea órdenes simbólicos y narrativos distintos a los que ya han sido aceptados y practicados dentro de los sistemas o mecanismos de control. El arte crea y reconfigura afectos, subjetividades, maneras de aprehender el mundo, señala rutas que no habían sido transitadas y con ello

desterritorializa, mueve, reorganiza los elementos de un discurso, construye uno nuevo. Supone un espacio de creación de perceptos y afectos, así como un espacio de encuentro entre autor, pensamiento, pieza, contexto y espectador.

El trabajo del arte proviene de la alteridad, es una manifestación de eso Otro que sale de los sistemas de medición, de organización. Dicha alteridad se encuentra y se experimenta en las minorías, aquellos personajes, conjuntos o grupos que rehusan ajustarse a la homogeneización; los que escapan de la norma o de lo que se ha hecho creer a una comunidad que es normal. Puede hablarse entonces de las minorías como grupos de artistas, agrupaciones de diversidad sexual, personas de escasos recursos económicos, comunidades indígenas, organización de pandillas, grupos criminales o gente que padece trastornos mentales. Cada grupo produce su propio orden y con él sus reglas, que son distintas de las aprobadas por el modo de vida hegemónico; por esta razón se vuelven los Otros, los de afuera, los que viven fuera de la institución, los que construyen comunidades Otras.

Desde la alteridad el arte propone la fuga hacia lo posible, que conlleva la capacidad de transformar los órdenes establecidos y dado que pertenece al espacio de lo posible, el arte no es algo finalizado sino indeterminado que se reconstruye una y otra vez, por ello se dice que se trata de un devenir. El libro-arte entra en esta categoría de lo posible a través de los relatos de la alteridad y por tal razón puede pensarse como una máquina de guerra. En efecto, el libro-arte ofrece líneas de fuga a los procesos de control, diluye fronteras entre disciplinas integrando objetos y técnicas en un mismo espacio; responde a su propio orden, no al impuesto por discursos externos y va creando asociaciones entre elementos aparentemente inconexos produciendo con ellos narrativas que salen de la lógica, de la norma, de lo aceptado.

Un libro-arte es una cartografía, hace cartografía en tanto crea miradas en torno a un evento o al mundo. Sus elementos y narraciones se pliegan y despliegan como un mapa y a la par que el mapa, propone guías de recorrido. A la vez, en su encuentro con el espectador se vuelve un punto cero que origina otra deformación, un objeto que permite una nueva producción de subjetividades accionada en las lecturas que provoca pues cada lector revive los relatos que contiene, a la vez que los renueva de acuerdo a su propia experiencia de vida. Se produce entonces un intercambio en el cual la pieza ofrece su relato mientras el lector lo enriquece. Es decir, el libro-arte es un objeto que conduce a una “emergencia de la sensación” (di Filippo, 2012 :43).

“Un libro es una multiplicidad” señalan Deleuze y Guattari (2010 :10), ello implica que un libro no es

un sistema cerrado, por el contrario, está formado a partir de todo lo que le rodea, lo que le precede y que eventualmente conduce a su nacimiento: autores previos, epistemes, sistemas de pensamiento, vivencias personales del autor, entorno geográfico, situación política. Por otro lado, se menciona en *Rizoma* que “un libro es una pequeña máquina” (Deleuze, Guattari, 2010 :10) y puede funcionar como máquina de guerra en su encuentro con lo que los autores llaman el libro – aparato de Estado, pues posee la capacidad de confrontar los órdenes de un sistema de control.

El libro-arte en México inunda espacios y con ello replantea sus límites desembocando en una transformación, en el nacimiento de afectos y perceptos. Con su aparición como género plástico irrumpe en la escena artística, pero desde sus relatos también incide en el campo de lo social, de la conservación de tradiciones, en los espacios de denuncia, en los procesos de construcción de imaginario y en la formación de la memoria colectiva. Las fuerzas que mueven al libro-arte se concretan en el momento de encuentro con su lector dado que tiene un efecto de afectividad sobre quien lo lee, durante el cual se hacen uno y el lector escapa (aunque sea un breve momento) del orden establecido y sus reglas. De este modo se forma una nueva subjetividad.

El libro-arte como máquina de guerra, lejos de repetir los discursos oficiales produce variaciones de ellos. Es decir, crea, construye un relato nuevo a partir de lo dado. Ese acto de creación le permite confrontar el relato histórico y en ello radica su capacidad de resistencia. A lo anterior se añade su posibilidad de actuar como espacio de surgimiento de narraciones donde se recuperan y conservan historias de la alteridad que ponen en crisis las versiones del relato histórico provenientes de fuentes oficiales. El libro-arte conforma una narrativa más no en el sentido tradicional que requiere un inicio, un desarrollo y un final sino a través de la sensación. La sensación que produce un relato Otro oculto tras el discurso oficial que se repite. Esto lo vuelve un dispositivo de resistencia, en tanto genera pliegues que deforman o atraviesan la superficie estriada de los territorios y las prácticas de control.

El pliegue – que es tanto un concepto en la filosofía de Deleuze y Guattari como uno de los elementos formales en el libro-arte – se vuelve un espacio donde surge y toma forma la resistencia, permitiendo la emergencia de lo múltiple frente a las prácticas que pretenden homogeneizar el pensamiento, la vida y los afectos. No obstante, las oleadas de resistencia siempre son pequeñas, pertenecen a los grupos reducidos que llevan la voz de la Otredad aunque cuando aparece de modo simultáneo en varios puntos es posible tambalear la estructura del sistema generando fisuras y debilitando la solidez de un aparato de Estado.

Es pertinente señalar que no se habla de resistencia en el sentido de una lucha dicotómica de clases. El poder ejercido es cultural, es decir, sujeta a los integrantes del sistema a las prácticas culturales y varía de una sociedad, una región o un país a otro pues “la hegemonía opera a través de la sujeción cultural, tanto o más que mediante la explotación económica” (Foster, 2003 :6). Por ello, la resistencia en el libro-arte en México en el siglo XXI se lleva a cabo en los ámbitos y procesos de significación aunque también puede incidir en lo social, económico o político pues se relaciona con la creación de órdenes (o desórdenes) nuevos. Construye tramas – redes, conexiones – que permitirán la elaboración de relatos nuevos y tales relatos se formulan en el silencio, en las fisuras del lenguaje, en el espacio vacío entre los discursos que pretenden imponerse. Es en las fisuras, el espacio que existe entre las cosas, donde tiene lugar el despliegue de lo posible; es el espacio de la creación.

Este espacio de silencio es un vacío que permite la construcción de nuevas formas; es una falta entendida como fuerza que impulsa la creación artística. Toda falta implica una ausencia, un espacio que no alcanza a ser cubierto totalmente y por ello puede develarse, intuirse. Por otro lado, para que este pensamiento se vuelva objeto de arte requiere una traducción del proceso intelectual al objetual, traducción en la que siempre una parte del original queda fuera, como una frase que no se termina de enunciar. Este espacio es el que permite la dispersión de líneas de fuga, las posibilidades, los devenires y en el caso del libro-arte tiene lugar a través de procesos constantes de resignificación, la intención por producir un desorden, una reestructuración sónica, ya sea en el lenguaje, las imágenes o los objetos. Es un caos, una locura de los códigos que propone el uso a -normal del lenguaje, de la narración y del libro.

La intención por desordenar códigos para construir nuevos modos de expresión a que recurre el libro-arte proviene en gran medida de los experimentos realizados en la poesía visual de Mallarmé y los caligramas de Apollinaire donde la poesía trastoca las reglas de la escritura, la creación de textos, la relación entre el texto y la imagen, que se fusionan adquiriendo un carácter visual. Así, la narrativa de estas obras se lee por medio de la imagen que conforman. La poesía visual abre un nuevo espacio de posibilidades creativas conectando elementos literarios, poéticos, visuales; se vuelve una forma de locura donde los lineamientos que habían condicionado la escritura y la poesía se derrumban y en esa apertura sucede un abrazo entre el texto y la visualidad.

El libro-arte hace frente a una serie de reglas establecidas en las artes plásticas, en la escritura y en la poesía. Pero no solo ahí radica su posibilidad de resistencia sino también en su proyección como

máquina de guerra. Si bien los aspectos mencionados en el párrafo previo son relativos a su forma y señalan una ruptura dentro del propio ámbito de la producción artística, además los relatos del libro-arte en México despliegan historias desde y acerca de la Otredad, en las que tienen presencia todas aquellas anomalías que se ocultan tras la imagen de una sociedad aparentemente sana. Tales relatos contribuyen a develar las fisuras del sistema y el libro-arte entonces se proyecta como un espacio de resistencia, creador de afectividad y donde tienen cabida todos aquellos relatos que el organismo de poder trata de ocultar (*Fig. 40*).



(*Fig. 40*) *Desaparecen?* (2015) Pablo Ortiz Monasterio. Ed. Nazraeli Press

Los mecanismos de control utilizados en un sistema de poder admiten y fomentan la individualización, más no se trata de una libertad de ser sino de una individualización construida y regulada. En contraste, la subjetividad queda relegada porque implica la creación y práctica de los afectos, lo cual eventualmente puede irrumpir y desbordar la estructura del sistema conduciendo a su caída o transformación. Las nuevas formas de subjetividades nacen y se construyen a partir de juegos entre discursos, tensiones, confluencias, elementos externos y contextuales. Pero mientras la individualización es un objetivo en los discursos de poder, la subjetividad es el espacio donde se

revalora el deseo, donde se ejerce una práctica de libertad.

La subjetividad es el espacio donde se practica la diferencia ante las intenciones de homogeneizar el pensamiento, el sentir y los modos de vida y en este sentido las afecciones, los afectos, se traducen como ejercicios de poder en tanto suponen acciones que resisten al sometimiento; desde esta perspectiva, la resistencia es la propia vida y su posibilidad de creación y cambio. Dentro de los mecanismos de control o las sociedades disciplinarias la afectividad se perfila como lo a-normal, lo que existe fuera de regulación. Es semilla que encierra posibilidad y con ello el cambio en una estructura; llega de imprevisto, desde ese afuera indeterminado, liso y se desborda en su encuentro con un sistema, produciendo fisuras o develando las existentes; en consecuencia la estructura tambalea, se desestabiliza. El terreno de lo afectivo se vuelve resistencia en tanto posibilidad, en su capacidad de devenir, trayendo cambios y la enunciación de nuevos discursos.

Así, pueden señalarse lo afectivo, lo anormal, la locura, la alteridad, como algunas de las prácticas de resistencia que se encuentran en los espacios desplegados en el libro-arte. El libro-arte en su devenir resistencia usa la forma del pliegue, un espacio donde se accede y facilita la emergencia de afectos y perceptos creadores de subjetividad frente a los discursos hegemónicos, donde se crean relatos que hablan desde lo Otro y a través de ellos se construye una historia alterna (de la alteridad) lo cual difiere de la propuesta o impuesta por el discurso oficial. Dichos relatos cambian el modo en que la Otredad se presenta y representa, utilizando códigos y órdenes codiciales distintos a los socialmente aceptados pues la producción simbólica de estos grupos opera bajo un régimen diferente al hegemónico.

Los relatos que se presentan en los libro-arte de México en el siglo XXI son prácticas de libertad. Surgen en espacios lisos y desde allí se desbordan, inundan. Irrumpen en distintas esferas, tanto en los propios circuitos artísticos como fuera de ellos. Confrontan las reglas de las disciplinas plásticas pero también atraviesan otros campos de fuerzas llegando a incidir en lo social. Como objetos de arte retan los órdenes establecidos en tanto productores de afectividad; de este modo resisten la normalización y proponen prácticas discursivas provenientes de miradas Otras, donde se fraguan devenires, modos de vida distintos a los de la norma. Por ello pueden actuar como máquinas de guerra y en este sentido, ser considerados como dispositivos de resistencia.

3.1.3. Resistencia social en el libro-arte en México en el siglo XXI.

El libro-arte como género de la plástica surge en consecuencia a una serie de cambios de mirada en

torno al libro común; a partir de ellos ya no se tratarán estos objetos como contenedores de información, tampoco se les entiende como objetos hechos para ser bellos, que cuentan con ilustración ornamental y tipografías de diseños rebuscados. Con esto, si bien retoman procesos y elementos de las artes del libro donde se producen y entienden como objetos preciosos dejarán de pertenecer a este ámbito; en su lugar el libro emerge como obra de arte, es decir, como idea, como objeto de pensamiento y generador de afectos; una pieza que reta los conceptos establecidos del libro, texto, escritura, narración, ilustración y obra de arte. En este sentido puede pensarse como un anti – libro del siglo XX.

El libro-arte en tanto objeto artístico implica una práctica de libertad y detona la generación de subjetividades, la creación de discursos desde la alteridad, la confrontación a los órdenes y sistemas de control. A ello se suman los relatos que contiene, donde se trastocan los reglamentos del propio quehacer del arte, de la escritura y del libro para producir narraciones que abordan diversas problemáticas de carácter tanto social como personal. Así, el libro-arte se vuelve un espacio de construcción del sujeto, de subjetividades tanto como discurso de crítica y denuncia social, trazando una cartografía de las fisuras en un sistema de poder.

Desde Foucault, el libro-arte puede entenderse como un espacio de resistencia en tanto rescata y conserva las historias de esos Otros que le resultan incómodos al sistema y que no ha podido integrar a la regulación o someter a su control. Es un objeto que reacciona a las condiciones del propio sistema, como respuesta a sus métodos de dominación y a partir de ellos propone miradas críticas, prácticas discursivas diferentes, donde la libertad, la vida y la voz de la alteridad juegan un papel protagónico. “Para Foucault, a la crítica se la encuentra sobre todo en la resistencia: crítica es entonces estrategia de desujetación frente a relaciones de poder específicas que someten a los individuos en dominaciones locales o globales” (Hernández, 2010 :60), es decir, la resistencia nace a partir de una postura crítica, la cual conducirá al alejamiento de la norma abriendo el camino para nuevas miradas y espacios de acción de discursos.

Considerando la resistencia como manifestación de lo anómalo, práctica de la libertad y construcción de discursos que retan el pensamiento hegemónico, el libro-arte en México en el presente siglo se vuelve un medio de transgresión y resistencia, no solamente a partir de sus elementos formales sino al proyectarse como un espacio de expresión que permite a los creadores construir relatos en torno a ciertos acontecimientos donde se ponen en crisis los discursos de fuentes oficiales, al recuperar y

exponer la historia de aquellos sometidos u olvidados por los mecanismos que controlan el poder en el país. Es necesario que las historias de esos Otros encuentren un escape al olvido y ello requiere un espacio donde expresar y conservarlas. El libro-arte ofrece uno de estos espacios, un depositario de los relatos de la alteridad donde se reformulan las versiones históricas provenientes de los sistemas de poder (Fig. 41).



(Fig. 41). Cólera. Número especial sobre la Resistencia.

La importancia de estas narraciones radica en su posibilidad de construcción de historias alternas en torno al país que salgan de los discursos oficiales y muestren una realidad distinta a la que pretende proyectar el sistema, señalando las grietas en la estructura del pensamiento hegemónico. El libro-arte en tanto medio de resistencia implica el tomar posición, ejercer una mirada crítica capaz de atravesar el escenario que ha dispuesto el mecanismo de poder y señalar sus fisuras haciéndolo vulnerable. Para Foucault, donde hay redes de poder habrá también resistencia, dado que se trata de un fenómeno surgido dentro del mismo sistema, creando un juego de tensiones entre el discurso hegemónico y las posturas Otras, razón por la cual se dice también que es una práctica de la libertad.

La resistencia es la anomalía o enfermedad del organismo social, político, económico y sucede dentro

de los propios mecanismos de poder, funcionando igual que estos, construye redes o conjuntos de relaciones a partir de los cuales frena el alcance del control a todos los integrantes de una comunidad; se hace presente en las voces desde la alteridad y se manifiesta en el libro-arte de México en el siglo XXI en el rescate y conservación de estos relatos, es decir, como su memoria. Desde esta perspectiva, el libro-arte se transforma en archivo pues funciona como dispositivo de almacenamiento de la memoria, de las prácticas culturales de un grupo social en un periodo histórico. El libro-arte como contenedor de memoria rescata y protege del olvido las historias de esos Otros; señala un tiempo y lugar y propone un relato alternativo de los acontecimientos que lo definieron.

Por otro lado, el libro-arte en México en el siglo XXI puede entenderse como dispositivo de resistencia desde los postulados de Deleuze y Guattari en tanto actúa como una máquina de guerra. Para los autores el arte puede ser un mecanismo de resistencia social siempre y cuando se trate de un arte “menor”, es decir, proveniente de un pensamiento fuera de los órdenes establecidos y por ello practicado por una minoría. No se hace referencia aquí a una minoría como grupo social sino de los procesos de pensamiento donde se utilizan lógicas que no responden a los discursos hegemónicos. El libro-arte es una pieza creada a partir de las reflexiones desde el afuera, el espacio no estriado de la opinión mayoritaria, surgido de un quehacer que no se ajusta ni somete a las prácticas homogeneizantes.

Desde Deleuze, la resistencia se encuentra en la posibilidad en tanto libertad de creación de subjetividades y de prácticas fuera de la norma, la posibilidad de construcción de nuevos discursos y maneras de interacción con el mundo. La máquina de guerra se conforma en el espacio liso donde habitan el caos, el sinsentido, el movimiento, la ebullición, elementos que constituyen la esencia de la obra artística y por extensión, del libro-arte. En el trabajo de Deleuze y Guattari el potencial creador se encuentra en el deseo; el ser humano se entiende como sujeto deseante y el deseo como la fuerza primaria que impulsa la búsqueda y conduce a la creatividad, la creación, evitando así la repetición. En este sentido el deseo es el impulso de la multiplicidad y de la producción de afectos, contrastando con los sistemas que pretenden controlar a sus integrantes sustituyendo la subjetividad por la individualización; esto resulta en una superficie aparentemente homogénea aunque en su interior se desarrollan juegos y tensiones de fuerzas no siempre perceptibles.

En esta clase de organización, el deseo y lo que deriva de él funcionan como resistencia, fuerza creadora que deforma el espacio estriado produciendo pliegues, singularidades, anomalías. El deseo es

el ámbito en que surge la producción artística; pliega el espacio de la estructura proyectando líneas de fuga a la opinión establecida, al espectáculo y abre fisuras a través de las cuales se filtra el sinsentido, el caos que irrumpe el orden creando afectos y perceptos. Se contrapone al control y por ello se vuelve máquina de guerra. El libro-arte en México en el presente siglo actúa como máquina de guerra en tanto dispositivo creador de relatos desde la alteridad, desde lo a-normal. Sus narraciones irrumpen, confrontan el pensamiento impuesto como instrumento detonante de afectos, productor de miradas nuevas que difieren de las aprobadas por los mecanismos de control.

A partir de lo dicho en las páginas anteriores se deduce que el libro-arte en México en el siglo XXI funciona como un espacio posibilitador de resistencia, donde a través de las temáticas exploradas por sus autores tienen cabida relatos distintos a los que proporcionan los mecanismos de poder y los discursos oficiales. Para llegar a ello se le ha relacionado tanto con el concepto de resistencia propuesto por Foucault (la práctica de libertad, los discursos desde la alteridad, que actúan desde dentro del sistema como reacción a los ordenamientos) como con la máquina de guerra de la que hablan Deleuze y Guattari (un objeto ajeno al pensamiento hegemónico que irrumpe y desestabiliza su estructura, capaz de crear afectos y miradas Otras).

El libro-arte de México en el siglo XXI funciona como instrumento de confrontación de los órdenes y leyes de regulación en sistemas que pretenden la dominación de sus integrantes, se nutre desde el afuera, retoma lo ajeno, la diferencia y la anomalía rescatando y conservando las pequeñas historias de los Otros que suponen el desequilibrio de las estructuras de control. Sus relatos se fraguan en un espacio liso pero a la vez son consecuencia de un entorno específico desde el cual se nutren. En el país, estos espacios de la alteridad desde los cuales se fraguan los relatos del libro-arte se encuentran en los individuos y grupos que se comportan fuera de la norma por lo cual resultan incómodos al sistema, ya que afectan la imagen que el país pretende proyectar en los discursos oficiales tanto en sus propios ciudadanos como a nivel internacional.

El comportamiento de estos grupos y personas que sale de lo aceptado se vuelve entonces una amenaza al equilibrio del mecanismo de poder y por ello se le señala, excluye o desaparece, mientras el libro-arte en México evita que esas historias Otras sigan siendo excluidas u olvidadas a la vez que contribuye a los procesos de construcción de subjetividades y de imaginario. De acuerdo con Foster (2003) la resistencia se lleva a cabo en los ámbitos y procesos de significación y en los espacios de creación de subjetividades, más que en lo económico o político. En el caso particular de México, arte y resistencia

están intrínsecamente ligados pues los llamados países del tercer mundo presentan la mayor ebullición en cuanto a confrontación de regímenes entre los grandes órdenes mundiales y los modos de vida de los Otros.

Acorde a Foster, uno de los espacios de lucha de mayor importancia en la actualidad proviene de los procesos de producción de signos en los países del tercer mundo, a los que añade aquellos marginados en el primer mundo, tales como las mujeres en sociedades machistas, las comunidades que ejercen la libertad y diversidad sexual que enfrentan el rechazo derivado de instituciones religiosas así como los grupos e individuos que padecen las consecuencias del racismo. Todos ellos se ven en la necesidad de crear sus propios órdenes simbólicos, reglas de vida y modos de producción de afectos, los cuales resultan ajenos a los que regulan la vida y el pensamiento en los mecanismos de control.

Dicha producción simbólica se vuelve una práctica de resistencia dado que sale de lo legitimado pues sus circunstancias les han conducido a la reorganización signica. Se trata de una manera Otra de ver y entender, de dialogar con el mundo, que conlleva el desorden de los signos y de los discursos; estas comunidades reordenan los códigos establecidos produciendo dudas y posibilidades. Los artistas del libro-arte en México toman consciencia de esta situación y la utilizan como motivo de creación plástica, lo cual desemboca en la creación de relatos y dispositivos de oposición a las medidas de control, negando el acceso a las prácticas discursivas provenientes de la dominación y proponiendo rutas distintas por donde transitar. Así, los relatos del libro-arte van construyendo una memoria del país que funciona como su historia alterna y que se lee a partir de narrativas visuales.

Por ello, para hacer una *genealogía*⁴⁵ del libro-arte en México que permita entenderlo como un dispositivo donde se llevan a cabo prácticas de resistencia debe tomarse en cuenta el contexto en que se produce, es decir, las circunstancias que conducen a su nacimiento y su propósito al elaborarse. En este punto es preciso señalar que hablar de libro-arte como resistencia no refiere al artista que alinea su trabajo con postulados en los que se asume como parte de la fuerza trabajadora a modo del obrero ni aquél que utiliza su obra como medio de difusión a estrategias políticas, sino una transformación de su práctica al espacio de afuera de lo socialmente establecido aunque conservando la preocupación por sus circunstancias, lo que sucede en su entorno y las problemáticas que enfrenta su sociedad.

En el caso del México del siglo XXI, los individuos y grupos que se comportan fuera de lo norma se encuentran en todas las comunidades y personajes que manifiestan su rechazo a los modos de vida

⁴⁵. Genealogía desde el pensamiento de Foucault, que consiste en prestar atención al análisis de las circunstancias que rodean los procesos de emergencia y construcción de los discursos.

impuestos, entre los que se puede mencionar el movimiento a favor de la legalización del aborto, los activistas, los defensores de derechos humanos o ambientales, las comunidades indígenas que protegen la conservación de sus costumbres, los grupos de autodefensas⁴⁶ como el caso del doctor José Manuel Mireles Valverde⁴⁷ o el Ejército Zapatista de Liberación Nacional EZLN. En todos estos casos se comparte una postura de confrontación y se busca la creación de nuevas rutas por donde transitar la realidad mexicana.

Los productores de libro-arte en México recuperan elementos de su contexto, los extraen y elaboran con ellos nuevas narraciones. Estas obras tratan acerca de una interpretación de la historia, es decir, llevan a cabo una ficción donde se propone entender los acontecimientos desde una mirada diferente, por medio de la cual se retan los órdenes establecidos, los modos de vida aceptados y considerados como correctos, se generan discusiones y se proponen nuevas aproximaciones en torno a la situación del país. Aun cuando sus números son inferiores a los de disciplinas artísticas más establecidas como sucede con la gráfica o la pintura, el libro-arte en México poco a poco va creando redes de significación, rescatando relatos de los marginados o incómodos, conservando la memoria de ciertos personajes o acontecimientos y denunciando crímenes de estado.

Cuando el libro-arte rescata estas historias participa en un proceso de reordenamiento sógnico; produce una narración en lugar de repetir el discurso diseñado y ofrecido por los vencedores. Sus relatos son tejidos, un entrelazar y resignificar elementos que al unirse o desunirse en nodos, vueltas y giros van creando el hilo conductor de una trama. Estos relatos se contraponen al discurso extendido sobre un territorio y ante el desconcierto que provoca este desorden se develan las fisuras, las grietas del espacio estriado en las que nacen y se proyectan los silencios, las subjetividades, las líneas de fuga. Su acción de resistencia entonces radica en la amenaza a la regulación, en su capacidad de desordenar los elementos (lingüísticos, sógnicos, plásticos) y de construir con ellos discursos y afectos nuevos.

Entender al libro-arte en México en el siglo XXI como un dispositivo de resistencia social es hablar de un espacio donde se hace frente a los embates del sistema de poder. Esto se logra a través de una mirada crítica y un explorar ciertas temáticas lo cual resultará en la creación de nuevos relatos –

⁴⁶ Tales grupos surgen en comunidades rurales de algunos Estados de la República tales como Guerrero y Michoacán con el objetivo de proteger a sus habitantes y al medio ambiente de la tala ilegal, los ataques de fuerzas oficiales y del crimen organizado. Para más información se puede consultar <https://www.eluniversal.com.mx/blogs/observatorio-nacional-ciudadano/2017/07/28/autodefensas-seguridad-o-criminalidad>

⁴⁷ El doctor Mireles ejerció como líder de los grupos de autodefensas en Michoacán creados en el 2013 para protegerse del cártel de los Caballeros Templarios y fue detenido en el 2014 por razones políticas. Permaneció encarcelado durante cerca de tres años, posteriormente fue liberado y en el 2018 se le absolvió de los cargos. Más información en https://elpais.com/internacional/2018/07/18/actualidad/1531933075_459657.html

generalmente ajenos a las versiones de fuentes oficiales – en torno a personajes y eventos que han marcado la historia del país. La creación de estos relatos implica el trazado de líneas de fuga con respecto a la imagen que se quiere ofrecer en las campañas y publicidad gubernamentales, dirigidas tanto a los propios ciudadanos como a espectadores a nivel internacional, de una sociedad mexicana sana, unida y con posibilidades de crecimiento, siempre bajo el control del sistema. Sin embargo, al construir objetos donde se pueden recuperar y mostrar las historias de aquellos Otros, los rechazados, atacados, ignorados u olvidados por el pensamiento hegemónico el libro-arte se opone al espectáculo, creando relatos donde la diversidad y multiplicidad emergen frente a la intención de homogeneizar la vida y el pensamiento (Fig. 42).



(Fig. 42) *Tráfico Gráfico* (2018). Proyecto de colaboración entre FPBA y la editorial El Mono Ebrio

La producción del libro-arte en México como parte de las prácticas de resistencia es un punto cero que dispara una serie de posibilidades de pensamiento, de creación de órdenes y las temáticas que atraen a los artistas deben entenderse como el síntoma de una serie de problemáticas a las que debe prestarse atención pues como menciona Didi-Huberman “el artista y el historiador tendrían por lo tanto una responsabilidad común, hacer visible la tragedia en la cultura (para no apartarla de su historia), pero también la cultura en la tragedia (para no apartarla de su memoria)” (2007 :7). Las narraciones del libro-arte se conforman a partir de un montaje, término utilizado en el sentido propuesto por Didi-Huberman (2007) que consiste en la construcción de una idea por medio de la unión de elementos diversos, aparentemente lejanos, entre los cuales se erige un puente; como resultado, en su lectura emerge una nueva imagen, una idea distinta a la de sus elementos originales en ámbitos previos.

El montaje es inherente a la imaginación, gracias a la cual el artista será capaz de construir nuevos significados. La imaginación es la capacidad de imaginar, es decir, de crear imágenes. Así, con la yuxtaposición de sus elementos el montaje desordena los códigos vigentes haciendo visibles las contradicciones, las paradojas, las crisis y por ende, las fisuras del mecanismo de poder. Por último, para que la obra sea completa requiere de la acción de un lector, quien puede manipular el objeto y que durante la lectura dará vida una y otra vez a sus relatos además de crear los propios en el proceso. Así, cuando el lector/espectador suma su experiencia a la del libro-arte tiene lugar un proceso de unión entre ambos, lo que deviene en un nuevo relato. La pieza ha generado un afecto, una subjetividad. Por tal razón el libro-arte se entiende como un objeto signifiante en lugar de un objeto comunicante, trascendiendo la función del libro común, que puede contener cualquier clase de información sin ser necesariamente detonante de subjetividades.

3.2. El libro-arte en México en el siglo XXI. Objeto de poder y producto cultural.

Una vez establecida la relación entre el libro-arte y los conceptos de poder y resistencia se le ha desplazado al contexto específico del libro-arte producido en México en el siglo XXI, de modo que puedan identificarse los espacios y maneras en que dichas piezas confrontan los discursos del mecanismo de control. Para desarrollar este punto se han tomado en consideración otros dos aspectos de estas piezas: su función como objeto de poder y su carácter de producto cultural. Al abordar al libro-arte como objeto de poder se muestra de dónde proviene su capacidad para escapar al sistema de control, cómo funciona y de qué manera se expresa, mientras al estudiarlo como un producto cultural se establece una relación entre las piezas y el contexto en que surgen. En conjunto, estos puntos señalan las esferas y campos de fuerzas que atraviesa y que le permiten actuar como dispositivo de resistencia social.

Para hablar del libro-arte como objeto de poder se toma como punto de partida su relación con el libro tradicional, el cual a lo largo de la Historia se ha utilizado como herramienta de apoyo o crítica a los regímenes de dominación y desde aquí se avanza hacia la comprensión del libro-arte como objeto de poder en tanto pieza de arte, que posee la capacidad de detonar pensamiento, producir afectos, subjetividades y discutir problemáticas del país a partir de posturas críticas dado que habla desde la Otredad, desde la extrañeza al pensamiento hegemónico. Por otro lado, respecto al libro-arte como un producto cultural se retoma principalmente el trabajo desarrollado por Jean Baudrillard en *El sistema de los objetos* (1981), donde se reflexiona en torno a todo lo que elabora una sociedad en un periodo histórico. Así, se explora la conexión entre este género plástico y su contexto, con lo cual se identifican las circunstancias que conducen a la elección de temáticas, a su proceso y propósito de creación y su incidencia en el tejido social.

De esta manera se presenta un panorama del libro-arte entendido como un espacio que permite crear relatos donde se hace frente a los órdenes establecidos y a las prácticas discursivas que regulan la vida en el país, así como un artefacto donde se conforman relatos que se integran al imaginario social y que en este sentido actúa también como un contenedor de su memoria. Se le propone como un género artístico que produce obras donde se manejan miradas críticas en torno a lo social, político y que entabla relaciones de significado con ámbitos más allá de los relacionados a la circulación y adquisición de la obra plástica.

3.2.1. El libro-arte en México en el siglo XXI: Objeto de poder.

Hablar del libro-arte en México como un dispositivo de resistencia social es explorar su función como un objeto de poder. Es decir, comprender de qué manera sus características formales, conceptuales y narrativas le permiten incidir y circular en campos de fuerzas ajenos a los del mundo del arte así como entender el modo en que puede influir en los sistemas de pensamiento y utilizarse como instrumento de oposición a los mecanismos de control. La noción del libro-arte como objeto de poder proviene en primera instancia de su relación con el libro común y en segundo lugar derivada de su carácter de obra de arte. En conjunto, estos dos estadios le otorgan la facultad de trastocar órdenes simbólicos y de pensamiento, incidir en las esferas de lo político, social y actuar como un detonante de afectos y subjetividades.

A su vez, dichos atributos le permiten proponer miradas distintas a las impuestas con lo cual contribuyen a transformar los modos de interacción de su lector con el mundo y participar activamente en los procesos de construcción de realidad. La capacidad del libro-arte de actuar como un objeto de poder se localiza inicialmente en su relación con el libro, pues aunque se trata de una vertiente de las artes visuales tiene su origen en el libro común, que ha sido una de las mayores herramientas en la construcción y caída de distintos sistemas de pensamiento y órdenes sociales, un instrumento utilizado tanto por los organismos de poder como por aquellos con posturas de oposición.

Respecto a su relación con el libro, es preciso recordar que el nacimiento del libro-arte tiene lugar cuando en la segunda mitad del siglo XX se experimenta la necesidad de crear caminos nuevos en su elaboración y lectura, es decir, en la relación que establece con sus lectores. Aunque el libro como obra de arte pertenece y transita a través de campos de acción distintos a los de su predecesor, conserva sus cualidades inherentes de objeto de poder que se volverán presentes también en la vertiente plástica. Tales cualidades son la capacidad de incidencia en el pensamiento de su lector, su función como instrumento de difusión de pensamiento, la facultad de ser el espacio donde se contiene y conserva la memoria humana, el tener una palpable repercusión en los órdenes simbólicos y modos de vida de una sociedad y el servir como herramienta donde se expresa el apoyo o crítica a regímenes de dominación y creencias de diversa índole.

De lo anterior se desprende que el poder del libro se halla en tres aspectos principales: su capacidad de actuar como instrumento de difusión o crítica de órdenes simbólicos, su función como contenedor de la memoria y en su relación con el quehacer artístico. Los aspectos señalados le han permitido contribuir

a los procesos de edificación o caída de sistemas de pensamiento, órdenes sociales, estructuras políticas y económicas, sin olvidar su influencia sobre los miembros de un grupo y en algunos casos incluso confiriendo un poder sobrenatural como objeto de carácter sagrado donde se contiene la palabra divina, profecías, rituales para el tránsito entre la vida y la muerte, protección contra fuerzas oscuras o cura de aflicciones físicas y espirituales.

Esta concepción del libro como instrumento sagrado en diversas prácticas religiosas provoca temor y reverencia, con lo cual se refuerza su importancia en tanto instrumento de dominación y control; tal es el caso de los manuscritos iluminados medievales que sirvieron de apoyo en la conversión al cristianismo de los grupos paganos en Europa o las primeras Biblias traídas a América para fungir como herramienta de evangelización de los indígenas. A partir de lo anterior, se infiere que parte del poder del libro radica en su relación con los procesos reguladores de la vida en una comunidad; su capacidad de actuar en la construcción o derrumbe de las estructuras de pensamiento le conducirá a ser utilizado por los mecanismos de poder para mantener control sobre los modos de vida, a la vez que un espacio donde será posible expresar las posturas de oposición.

A ello se suma su papel como contenedor de la memoria humana, que le permite acoger la información generada por distintos grupos sociales en otros tantos periodos históricos y trasladarla con relativa facilidad a nuevos entornos, compartiendo con otras sociedades su manera de entender el mundo y conservando el conocimiento que producen para posteriormente servir como objeto de estudio, actuando entonces a modo de documento histórico. El poder del libro como objeto contenedor de la memoria reside en la riqueza de las historias que guarda, no únicamente en términos literarios sino de información en general, pues se trata del depositario por excelencia del pensamiento humano.

En él pueden encontrarse la historia de un autor, los usos y costumbres de un grupo social, los cambios que experimenta un paisaje, el nacimiento y consolidación de las religiones, los descubrimientos científicos y avances tecnológicos; en resumen, en el libro se encuentran los relatos de la formación y disolución de los modos de vida y sistemas de creencias que han existido. Desde esta perspectiva trabaja de modo análogo al archivo, como un espacio donde se organizan diversas clases de información para su posterior consulta. Como contenedor de la memoria de la humanidad, el libro ha conservado relatos, prácticas discursivas, creencias que han surgido en distintas sociedades a través del tiempo, permitiendo también su estudio en diferentes periodos y contextos y con ello evitando su desaparición.

Por último, el libro puede entenderse como un objeto de poder acorde a su relación con el quehacer artístico. Dicha relación se desarrolla a su vez en dos niveles: en inicio el literario y ya en el siglo XX en el ámbito de la plástica. A través de dicha relación el libro se transforma, de ser inicialmente un soporte donde se conserva información, a un espacio que alberga el resultado de un proceso creativo. Es decir, como depositario de pensamiento el libro puede contener toda clase de datos, apoyar o cuestionar órdenes simbólicos, conservar la memoria de la humanidad; sin embargo, en cuanto a espacio de creación sus límites se expanden y le permiten cuestionar los modos de vida, explorar la frontera entre realidad y fantasía, trascender la lógica, plantear múltiples interrogantes y reflexionar en torno al mundo, desde la literatura tanto como desde la visualidad.

Estos nuevos territorios por los que transita el libro provienen de miradas que no se sujetan a los órdenes establecidos, gracias a lo cual son capaces de crear subjetividades y detonar modos de ver que cuestionan el sistema hegemónico de creencias, lo cual históricamente sucede primero a través de la literatura y posteriormente en el libro-arte. Con base en dichas cualidades, se entiende este como un objeto de poder en tanto género productor de relatos donde se reflexiona acerca de diversos tópicos que incluyen preguntas fundamentales sobre la naturaleza humana, la situación social de su entorno y las epistemes funcionales en los distintos periodos históricos además de contribuir en los procesos de generación del imaginario colectivo, asumir posturas críticas y construir relatos de la memoria personal y social.

Se trata en esencia de un espacio donde tienen cabida múltiples narraciones producidas por creadores literarios y visuales que conllevan la creación de miradas y modos de interacción con el mundo, la producción de afectos y subjetividades y donde se guarda una estrecha relación con la Otredad, gracias a lo cual posee la facilidad de trastocar los órdenes de diversas estructuras. En el caso particular del libro-arte en México como objeto de poder, la función heredada como depositario de la memoria humana juega un papel determinante pues le permitirá actuar como resistencia ante el riesgo del olvido ya que a través de sus narraciones se rescatan y conservan sistemas de creencias y modos de aprehender el mundo que pueden desaparecer, en especial cuando se trata de acontecimientos, grupos o personajes incómodos a los mecanismos de control y cuando se experimenta un cambio drástico en los órdenes sociales y políticos: una guerra, un genocidio, la caída o el surgimiento de un régimen.

El libro-arte se perfila como el género plástico para la creación y almacenamiento de relatos en tanto proviene del libro, que como depositario tradicional de textos ya es poseedor de una importante carga

histórico – cultural al ser el soporte donde se han plasmado el pensamiento y los órdenes simbólicos que rigen a un grupo social, que permite su conservación a través del tiempo evitando la caída en el olvido de las múltiples maneras que se tienen de entablar relaciones con el mundo. Es a través de su capacidad de actuar como depositario de memoria como se preservan elementos del pensamiento e imaginario de la sociedad mexicana, siempre cambiante, para ser revisitados en otros contextos y bajo distintas circunstancias. De esta manera se va construyendo un relato histórico del país que difiere al que presentan los vencedores y se proponen miradas distintas a las aprobadas por el sistema hegemónico.

En este sentido, el libro-arte en México cumple dicha función actuando como archivo, es decir, un objeto o documento cuyas narraciones contribuyen a cuestionar el relato histórico oficial, presentando miradas divergentes en torno a eventos y desestabilizando la estructura impuesta de pensamiento, todo ello a partir de la experiencia estética y con la posibilidad de cambiar la manera en que se aprehende la Historia. A través de los elementos compartidos con su predecesor, que se suman a sus cualidades de obra artística, el libro-arte ejerce la capacidad de funcionar como máquina de guerra, ser depositario de los relatos producidos por una sociedad en un contexto determinado, abordar el mundo desde una mirada Otra y preservar la memoria de un autor, una comunidad o un entorno, adquiriendo así la facultad de actuar como un objeto de poder.

3.2.2. El libro-arte en México en el siglo XXI: Producto cultural.

En el apartado previo se señalaron ciertas cualidades del libro-arte – unas heredadas de su predecesor el libro común y otras que le son intrínsecas en tanto obra de arte – que le permiten actuar como un objeto de poder. Este poder radica en varios aspectos: su capacidad para influir el pensamiento de su lector/espectador al proponerle nuevas miradas en torno al mundo, su facultad para plantear múltiples reflexiones sobre sujeto y entorno, su postura de apoyo o confrontación a los órdenes establecidos y mecanismos de regulación de la vida, su posibilidad de generar narraciones distintas a las del discurso hegemónico, su contribución en los procesos de creación del imaginario colectivo y su desempeño como detonante de afectos y subjetividades.

Para comprender de qué manera estas cualidades se accionan y repercuten en distintos campos de fuerzas debe identificarse la conexión entre la producción de estas piezas y su contexto, pues las circunstancias que definen el entorno del artista serán los elementos causales en la creación de su obra.

Es preciso entonces abordar al libro-arte como un producto cultural, cuya creación responde a ciertas condiciones y convenciones específicas, practicadas por los miembros de una comunidad y provenientes del sistema que los rige pues este entorno determinará tanto la manera en que su autor reflexiona acerca de un tema como el modo en que lo aborda; a través de ello emerge también la relación entre este género plástico y la recurrencia de los artistas mexicanos del presente siglo por la elección de ciertas temáticas.

El papel que desempeña el entorno en el trabajo de los creadores del libro-arte es determinante ya que sus narraciones guardan una estrecha relación con su contexto, con una serie de condiciones específicas que se integran a sus procesos creativos; así, diferentes circunstancias les conducirán al desarrollo de distintas reflexiones, la construcción de discursos y la elaboración de sus piezas. Esto ocurre debido a que el quehacer artístico es resultado de un conjunto de factores que involucran las esferas política, económica, social, los órdenes simbólicos operantes en una sociedad y sus métodos de regulación de vida. Considerar al libro-arte como un dispositivo de resistencia precisa comprender en primer lugar, que todo objeto es una respuesta a las condiciones en que surge.

En *Los objetos y esas cosas* (2003), Pablo Fernández Christlieb señala que todo aquello creado en una sociedad es reflejo de su sistema de creencias y sus órdenes simbólicos; esto implica que los objetos producidos y utilizados por los miembros de un grupo son la respuesta a las condiciones de su entorno, al conjunto de una serie de circunstancias específicas que conducen a su concepción, elaboración y uso y en este sentido se habla de productos culturales. Dentro de ellos, el libro-arte forma parte de la totalidad de objetos producidos por los integrantes de un grupo social en un periodo histórico determinado; es decir, se trata de un producto cultural. Esto permite establecer con claridad la relación existente entre las piezas y su contexto y con ello las circunstancias que rodean la elaboración de sus narraciones desde la elección de trabajar en torno a ciertos temas, los modos en que se desarrolla esta reflexión y hasta las técnicas utilizadas para materializar sus discursos.

Dado que toda obra artística es una interpretación del mundo, las temáticas que trabajan los creadores del libro-arte son la respuesta natural a las condiciones de su contexto, pues reflejan el medio en que se encuentran inmersos. De ahí que ha sido posible hallar una serie de temáticas recurrentes en la producción del libro-arte en México en el presente siglo donde se exponen tanto los procesos y espacios de construcción del sujeto e identitarios hasta los rasgos característicos y problemáticas de su sociedad. Así pueden actuar como objetos de poder generando una voz de denuncia donde se señalan

los aciertos y los fallos en los mecanismos constitutivos del engranaje que mueve al país.

Para profundizar en la reflexión sobre el libro-arte como un producto cultural y la manera en que su entorno impacta en las decisiones de los autores por trabajar temas específicos, se retoman los planteamientos presentados por Jean Baudrillard en *El sistema de los objetos* (1969) donde reflexiona acerca de los objetos elaborados por una sociedad en un periodo histórico y el rol que desempeñan dentro de ella. A tales propuestas se suman las compiladas por el artista plástico John Berger en el texto *Modos de ver* (2016), donde reúne un conjunto de ensayos relativos al propio acto de ver, lo que de él se desprende y la relación entre la cultura y sus procesos de creación de imágenes, así como la manera en que son vistas dependiendo de un contexto que moldea la mirada.

Siguiendo a Berger (2016) el mundo se aprehende a través de la mirada, que aunque personal y subjetiva está condicionada por un orden social específico, es decir, se nutre y forma a partir de un entorno. Dicho entorno es la suma de factores que incluyen todos los aspectos de la vida – cotidiana y privada – desde las condiciones familiares y personales hasta los ámbitos social, educativo, laboral, religioso, económico, político, los cuales desempeñan un papel decisivo en los procesos de conformación del sujeto pues a través del intercambio entre estos elementos externos, la interioridad y la experiencia personal se va moldeando la percepción, con lo cual se construyen el sentido de identidad, el imaginario colectivo y la mirada. Así, los factores que conforman el entorno serán elementos constitutivos en el discurso de un artista, provenientes de su medio circundante pero filtrados por la subjetividad del individuo.

Ello implica que la mirada es resultado de una serie de factores históricos y culturales, por lo tanto su transformación en objeto artístico responderá a dichos órdenes; condicionan el contexto del que surgirá el objeto de arte, entendido como manifestación de un pensamiento y de un modo particular de ver el mundo, que muestra tanto la mirada de su autor como los rasgos que definen el periodo histórico en que ha sido creado. El arte reflejará la relación que tienen el autor y su sociedad con el mundo; la mirada, la construcción identitaria, el aprehender la Historia están siempre condicionados por el entorno, donde se encuentran y accionan las epistemes regentes. Proveniente de una mirada personal a la que se suma el sesgo cultural, la obra reflejará la postura de su autor ante las circunstancias que definen su contexto aunque abordando el tema desde espacios ajenos a los que supone el pensamiento hegemónico.

Tomando en cuenta que las condiciones del entorno poseen una función fundamental en la formación

de la mirada acerca del mundo y por lo tanto en la creación de los objetos en una sociedad incluyendo la obra de arte, puede hablarse de los objetos como productos culturales, resultado de un modo particular de interacción con el mundo y una estructura de pensamiento puesta en práctica por los integrantes de una comunidad. Por otro lado, Baudrillard (1969) reflexiona sobre el tema abordando los objetos cotidianos y su relación con el sujeto, el papel del entorno en su concepción y creación así como los distintos tipos de relaciones que se entablan entre la cultura y el sujeto a través de los objetos que producen. Acorde al autor estos conforman sistemas de signos que adquieren distintas connotaciones al entrar en contacto con otros códigos; sin embargo, siempre refieren a quien los usa y cómo los usa, ya sea que los colecciona, posea o produzca.

Baudrillard propone entender los objetos como entes significantes, que por medio de su adquisición y uso se vuelven signos; acorde al autor, los objetos significan y al establecer relaciones con otros objetos van creando códigos, esto es, cadenas de significación. Estas cadenas se van enlazando en esferas que incluyen los grupos sociales, las prácticas discursivas o incidiendo en el terreno de lo afectivo. Dado que en toda sociedad los objetos cumplen una función – y por ende llevan a cabo un proceso de significación – ya denotados desde su origen, al insertarse en los diversos códigos pueden extender su sentido, ser connotados. Y debido a que tales sistemas de signos son dinámicos pues se encuentran en constante cambio, su significación se transforma en la medida en que el objeto/signo es abordado e interpretado, teniendo entonces distintos significados y usos en diferentes ámbitos.

Por mencionar un ejemplo puede hablarse del caso de una fotografía, independientemente de la técnica utilizada en los procesos de captura de imagen y revelado (cianotipia, gelatina, digital). La misma imagen puede entenderse como documento histórico, integrarse a una pieza artística, volverse un caso de estudio de investigación, originar un trabajo filosófico, detonar la creación de una obra literaria, todo lo cual estará en función del ángulo desde el cual se aborda y el uso que se le da. Al respecto, Cid menciona que “el objeto es capaz de connotar hacia diversas direcciones, de ahí proviene su riqueza polisémica” (2002 :4). El significado que adquiere un objeto determinado depende del ámbito desde donde le aborda o se le mira; el objeto/signo puede entenderse como una representación de la multiplicidad de las relaciones humanas y del juego de tensiones entre individuo y sistema.

Sin embargo, en un mecanismo de poder, los objetos son utilizados como un medio de control sobre sus integrantes influyendo en la vigilancia de los impulsos y deseos subjetivos, afectando la manera en que el sujeto se relaciona con otros miembros de la comunidad y el modo en que se concibe (o construye) a

sí mismo. El objeto (y la imagen como parte de ellos) en tanto productos culturales se comportan como elementos comunicantes y entablan relaciones en diversos campos dentro de lo social, por esta razón son utilizados como medios de control o herramientas de dominación. Desde Baudrillard, esto queda claro en particular en el uso de la publicidad y lo que la imagen publicitaria evoca, que pocas veces reflejan las características del propio bien de consumo. La publicidad – detrás de la intención que puede conducir a la compra – muestra la conducta esperada o aceptada del individuo que adquiere el objeto, induciendo al cliente no solo a la adquisición de un producto determinado sino a integrarse a las normas de un sistema para llenar su sentido de pertenencia o de realización personal.

A través de ello, el objeto y su consumo se transforman en signos que indican el status social y económico, la integración a un grupo social y el acatamiento de la norma pues mientras los miembros del sistema siguen el comportamiento esperado de producción y adquisición no representan ningún peligro para el funcionamiento del mecanismo dado que sus deseos están bajo control; por el contrario, están condicionados para que, cuando salen del círculo de deseo y necesidad de consumo sean vistos por los demás integrantes de la comunidad como una amenaza latente, con la seguridad de que su comportamiento tendrá consecuencias.

El autor menciona que “si en la sociedad de consumo la gratificación es inmensa, la represión es inmensa también; ambas las recibimos en la imagen y en el discurso publicitario” (Baudrillard, 1969 : 202). El mecanismo de poder ha comprendido que para mantener el orden es necesario diseñar estrategias de dominación de los impulsos primarios, que le representan una gran dificultad de control; con este propósito se sustituyen el deseo y las pasiones – considerados cuasi primitivos y por ello sinónimos del caos – por el deseo de los objetos. Esto se refleja en la producción de objetos en serie, que crean espacios de vida y modos de esparcimiento homogéneos a través de los cuales se universaliza el modo de vida y se moldean las subjetividades, pues “peligrosa es la libertad de ser, que levanta al individuo contra la sociedad” (1969 : 211).

Para evitar el ejercicio de esta libertad el sistema materializa las pasiones y los deseos en objetos, que en su consumo y funcionalidad pueden dominar al hombre y por ello son utilizados como herramientas para mantenerlo bajo control. El propósito de dominación de la naturaleza (y de la naturaleza humana) a través de los objetos deviene en el control de las pasiones y pulsiones y esto a su vez se convierte en una práctica restringida de los impulsos sexuales y así, en el control de la subjetividad y del sujeto. En consecuencia se sustituyen la energía sexual y la libido por la producción y adquisición de bienes que

no cubren las necesidades básicas sino una idea impuesta de ellas. Eventualmente, el sistema que conforman estos objetos/signos dará lugar a la creación de un orden con sus respectivas normas, pudiendo leerse como indicativos de valor económico o del estatus social.

En esencia, cualquier objeto producido por un grupo social puede entenderse como signo y por tal razón ser utilizado por la estructura de poder como una herramienta de dominación. Sin embargo, con esto queda implícito que también pueden funcionar como signos de resistencia pues existen objetos que escapan al control y por ello pueden proyectarse como frente ante sus estrategias. Esto sucede cuando el signo se desplaza hacia esferas de significación distintas a las impuestas como es el caso del objeto artístico, que se crea por medio de impulsos y pasiones, por lo cual escapa a este mecanismo; el arte resignifica elementos y su sentido y su aporte radican en la posibilidad de insertarse, circular o incidir en otros sistemas codiciales con los que inicialmente sus elementos no tendrían relación.

Más que un objeto comunicante la pieza de arte es significativa, por lo tanto capaz de insertarse en diversos sistemas de signos y entablar relaciones con múltiples códigos y campos de fuerzas. En el uso que el autor hace de sus elementos produce sentidos nuevos que se extienden de la esfera artística al sistema codicial donde radican las prácticas sociales. A la vez, la resignificación que propone le permite escapar a las convenciones de interpretación y salir del ámbito de los objetos funcionales. La obra de arte y el libro-arte como parte de ellas pertenece a lo que produce un grupo social, aunque no responde a las mismas lógicas que los bienes de consumo; es decir, escapa a los sistemas de producción y adquisición que definen al resto de los objetos en la sociedad.

El arte cesa de repetir los sistemas codiciales existentes y hegemónicos, en su lugar crea otras conexiones de significación produciendo sentidos distintos a los esperados; su trabajo es proponer modos de organización de los significados y elementos y en el proceso desarrollar la capacidad de ir creando otros nuevos. Así, en contraste a los objetos producidos en serie, hechos con la intención de dominar las pulsiones y pasiones humanas y de homogeneizar la vida y el pensamiento bajo un mismo orden simbólico, el arte surge y se mueve a partir de estas fuerzas, lo que le permite trazar líneas de fuga ante los mecanismos de control.

Como objeto artístico, el libro-arte crea modos de significación ajenos a los que impone el pensamiento hegemónico y debido a que se trata de un objeto significativo es capaz de crear sentido e insertarse en varios sistemas de signos; es decir, posee un carácter polisémico. Forma parte de los objetos que produce un grupo social pero no responde a las mismas lógicas que los objetos de consumo, escapa al

control: de las disciplinas plásticas, del mundo del arte, de las reglas de elaboración tradicional del libro, de los lineamientos que definen la narrativa común así como a los circuitos de producción, circulación y adquisición que definen al resto de los objetos en la sociedad y aun cuando transita en un mercado donde se le entiende como un bien que puede ser comprado su valor no radica en ello sino en su capacidad como generador de afectividad y en su impacto en los sistemas de pensamiento.

Al respecto, la artista visual Mónica de la Cruz menciona en *En las márgenes del libro: el libro de artista, el libro objeto y la memoria histórica* (2016) que más allá del análisis y la creación de categorías basadas en sus características formales, la importancia del estudio del libro-arte radica en su posibilidad de proyectarse como un portador de historias y un espacio donde puede hablarse de todos aquellos grupos vulnerables que por lo general permanecen olvidados en la enunciación de los discursos oficiales. De esta manera las piezas conllevan la posibilidad de actuar como medios de empoderamiento de las comunidades carentes de voz, espacios donde se producen historias y se detonan lecturas en torno a la realidad, con lo cual contribuyen a la reformulación de los relatos históricos.

El objeto de arte nace de una falta, de una experiencia que ha condicionado la subjetividad de su autor y le conduce a la construcción de discursos y obras hechos con el propósito de cubrirla; sin embargo, cuando se habla del arte como un producto cultural, esta falta – que detona el nacimiento de la obra – proviene de una serie de circunstancias que definen el entorno de los artista, pues el arte es el reflejo de quien lo crea, quien a su vez contiene en el sesgo de su mirada los elementos característicos y el sistema de pensamiento de la sociedad en que se desenvuelve. Así, los rasgos que definen el contexto de los artistas se encuentran presentes en su trabajo y el libro-arte en tanto objeto artístico y resultado de un lugar y momento históricos no está exento de ello.

En este sentido, se le entiende como una proyección no únicamente del propio artista que está trabajando a nivel subjetivo, sino de la sociedad en que vive; es decir, en tanto producto cultural, *el arte es el objeto que refleja la falta de un grupo social*. Los elementos de su contexto se encuentran en las piezas ya sea como una acción realizada desde el subconsciente o bien con la intención consciente de señalar las problemáticas del entorno y cuando este se encuentra impregnado de altos grados de violencia, pobreza, corrupción de las instituciones e impunidad como es el caso de México, es natural que estos se filtren a través de la mirada del artista y resurjan en la obra.

En tanto producto cultural el libro-arte refleja el contexto en que su autor se desenvuelve y partiendo de

esta premisa es posible comprender la elección de temáticas por parte de los artistas y la clara tendencia que existe a abordar asuntos relacionados a las problemáticas de carácter social y político que atraviesa el país antes que explorar la creación de narrativas donde se construyen mundos personales y espacios de formación del sujeto, que fueron tratadas ampliamente en estas piezas durante el siglo pasado. Aunque el interés por las temáticas de lo privado sigue vigente entre los creadores mexicanos del libro-arte, las nuevas generaciones de artistas muestran una marcada inclinación por trabajar relatos donde se tratan asuntos concernientes a personajes y acontecimientos que van marcando pautas en la construcción de la historia nacional.

En respuesta a las condiciones que definen el México del siglo XXI, los autores del libro-arte se inclinan por explorar cuestiones de carácter político y social y una vez identificadas y desarrolladas las temáticas de mayor recurrencia en la creación de estas obras – presentadas en el capítulo anterior primero por medio de un listado y posteriormente sintetizadas en dos tablas – se ha localizado una clara tendencia por abordar narrativas que hablan sobre diversas problemáticas que definen al país. A partir de ellas y desde la perspectiva del libro-arte como un producto cultural se sientan las bases para comprender de qué manera los relatos de estas piezas se insertan en los discursos y prácticas que confrontan a los mecanismos de poder, actuando así como dispositivos de resistencia social.

3.3. Principales temáticas en la producción del libro-arte en México en el siglo XXI y su relación con la resistencia social.

3.3.1. Relación entre las temáticas del libro-arte en México en el siglo XXI y la resistencia social.

Para desarrollar el presente apartado se toma como base el entendido del libro-arte como un objeto que responde y refleja las condiciones de un entorno – social, geográfico e histórico – determinado, en este caso el México del siglo XXI. Hablar de esta vertiente plástica tomando en cuenta sus posibles relaciones con un medio circundante en concreto significa que su estudio puede acotarse de lo general a lo particular para desarrollar su análisis en un contexto específico. A su vez, ello implica situar a dicho género como parte del entramado de fuerzas que definen los distintos engranajes constitutivos de la vida en el país. El ubicar estas piezas en un tiempo y espacio determinados y abordar su producción como una respuesta a tales condiciones ha permitido la identificación de una serie de temáticas que se perfilan como las de mayor recurrencia en el quehacer de los artistas del libro-arte en México del presente siglo.

Desde esta perspectiva, sus narraciones se proyectan como un reflejo no solo del propio artista sino también de la sociedad a que pertenece; por esta razón no resulta extraño que los artistas mexicanos muestren interés por compartir miradas y reflexiones acerca de ciertos acontecimientos que marcan la historia del país y en el transcurso contribuir a las acciones de denuncia ante la oleada de violencia, la creciente pobreza, los problemas provenientes de los enormes niveles de corrupción e impunidad, la situación de los migrantes tanto nacionales como extranjeros, los crímenes derivados del narcotráfico, las problemáticas de género, las desapariciones forzadas o los ataques de fuerzas oficiales a periodistas y activistas por mencionar algunos casos.

En la exploración de estos temas los creadores hallan rutas para presentar nuevos planteamientos, proponer miradas y crear narraciones en torno a los diversos aspectos que conforman el México actual, incluyendo los mecanismos que controlan al país, los elementos de construcción identitaria, los procesos de formación de subjetividades así como distintas representaciones de la vida cotidiana que abarcan tanto el ámbito personal de su autor como el campo de fuerzas de lo social. Los relatos surgidos como resultado de estos procesos muestran a sus lectores un retrato del modo en que se vive en México donde se reflejan todos sus matices: los provenientes de sus tradiciones, la herencia prehispánica, la vida urbana y en los márgenes de la sociedad, la violencia en distintas esferas, los

trayectos y migraciones realizados, las historias familiares, la creación de órdenes s3gnicos, los procesos de construcci3n identitaria a nivel personal y social.

Aunque estas narraciones circulan principalmente en los circuitos art3sticos, que son su 3mbito primario, pueden desplazarse e incidir en otros contextos contribuyendo a la difusi3n y discusi3n en torno a los eventos que definen la realidad mexicana, de modo que las tem3ticas que eligen explorar los productores del libro-arte en M3xico son s3ntoma de las problem3ticas que sus autores atraviesan o en torno a las cuales reflexionan tanto a nivel de sujetos como de seres sociales. Los relatos surgidos a ra3z de tales aproximaciones son la manifestaci3n de los artistas ante la dif3cil situaci3n que atraviesa el pa3s cuya gravedad ha alcanzado nuevos niveles en a3os recientes, siendo uno de los principales focos de atenci3n en los 3mbitos dedicados a la producci3n de pensamiento, a los que pertenece el arte.

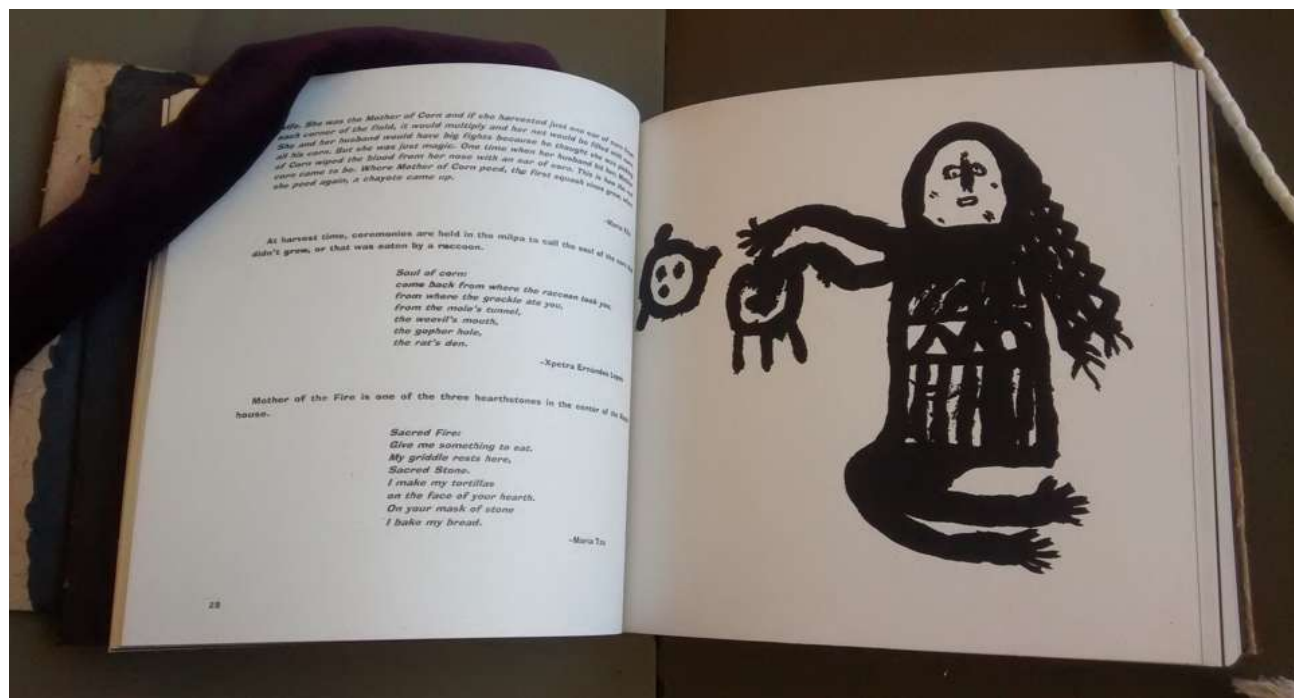
3.3.2. Listado de tem3ticas de mayor recurrencia en la producci3n del libro-arte en M3xico en el siglo XXI en relaci3n con el concepto de resistencia social.

Las siguientes son las tem3ticas del libro-arte donde se abordan asuntos de car3cter social, relacionados ya sea a la historia nacional o a los acontecimientos que definen la vida de un grupo o comunidad. Si bien ya fueron presentados en el cap3tulo anterior, a continuaci3n se explora su conexi3n con las pr3cticas de resistencia utilizando los postulados de Michel Foucault, Gilles Deleuze y F3lix Guattari.

La memoria. Los relatos de la memoria en el libro-arte toman dos formas: una donde se tratan historias personales o familiares de su autor y otra donde se abordan asuntos concernientes a la construcci3n de la memoria colectiva, es decir, los recuerdos creados o significativos para un grupo o comunidad. Las piezas que exploran dichos acontecimientos ofrecen testimonios de lo que sucede en estos grupos y en el proceso se transforman en contenedores de informaci3n que comparten con sus lectores, generando miradas nuevas en torno a los relatos hist3ricos de M3xico. En estas piezas se recupera el pasado y se preserva el presente dejando huella de personajes, modos de vida y eventos que incluyen tanto la herencia prehisp3nica, las tradiciones de pueblos y comunidades, la narraci3n de historias familiares as3 como eventos actuales.

De esta manera, el libro-arte funciona en M3xico en el siglo XXI como un espacio donde se formulan narrativas que permiten habitar y permanecer a todo lo que est3 en riesgo de olvido dejando registro de acontecimientos, personajes o costumbres; as3 se vuelve contenedor de los recuerdos de una sociedad. Tal es el caso de las piezas producidas por el Taller Le3ateros en Chiapas, que recuperan la herencia

prehispánica de las cosmogonías maya y tzotzil a través de libros-arte donde se plasman leyendas, cantos, rituales y juegos infantiles además de la escritura en sus lenguas originarias, que se traduce al inglés y castellano para permitir a sus lectores conocer el sistema de pensamiento de estas comunidades (Fig. 43).



(Fig. 43) *Incantations / Conjuros Ebriedades, Cantos de Mujeres Mayas*. (2005) Taller Leñateros.

Bitácoras. Dentro de las piezas que tratan sobre la memoria puede incluirse a las bitácoras o diarios de los artistas. En tanto espacios de libertad las bitácoras son ruta de escape al pensamiento hegemónico y a los lineamientos de regulación de las subjetividades y en este sentido es que pueden integrarse a los discursos de resistencia. Al respecto Britos menciona que “...hay memorias de resistencia, narrativas que recuerdan la experiencia de un movimiento de peculiaridades múltiples que dobla en otro lenguaje (a la manera del doblaje cinematográfico) con otros códigos, otras re-flexiones y otros acentos, la historia de la acción” (2003 :80). En tanto objeto de la memoria el libro-arte adopta varias formas y una de ellas retoma la idea del diario personal donde se plasman historias de vida; en esta categoría se incluyen tanto los diarios de dibujo como los cuadernos de viaje donde se realizan bocetos, apuntes rápidos de lo visto y experimentado durante un trayecto.

En estas piezas se contienen las vivencias de su autor, dan testimonio de su historia personal a modo de relato autobiográfico; sin embargo también sirven para conocer parte de la memoria social pues sus elementos provienen de un entorno determinado y por esta razón señalan las peculiaridades del periodo histórico en que se desenvuelve el artista. Uno de estos casos son las bitácoras de la pintora Frida Kahlo (1907 – 1954), que permiten conocer parte de la historia de México incluyendo su situación política y el proceso de construcción de nación que se llevaba a cabo a mediados del siglo XX.

La identidad. Los relatos que tratan este tema se desarrollan a partir de la reflexión y cuestionamiento acerca de los elementos y factores que conforman y determinan el sentido de pertenencia; es decir, de qué manera y a través de cuáles vías el individuo se inserta en los órdenes simbólicos predispuestos, cómo estos son diseñados y su papel en el desarrollo de los sujetos para finalmente señalar rutas por donde pueden evadirse proponiendo la construcción identitaria desde nuevos ángulos y posibilidades. En este rubro puede mencionarse el caso de la revista ensamblada *Juaritoz*, de Ciudad Juárez que presenta imágenes de grafiti a través de las cuales el lector puede acceder a los símbolos, imágenes y frases que circulan en la ciudad además de permitir un recorrido por los lugares desolados y zonas vulnerables que permanecen como vestigio de la violencia a la que se encuentra sometida.

El juego. Partiendo de la premisa del juego como actividad creadora de nuevos sentidos en donde tienen cabida el azar y el desorden de imágenes, signos y sus significados, en esta temática los artistas exploran la capacidad del libro-arte de generar relatos que no se han sometido a los ordenamientos de un sistema y que confrontan las estructuras de pensamiento, lo cual como resultado conduce a la producción de nuevas maneras de aprehender el mundo y de narrar historias. Ya que el orden ha sido uno de los estandartes de la modernidad, al romper el equilibrio de los signos y los sentidos que producen estas piezas abren la capacidad polisémica latente en las imágenes, el lenguaje, la escritura, la narrativa y lo que de ellos emerge.

El desorden de los significados que conlleva el juego surge como una reacción a la estructura de control y así, representa la Otredad, entendida como un modo de pensamiento ajeno a lo hegemónico, que irrumpe y arrasa con los sentidos establecidos. Dentro de esta temática se encuentra el libro-arte titulado *Desaparecen?* realizado por el fotógrafo Pablo Ortiz Monasterio, donde presenta una serie de imágenes de diversos entornos en el país, bajo la constante del número 43 que interviene en todos los ámbitos desde el paisaje urbano, los monumentos históricos, el campo, el cielo y la tierra. Esta imagen se presenta en forma de grafiti, estencil, como sombra en las nubes y como parte del territorio nacional

haciendo alusión a la desaparición de los cuarenta y tres estudiantes normalistas de Ayotzinapa.

También puede mencionarse la obra *Lotería Cosmológica* (1996 – 2008) de Luis Delgado, que utiliza este juego tradicional mexicano para referir a situaciones de carácter social y político, a la vida cotidiana y las problemáticas de género que tienen lugar en los EUA y México donde se retoman y reordenan imágenes reconocidas tales como números, grabados de anatomía, la bandera norteamericana, figuras que representan personajes del mundo prehispánico o la figura de San Juan Bautista de Caravaggio, que funcionan como signos para producir con ellos nuevos códigos y significaciones. Esta obra produce también un proceso de montaje donde elementos de diferentes entornos intercambian información y construyen nuevos discursos (Fig. 44).



(Fig. 44). *Lotería cosmológica* (2008) Luis Delgado

La problemática de género. Esta temática no es exclusivamente explorada por las mujeres pues también existe una comunidad de artistas pertenecientes a grupos de sexualidad diversa que trabajan en torno a ello y quienes conocen o han atravesado por situaciones similares de rechazo y violencia ya sea en forma de ataques físicos, discriminación a partir de su imagen, vestuario y actividades o denigración de sus modos de vida, todas ellas vertientes de la violencia de género. Al exponer en sus relatos dichos

asuntos el libro-arte contribuye a las posturas donde se pone en crisis el discurso sexista y se confrontan sus prácticas de agresión, incidiendo en el pensamiento de sus lectores para crear conciencia al respecto.

El trabajo de artistas como Magali Lara⁴⁸ ha sentado un precedente importante en el desarrollo de esta temática en el libro-arte mexicano, pues en sus obras (incluyendo su producción de libro-arte, que toma la forma tanto de piezas como de bitácoras de dibujo que posteriormente se exponen) explora el mundo de la femineidad y sus significados, el cuerpo de la mujer, su papel como objeto y como receptor de la violencia que se refleja desde los discursos machistas en México. Otra artista que trabaja al respecto es Olga Guerra⁴⁹, quien en libros-arte tales como *Mala Imagen* (2013) expone la problemática del feminicidio y la desaparición de mujeres a partir de imágenes de carteles de búsqueda encontrados en las calles de Ciudad Juárez.

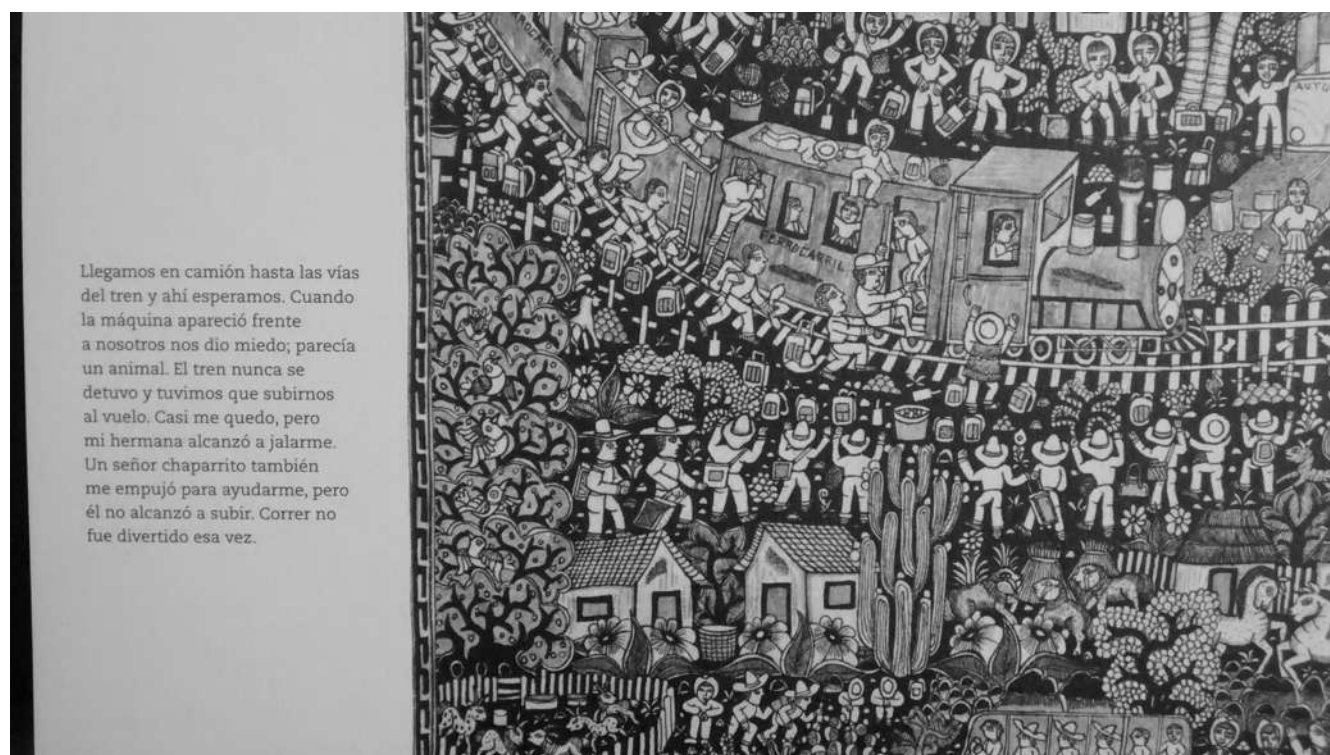
Migración. En esta temática los relatos permanecen como testimonio de lo que ocurre a estas personas y grupos durante su viaje y señalan los riesgos a que se exponen aquellos decididos a realizarlo. A través de ello ponen en la mesa de discusión los fallos de la estructura política de las naciones involucradas, la corrupción de las instituciones oficiales y la participación de grupos criminales. De esta manera se denuncian las fisuras en la estructura de poder dando un enfoque humano al fenómeno de la migración ya sea desde Latinoamérica o de los refugiados en otras latitudes que se encuentran en la necesidad de huir o pedir asilo político. Uno de estos casos es la obra *Migrar* (2011) de José Manuel Mateo y Javier Martínez Pedro, que desde la experiencia propia invitan a su lector a realizar un recorrido desde su comunidad de origen en México a través del trayecto y hasta llegar a los EUA donde el choque entre ambas culturas deja huella en el personaje principal, un niño que narra en primera persona el viaje con su familia (*Fig. 45*).

La denuncia social. Las piezas dentro de esta temática incluyen la problemática de género, la conformación del sentido de identidad, la situación de los migrantes, las agresiones de instituciones, la corrupción e impunidad en los altos mandos políticos así como la pobreza y los modos de vida que produce en centros urbanos, el campo y zonas pertenecientes a comunidades indígenas. En estas piezas se construyen relatos capaces de poner en crisis al relato histórico, pues la denuncia es esa voz Otra que asoma por las fisuras de una estructura y las hace visibles, de manera que al tocar estos temas el libro-arte se vuelve un agente activo no solo en la creación de subjetividades sino también de posibilidades

⁴⁸ Su obra se puede consultar en <http://www.magalilara.com.mx/>

⁴⁹ Su obra se puede consultar en <https://olga-guerra-artista.tumblr.com/>

de cambio ante los lineamientos de mantenimiento del orden.



(Fig. 45). *Migrar*. (2011) José Manuel Mateo / Javier Martínez Pedro.

Entre estas piezas se encuentran las basadas en la desaparición de los cuarenta y tres estudiantes normalistas de la escuela normal rural de Ayotzinapa, sucedida en septiembre de 2014, como es el caso de la mencionada *Desaparecen?*, así como 43 (2015) de Lorena Velázquez y *Ayotzinapa. Desaparición política* (2015) de Editorial Pensaré Cartoneras en colaboración con el artista visual Antonio Guerra, obras que desde distintas perspectivas señalan lo ocurrido posteriormente a estos acontecimientos, cuando a lo largo de todo el país se realizaron marchas de protesta pidiendo solución y cuyas imágenes y relatos confrontan las versiones oficiales denunciando los fallos en la institución de gobierno, que trataron primero de culpabilizar a las víctimas y después ofrecieron resultados cuestionables de la investigación. Estas tres piezas serán analizadas a profundidad en el siguiente capítulo como parte de los casos específicos de estudio.

3.3.3. Memoria y Relatos de la Otredad. Manifestación de los discursos de resistencia social en el libro-arte en México en el siglo XXI.

El libro-arte en México como dispositivo de resistencia lleva a cabo la práctica de libertad de ser, de hacer, de crear afectos, de hallar rutas de desujeción a la norma, de proponer miradas desde la alteridad y de ejercer posturas críticas. Implica también la colaboración en el trabajo de construcción del imaginario colectivo y el rescate de la memoria a través de conjuntos de historias que retoman elementos del pasado o bien con la creación de relatos donde tienen cabida aquellos prescindibles al sistema de poder y cuya existencia representa un riesgo para la estabilidad de sus discursos. Las narraciones surgidas de dichas prácticas recuperan y conservan múltiples micro – relatos que corren el riesgo de desaparecer, denuncian abusos del aparato de Estado que develan las fisuras de la estructura de poder y participan en los procesos de creación de imaginario colectivo y de una historia nacional protagonizada por las anomalías que se ocultan tras una sociedad aparentemente sana.

Así, el libro-arte funciona como dispositivo de resistencia social acorde a dos aspectos: en tanto ofrece la posibilidad de rescate y almacenamiento de la memoria (personal o colectiva) y en su capacidad de actuar como productor de relatos de la Otredad, lo cual lo señala como un medio de denuncia y crítica social. En el primer caso la obra no es un vestigio que se olvida sino una huella que permanece, se vuelve signo y como tal es interpretada develando su narración y permitiendo su lectura en distintos contextos y periodos. Por otro lado, el libro-arte como espacio de expresión de la alteridad permite la aparición de las micro historias que multiplican las miradas en torno a la realidad, frente a los grandes relatos que pretenden homogeneizar el pensamiento y los modos de vida.

A continuación, para ahondar en la propuesta del libro-arte como contenedor de memoria se utilizan los postulados de dos autores principales: Anna Maria Guasch (2005) y su trabajo en torno al arte como archivo y Marc Auge (2003) con el concepto de Ruina desarrollado en su libro *El tiempo en ruinas*. Por otro lado, para hablar de los relatos de la Otredad que funcionan como medio de exposición y denuncia de los abusos del mecanismo de poder se han retomado trabajos provenientes de los estudios visuales, que abordan las imágenes tomando en cuenta sus implicaciones sociales y políticas. De este modo, el libro-arte en México en el siglo XXI se posiciona como depositario de la memoria histórica, contenedor de discursos de los olvidados, espacio de denuncia donde se exponen las fisuras del sistema y detonante de nuevas miradas y lecturas en torno a los acontecimientos que definen al país.

3.3.4. El libro-arte en México en el siglo XXI como artefacto. Un contenedor de memoria.

En tanto producto resultante del orden simbólico operante en una sociedad, el libro-arte puede localizar y recuperar documentos, imágenes y acontecimientos para producir con ellos relatos que retratan su contexto y de esta manera protegerlos del olvido. En el proceso se resignifica, adquiere un nuevo sentido como contenedor de memoria; es decir, se transforma en artefacto (Mendoza,2014), contribuyendo a través de sus narraciones a la construcción de una memoria colectiva cuya historia puede leerse en ciertos objetos, dado que el recuerdo queda conservado en ellos. Acorde a Mendoza (2014) no todo objeto es un artefacto, para que suceda dicha transformación es necesaria una significación que le permita entablar un vínculo con una persona o grupo, como el caso de las reliquias familiares, los libros antiguos o los lugares donde ocurrió un evento social o históricamente relevante. De esta manera se producen relaciones de afecto entre los objetos y los individuos, en este caso entre el libro-arte y sus lectores.

Cuando la relación afectiva entre sujeto y objeto se desdibuja es debido a que este pierde significado, es decir, deja de representar algo personal, de referir a una historia o vivencia particular y se vuelve un objeto más de entre todos los que produce una sociedad como el caso de los que se elaboran en serie, que no son artefactos sino bienes de consumo. Estos son desechables, se sustituyen por modelos más recientes, por cosas nuevas; su carácter afectivo – si lo tuvieron alguna vez – desaparece, por tal razón no pueden ser memoria ni entrar en la lógica de los objetos detonantes de memoria. Sin embargo, debido a que el libro-arte es significativo pertenece a los objetos de valor simbólico y gracias a esta cualidad tiene la capacidad de entablar un diálogo o relación con su lector a nivel personal; por ello funciona como memoria: un artefacto, el objeto donde se guarda un recuerdo.

La diferencia entre objeto y artefacto radica en su matiz afectivo, en el significado que tiene para alguien, así se conserva en lugar de sustituirse por otro modelo como el caso de las fotografías familiares, ciertos muebles, utensilios tales como vajillas, joyas más allá de su valor monetario o libros. Por señalar un ejemplo, los libros antiguos o primeras ediciones tienen más valor que las recientes porque entablan relaciones de nostalgia; dejan de ser cosas o bienes y se transforman en artefactos, adquiriendo un significado distinto, relacionado con lo afectivo. Al respecto, Mendoza menciona que “estos objetos son los artefactos, toda vez que dejan de lado una función con la que inicialmente han sido dotados, dejan de lado su funcionalidad” (2014 :106). Se trata de contenedores de una experiencia,

detonantes del recuerdo; es decir, son esencialmente objetos – memoria.

Cuando esta noción se desplaza al ámbito de lo social se habla de artefactos de la memoria colectiva, cuya importancia radica en las relaciones afectivas que establece con ellos una comunidad y adquiere relevancia su conservación pues permiten recordar un evento que forma parte de la historia de dicho grupo. Estos objetos trascienden la función para la que fueron creados en primer lugar y se vuelven signos, con un sentido distinto al que poseyeron originalmente. Mendoza habla del proceso en que los objetos se vuelven artefactos, es decir significantes, donde incluye todas aquellas cosas que no han sido conservadas para utilizarse sino con base en los lazos afectivos que producen y lo que representan, actuando entonces como “recipientes de memoria” (2014 :106).

Cuando se trata de objetos significantes no solo para una persona sino para un grupo puede hablarse de recipientes de la memoria colectiva. Retomando a Fernández, “hacer memoria colectiva es el proceso de localizar los recuerdos en esos objetos socialmente significativos” (1994 :103) y dicho proceso posee un matiz cultural, de grupo. La importancia de estos objetos se extiende más allá de la experiencia personal para incluir a los miembros de una comunidad y su función ya no tiene que ver con el propósito para el que fueron contruidos. En su lugar se vuelven contenedores de historias que tienen sentido para un conjunto de personas, de allí su carácter cultural pues “la memoria colectiva es una memoria cultural” (Mendoza, 2003 :107). Los artefactos de la memoria colectiva entonces son los recuerdos que construye y conserva una sociedad.

Existen dos tipos de artefactos contenedores de historias: unos adquieren el carácter de objetos de la memoria al realizar un desplazamiento desde su función originaria y se resignifican; en este caso puede hablarse de la memoria personal y social, desde un paisaje donde tuvo lugar un enfrentamiento de carácter militar hasta un boleto de viaje que se ha guardado como recuerdo. Por otro lado, existen los que son creados con la intención de permanecer como contenedores: los archivos, las colecciones, los relatos y leyendas, la música; estos permiten conservar un modo de pensamiento compartido y practicado por los miembros de una comunidad, que queda protegido del olvido ante el riesgo de que otros sistemas de pensamiento pudieran sepultarlo.

Tales ejercicios de creación de artefactos de la memoria colectiva son puestos en práctica cuando un grupo se encuentra ante el riesgo de ataque o dominación por otro. En estos casos la comunidad comprende la necesidad de hallar o construir objetos que permitan preservar lo ocurrido para que pueda ser recuperado en el futuro, en otro contexto. Es un intento por fijar el acontecimiento para compartirlo

con otros grupos en otros entornos y periodos históricos. Se trata de la acción intencional de dejar una huella en un proceso – por lo general violento – de ajuste social, económico o político, como sucedería con una guerra o la imposición de un gobierno, cuyas consecuencias conducirán al desplazamiento humano, ya sea como refugiados o forzados a la migración, por mencionar algunos escenarios. En estos casos se vuelve imprescindible la creación de recipientes de la memoria colectiva para su conservación y re – lectura en condiciones distintas en el futuro.

En este sentido, el libro-arte en México es un objeto que funge como artefacto de la memoria dado que sus relatos se vuelven testimonios a través de los cuales se narra la historia del país en un periodo determinado. No es la forma o el material del que está hecho lo que perdura sino su significación, que deriva de la historia que contienen. Sus elementos son significantes pues cobran sentido para los miembros de una comunidad y para sus lectores en distintos ámbitos; así, estas narraciones ofrecen un espacio de conservación para las historias en riesgo de ser olvidadas. La materia prima de la que están hechos – texto e imágenes – se vuelven huellas que actúan como signos, a partir de los cuales se develan sus relatos; como resultado la pieza queda como vestigio de una concepción del mundo y de un sistema de pensamiento operantes en un contexto específico. De tal manera se ejerce una resistencia a la dominación y al olvido que intentan imponer los relatos creados por un sistema de poder.

De entre los objetos que pueden actuar como artefactos de la memoria, Mendoza (2014) analiza la escritura y las imágenes, ambos presentes en la construcción del libro-arte, cuya relevancia radica en su permanencia como legado de los modos de vida de una sociedad. La escritura ha permitido conservar cosmogonías, creencias y rituales religiosos, proyectos y obras de grandes conquistadores, la creación de cartografías, los aportes o descubrimientos – médicos, científicos, tecnológicos – de un pueblo así como sus costumbres y celebraciones, marcadas en calendarios que indican los cambios de estación o los tiempos para la actividad agrícola. En estos casos se trata de preservar la memoria de un pueblo, no de una persona y transmitir el conocimiento de generación en generación.

La escritura como artefacto sustituye a la memoria oral y su acción de difundir las tradiciones por medio de la palabra hablada, las canciones y los ritos, con lo cual los elementos constitutivos identitarios de una sociedad quedan asentados y preservados en un espacio específico para ello. El autor menciona que “con la escritura, la memoria de un grupo permanece aunque éste desaparezca, pues lo escrito persiste” (2014 :110); es decir, comunica pero a la vez conserva, porque ha capturado y fijado en un objeto un modo particular de interacción con el mundo. Es el recurso utilizado para

construir la Historia, de la que emergen una versión creada por los grupos dominantes y otra surgida de aquellos que fueron derrotados, quienes al utilizarlo como artefacto pueden conservar su visión de los acontecimientos y confrontarla con la oficial.

Además de la escritura, la creación de imágenes funciona como medio de conservación de la memoria colectiva pues ilustra una serie de rasgos característicos que identifican un periodo histórico determinado y el orden simbólico que define la mirada puesto que la imagen es resultado precisamente de un modo de interpretar el mundo que surge a partir de distintas maneras de ver. De acuerdo a diferentes sociedades y periodos históricos las imágenes se transforman, de ahí que al estudiar su producción en diversas culturas se conoce su estructura política y económica, sus prácticas sociales, religiosas, sus procesos de interacción o su vestimenta. La imagen es un testimonio puesto que da cuenta de los sistemas de pensamiento que han existido, del cambiante sentido de la belleza acorde a periodos históricos y sociedades, de las creencias religiosas, de las distintas concepciones del mundo y desde esta perspectiva funciona a modo de documento histórico creando relatos que se pueden leer como una crónica.

Con la creación del libro, la escritura finalmente halla un soporte que permite su transporte, organización y protección de los daños externos, persistiendo hasta la actualidad y que además del texto puede contener imágenes donde se muestran las diferentes epistemes activas en varias sociedades. Es tal la importancia del libro en tanto contenedor de memoria colectiva que en repetidas ocasiones ha sido atacado por los mecanismos de poder para borrar la huella del pensamiento disidente, llegando al extremo de la destrucción de estos documentos para desaparecer la memoria de un pueblo, como sucedió en la conquista de México o en la Inquisición, durante los movimientos del nazismo y a lo largo de numerosos regímenes de gobiernos dictatoriales. De este modo el libro se transforma, de ser una superficie donde se guarda un texto o una imagen, en artefacto, un recipiente de la memoria, cualidad que conserva en su vertiente plástica como libro-arte.

En contraste a la memoria colectiva existe el olvido social, que ocurre ante la falta de elementos que permiten rememorar los sucesos relevantes en la historia de una comunidad; surge en consecuencia a las estrategias elaboradas por los mecanismos de control para evitar el recuerdo y la presencia de dichos acontecimientos en el imaginario de una sociedad. Mendoza señala que “los grupos de poder pretenden relegar o silenciar los otrora sucesos significativos de una colectividad, toda vez que les resultan incómodos para legitimarse en el presente, de ahí que en distintos momentos pretendan

imponer su visión particular sobre el pasado vivido y experimentado por toda una sociedad” (2014 : 115). El propósito de tales acciones es remover determinadas ideas, eventos o personajes del relato histórico, lo cual se traduce en el borrar la memoria colectiva y sustituirla por una conveniente a sus intereses, que se vuelve la versión oficial de la Historia.

El olvido social consiste en la desaparición de todo recuerdo de los sucesos y la consecuente destrucción de sus artefactos. En algunos casos la desaparición como estrategia de sometimiento se extiende más allá de los objetos, imágenes y documentos hasta alcanzar los cuerpos pues al ocultarlos su rastro se borra y con ello pretende afectarse el recuerdo que producen en una comunidad; al destruir su huella se reduce el riesgo de que esta adquiera signo y que al interpretarse permita reconstruir la historia. Esto se ha llevado a la práctica en objetos y cuerpos en numerosos escenarios y periodos históricos: la quema de libros y textos considerados peligrosos por la iglesia católica, la destrucción de fotografías y documentos oficiales que involucran a los altos mandos en actividades de violencia y genocidio, la construcción de templos cristianos sobre lugares y monumentos sagrados de las sociedades a convertir, la desaparición de los cuerpos en las dictaduras de Chile y Argentina o de los estudiantes de Ayotzinapa en México.

En tales situaciones se vuelve imprescindible la construcción de artefactos que conserven la memoria social – en especial el relato de los derrotados o los débiles – dado que está siempre en riesgo de ser arrasada o sepultada bajo el peso de la Historia. De este modo los objetos significantes se vuelven vitales; objetos que en su materialidad pueden sobrevivir al hombre, aunque por la amenaza que suponen a la autoridad están en constante riesgo de ser destruidos. Dado que es un producto cultural, el libro-arte forma parte de los objetos que elabora una sociedad; en tanto obra artística, sus narraciones contribuyen a la creación del imaginario colectivo; como contenedor de pensamiento conserva en sus relatos los órdenes simbólicos de un grupo; finalmente, a través de estas cualidades se transforma en artefacto, un objeto que permite el almacenamiento y conservación de la memoria social.

3.3.5. El libro-arte en México en el siglo XXI como archivo: una aproximación desde Anna Maria Guasch.

En su capacidad de desempeñarse a manera de artefacto, el libro-arte en México en el siglo XXI se perfila como un espacio donde plasmar y conservar los relatos que reflejan un tiempo y un modo de vida definidos. Aunado a lo anterior, en tanto recipiente de la memoria social desarrolla una función de

archivo, es decir, un objeto que permite el almacenamiento de elementos organizados en conjuntos de acuerdo a significados específicos, los cuales sirven para su posterior consulta pues el archivo es un instrumento creado para la organización y conservación de series de objetos o documentos cuyo propósito es facilitar el acceso a los datos que contienen. Sus integrantes pueden ordenarse a partir de patrones, temáticas y otras numerosas maneras que responden a las necesidades de sus creadores y sus posibles consultores.

Cuando la idea del archivo se traslada al ámbito de la producción artística se traduce en la elaboración de obras donde ha sido seleccionado un conjunto de elementos y organizados siguiendo un hilo conductor, de manera que en su intercambio de información produzcan un discurso. La intención de crear obras que funcionan como archivos es una constante en la producción artística actual, acercamiento que se ha explorado desde la segunda mitad del siglo XX, a la par de las corrientes de pensamiento que promulgaban el fin de los grandes relatos y la necesidad de hallar nuevos modos de representación e interacción con el mundo.

El arte que se trabaja a manera de archivo presenta una serie de objetos elegidos acorde a una idea central, desde la cual se teje una trama que por lo general posee múltiples rutas a seguir. En el caso del libro-arte, la noción de archivo conlleva la creación de una colección y un contenedor donde se guarda, lo cual sucede más allá de su aspecto formal ya que no es necesaria la presencia de una caja u objeto donde se conserva la obra pues en su narrativa puede existir dicha colección. A su vez, al desplegarse los componentes de la pieza dan lugar a distintos modos de organización y con ello a otras tantas narrativas, derivadas de un mismo punto de origen.

En *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar* (2005) Guasch reflexiona en torno al creciente interés de los artistas por explorar en sus trabajos la relación con el archivo. Ya sea que realicen sus obras tomando como referencia el archivo tradicional para interpretarlo o bien que las produzcan con el propósito de funcionar como tales. La autora identifica una intención general en el arte del siglo XX y en particular a partir de la década de 1960, por la preservación o construcción de una memoria colectiva que se narra por medio de los objetos artísticos. Dicha aproximación al quehacer artístico es un intento por burlar la muerte que se desprende del olvido pues cuando algo deja de recordarse cesa su existencia.

Ante esta preocupación respecto a que suceda en torno a ciertos acontecimientos, personajes o costumbres, los productores del libro-arte en México se han dado a la tarea de la recuperación de

documentos, imágenes, objetos e historias con los cuales producen narraciones de carácter histórico, por lo general diferentes de los relatos oficiales. El libro-arte como artefacto invoca un tiempo; es un devenir, la posibilidad de algo futuro, razón por la cual su importancia no radica en su resultado en términos plásticos sino en la idea que materializan y conservan, pues recordando a Carrión (1975) se trata de objetos vivos, cambiantes, que detonan nuevos afectos y miradas en cada lectura. Estas obras en tanto objetos de la memoria, crean archivos, colecciones conformadas por elementos organizados en grupos, que en su interacción constituyen el relato.

El libro-arte como archivo replantea la mirada y la concepción que se tienen sobre la Historia, de modo que sus relatos funcionan como una guía de recorrido a través del tiempo y la memoria. El libro-arte como colección está integrado por un sistema conformado por elementos interrelacionados en diversos órdenes y como resultado desarrollan una narrativa. Los componentes de estas piezas suelen provenir de distintos ámbitos y forman relaciones en conjunto a partir de un hilo conductor de manera que sus elementos comparten un mismo origen pero pueden organizarse de múltiples maneras. Al igual que el archivo, requieren de una o varias series de objetos así como un contenedor donde se guardan; sin embargo, el libro-arte en tanto archivo y colección es más que un objeto donde se plasma una memoria: él mismo se vuelve memoria pues a diferencia del libro común, que es un soporte, el libro-arte es una pieza que funciona y se lee como un todo.

Siguiendo a Guasch, el interés de los artistas por trabajar el archivo y crear piezas que reflexionan en torno a la memoria responde a dos principios: “la fascinación por almacenar memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información)” (2005 :158). La memoria desde el libro-arte conduce a la construcción de un artefacto donde se conservan historias de vida y memoria colectiva, de una comunidad; tales ejercicios implican el rescate de acontecimientos, eventos, objetos y documentos que de otro modo podrían desaparecer, morir, debido a que en estas situaciones el olvido es sinónimo de muerte – como el acto final, último – de una historia, una persona o un modo de vida. El libro-arte que actúa como archivo permite construir memoria en tanto captura un elemento para relatar su historia o formula una narrativa donde puede habitar y permanecer lo que está en riesgo de desaparición.

Crear relatos de la memoria o hablar de la memoria como un relato es relacionarla con lo ficticio pues debe tomarse en consideración que los recuerdos siempre surgen a partir de una interpretación de lo acontecido; se construyen a partir de un proceso de traducción de ciertos eventos que toma forma a

través de la subjetividad de su autor. Como toda traducción, el relato implica un constructo, una adaptación de su lenguaje primero (el acontecer) a un segundo código donde se ordenan los elementos y los tiempos (la narración en sí). El libro-arte como archivo funciona tanto a modo de una memoria como de una ficción ya que utiliza objetos y datos factuales y los resignifica. Para producir tales ficciones es necesaria una labor de montaje, que consiste en la selección y ordenamiento de elementos diversos, es decir, un proceso de formulación de pensamiento, que deviene en narración visual.

Guasch señala que la técnica del montaje como analogía de la construcción de la memoria se encuentra ya en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1928 – 1929) así como en *The Arcades Project* o *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin (1929 – 1940). El *Atlas Mnemosyne* se compone de una serie de paneles que muestran imágenes y textos provenientes de distintas sociedades y momentos históricos – una colección – formada a partir de notas de prensa, reproducciones de obras de arte, fotografías de objetos rituales de varias culturas y periodos; en conjunto, estos elementos crean narraciones sobre la humanidad, sus sociedades y órdenes simbólicos, de manera que cada panel hace referencia a un periodo específico en la historia de la humanidad y a las epistemes operantes en cada grupo social.

Por otro lado, *The Arcades Project* nace a partir de un ejercicio de almacenamiento de objetos, imágenes, fotograbados, fragmentos de textos y notas personales que Benjamin coloca en treinta y seis categorías desde las cuales construye un relato referente a su vida personal pero que desborda hacia lo social, para narrar ciertos acontecimientos y presentar los sistemas de pensamiento que constituyen una memoria histórica. Estas dos piezas demuestran que la memoria es más que un sentimiento o mirada de nostalgia hacia el pasado y puede utilizarse como una herramienta para la comprensión del presente, por lo cual funciona también como un medio formador de identidad. Así, la memoria se vuelve ceniza: vestigio de una idea, una imagen que ardió y puede volver a incendiar ya que la lectura y re – lectura del pasado constituyen modos de afirmación y comprensión de la identidad en tiempo presente.

El almacenamiento y el montaje aplicados a la producción del libro-arte se transforman en herramientas que permiten a su autor producir narrativas; en tales obras, aunque existe en efecto un hilo conductor, la narración no se desarrolla de manera lineal, ofreciendo a sus lectores la posibilidad de reordenamiento de sus elementos en una especie de juego a partir del cual podrán crear su propia versión del relato, a la vez que como artefacto documenta, recupera, deposita y almacena, cumpliendo así una función de archivo y de esta manera en la pieza crea colecciones de objetos y los organiza para producir nuevas relaciones entre ellos, lo que deriva en órdenes de sentido distintos a los de su contexto original. Sus

elementos se transforman en signos que como tales representan algo ausente, por esta razón permanecen como vestigios de un acontecimiento, de un modo de vida o un proceso de interacción con el mundo que está en riesgo de desaparecer o que ha desaparecido.

De acuerdo a Didi-Huberman “lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada” (2007 :3) y en este sentido la aportación del libro-arte como archivo no radica en mostrar toda la historia sino solo algunas partes desde las cuales el lector reconstruye el acontecimiento. La obra funciona a manera de mapa de recorrido a través de un tiempo que ya no es, haciendo presente la ausencia por medio del signo y la narración. Esta ausencia es una fisura, un punto ciego en la Historia a partir del cual se construyen nuevos relatos; así el archivo, más que contenedor de verdades, es un objeto que posibilita la creación de narraciones y de enunciados. Desde esta perspectiva, se entiende que el libro-arte no pretende exponer certezas sino ficciones que se construyen a partir de un acontecimiento; en consecuencia sus relatos difieren de los oficiales y en esa diferencia radica su resistencia.

En *Archivos posibles* (2009) Bordons retoma la reflexión en torno a la producción de objetos y obras artísticas que funcionan como archivos y establece una relación entre ellos y el trabajo de Foucault donde señala que los archivos posibles son aquellos que detonan miradas múltiples acerca de un mismo acontecimiento, creando un entramado de posibilidades de lectura y creación de relatos y permitiendo una aproximación compleja a la Historia que sustituye a la de orden lineal. Acorde a la autora “el término archivo como lo describió Michel Foucault como el sistema general de posibilidades de enunciados y en este caso de producciones visuales” (2009 :88-89). Dado que la memoria es algo inacabado, el libro-arte en tanto objeto de la memoria – es decir, como artefacto y archivo – producirá relatos abiertos que en cada lectura permiten la creación de nuevas interpretaciones.

Como resultado se contribuye a la construcción y conservación de una memoria social donde se recuperan elementos o eventos amenazados por el funcionamiento del sistema de dominación y con ello se participa en las acciones de resistencia. Finalmente y a través de todo lo anterior, el libro-arte en México en el presente siglo adquiere la facultad de desempeñarse como documento histórico creando una serie de registros de la vida en el país que permanecen y actúan como fuentes de información para permitir a sus lectores conocer la presencia de la herencia precolombina, los modos de vida en diversas regiones, las tradiciones que rigen a distintas comunidades, las historias familiares a través de las cuales se conoce la estructura de una sociedad y de esta manera sus relatos contribuyen a la creación y preservación de la memoria colectiva.

3.3.6. El libro-arte en México en el siglo XXI como Ruina: una aproximación desde Marc Auge.

Hasta este punto, para entender al libro-arte en México en el siglo XXI como un objeto de la memoria se ha establecido una relación entre el género plástico y los conceptos del artefacto y el archivo. A ellos se agregará el concepto de Ruina, propuesto y explorado por el antropólogo francés Marc Auge en el libro *El tiempo en ruinas* (2003) de modo que a partir de estas tres perspectivas queda sustentado el primer estadio en que se manifiesta la resistencia social de estas piezas. Al abordar al libro-arte como una ruina se le otorga el carácter de huella, un objeto que funciona como un vestigio que transforma el paisaje, permanece en él y da testimonio de lo ocurrido, a través del cual es posible para su visitante – en este caso el lector – develar la historia que guarda.

Auge presenta una serie de reflexiones en torno al viaje, el recorrido y la memoria (tanto del viajero como del propio lugar que se visita) recapitulando sus estancias en lugares como Costa de Marfil, Sudamérica y algunas ciudades emblemáticas de Europa: París, Berlín, Roma. A lo largo del libro habla sobre los diferentes tipos de viajeros y los recorridos que realizan, contrastando la experiencia del viajero – que busca el autoconocimiento – con la del turista, que hoy día resulta más cercana al espectáculo que a la vivencia profunda y hasta llegar a las movilizaciones que surgen en consecuencia a las condiciones económicas y políticas de diversas naciones y que producen las figuras del exiliado, el refugiado y el migrante.

De acuerdo al autor, cada tipo de viajero hace un recorrido distinto, correspondiente a las necesidades que lo originan; estas son propias de su condición social, económica, política y se transforman a través de los periodos históricos. Como ejemplo, menciona a los jóvenes burgueses de Francia, quienes en los siglos XIX e inicios del XX tenían por costumbre realizar viajes a Italia, recorriendo las ruinas y monumentos para adquirir conocimiento de la Historia tanto como de sí mismos, en un intento por disipar el estado de melancolía en que parecía estar sumida la sociedad occidental de la época. En el texto se aborda la relación entre el viajero, el viaje y la construcción de la memoria desde dos estadios: en primera instancia los recuerdos contruidos por el viajero durante la propia acción de recorrido, que a su vez serán reconstruidos posteriormente a través de los recuerdos, apuntes, notas, fotografías o videos.

En segunda instancia se aborda la propia memoria del lugar visitado, que puede leerse en las huellas

dejadas por el tiempo en su paisaje, pues estas tienen el carácter de cicatrices, marcas a través de las cuales se narra la historia de un lugar a lo largo de distintos periodos. Estas huellas son lo que ha quedado de una sociedad, una confrontación política o armada, un ajuste en la estructura económica y social; son vestigios de los eventos que definieron un espacio y la vida de sus habitantes. La ruina se compone de huellas, que son rastros del tiempo y funcionan como signos a partir de los cuales es posible leer la historia del lugar; sirven a su visitante como guía de recorrido para develar un relato. El visitante interpreta los signos y así construye una ficción, resultado de lo que encuentra y de su propia experiencia durante el transitar.

Para descifrar las huellas de una ruina y conocer la memoria de ese lugar es necesario un proceso de traducción, que como tal siempre tendrá espacios vacíos, huecos en la historia que resultan imposibles de llenar, de modo que deberá completarse con una ficción construida por cada visitante. Las huellas transformadas en ruinas adquieren la función de signos, una especie de escritura sobre el paisaje a partir de la cual podrán producirse estas narraciones, aunque incompletas; el visitante deberá cubrir esos huecos con la elaboración de sus propios relatos. Esto indica nuevamente que toda memoria (personal, objetual, colectiva) es un constructo; a la vez, todo viaje conlleva la creación de recuerdos, ficciones acerca de uno mismo y de los lugares que se recorren.

Auge menciona “si todo relato es viaje, se debe a que ha sido compuesto, creado” (2003 :76). La formación de los recuerdos, de las historias de vida, se trate de una persona o de un lugar, se encuentra en la construcción de los relatos; de este modo se establece una relación entre el viaje, la narración y la memoria. Las huellas en el paisaje tienen carácter de signo y por ello, en conjunto conforman un texto. De esta manera se establece también una correspondencia entre el transitar y el escribir, en que la escritura se entiende como la narración del lugar y también como la acción del recorrido. El transitar es análogo al escribir porque ambos dejan un rastro y en el proceso construyen memoria, es develar los signos de un paisaje y sumar la experiencia propia para narrar una historia. Así, la ruina es la escritura del tiempo, un trazo que se escribe o dibuja sobre el paisaje y se integra a su historia, la cual será a la vez parte del relato de sus visitantes.

Este relato que construyen los viajeros se origina durante el recorrido pero se concreta posteriormente, cuando se vuelven a visitar los lugares gracias al recuerdo; de aquí el interés del viajero por coleccionar imágenes de su trayecto (sean notas, bocetos, fotografías, videos) pues serán los elementos que a futuro permitirán dicha concreción del relato debido a que “las diapositivas y las secuencias filmadas

constituirán la ocasión, no de revivir el pasado, sino de relatarlo, de convertirlo en narración ...” (Auge, 2003 :65). La ruina es la huella del tiempo en el paisaje, su rastro transforma el espacio y para que cobre vida requiere de un observador que se interese por interpretar sus signos, una mirada que la active develando su historia.

Se erige como cicatriz de un lugar, es un recuerdo, un vestigio que lo transforma creando un espacio distinto; el recorrerla permite la reflexión en torno a la Historia, de qué manera se relaciona con el presente y cómo puede transformarse en una visión de futuro. La ruina entonces no solamente se entiende como un resto sino también como un devenir, evocando un tiempo pasado y una ausencia pero a la vez invocando una posibilidad de ser; así, pasado y futuro se despliegan en el recorrido realizado por su visitante. Este puede habitar aunque sea por un breve tiempo el vestigio y con ello parte de la historia, creando su propia narración a partir de las huellas que encuentra en el paisaje.

Las ruinas extienden una “invitación a la experiencia del tiempo” (Auge, 2003 :113) así la experiencia y su memoria sirven como parte del proceso de construcción del sujeto tanto como generadores de imaginario, de ahí que numerosos artistas en diferentes épocas se hayan interesado en visitarlas, pues les sirve como pretexto para crear relatos, imaginar un pasado pero también un futuro. Las piezas que surgen de esta experiencia hablan de la memoria: del propio lugar, de la vivencia obtenida, del recuerdo que surge de la estancia, del relato que se produce después; se trata de obras que exploran la ausencia y crean oscilaciones entre un tiempo que se fue y otro que se re-crea en formas nuevas. Por esta razón sus huellas son trazos de tiempo que se vuelven signos abiertos a interpretaciones múltiples, a incontables narraciones.

Esta noción de la ruina como huella a partir de la cual se producen relatos puede trasladarse a otros objetos de modo que se trasciende su relación con los restos que ha dejado una construcción o ciudad a través de su renovación o cambio en los sistemas de dominio y periodos históricos; es decir, ir más allá de su connotación de “lugar”. Cuando esto es llevado a una obra artística, los signos – huellas se vuelven parte del imaginario colectivo y contribuyen a la formación de identidad, que define a los miembros de una sociedad en un periodo histórico. En el caso del libro-arte en México, en particular el que funciona como objeto de la memoria, esto se traduce en la creación de piezas que contienen relatos acerca de un tiempo que ya no es, un modo de vida o un sistema de pensamiento que se han ido o están a punto de desaparecer. En estos casos el objeto queda como un vestigio cuyas narraciones dan testimonio de un acontecimiento, un orden simbólico o un sistema de creencias.

En efecto, el libro-arte como objeto de la memoria adquiere el carácter de ruina, pues se convierte en un signo, una huella de algo que ya no está. Sus narraciones se vuelven testimonio de una persona, un grupo social, un lugar y un orden simbólico, son conjuntos de huellas que conforman un paisaje, a partir de las cuales le es posible a su lector/visitante recorrer y develar su historia. Así, en cada encuentro entre la obra y el lector se produce un nuevo relato resultado del paisaje presentado y sumado a la experiencia de vida de su visitante. Como en toda ruina y en los relatos de la memoria, las narraciones conservadas en estas piezas dejarán fragmentos inconclusos que no serán susceptibles a la traducción y a través de los cuales pueden nacer las múltiples interpretaciones de sus relatos.

En estos casos el papel del lector es fundamental, dado que es su imaginación (su capacidad de creación de imágenes) la encargada de completar los espacios vacíos, llenando los huecos en la trama con su interpretación. De esta manera, en cada lectura surgirá un nuevo relato resultado del encuentro entre la ruina – que posee su propia memoria – y el visitante que la recorre, quien complementa la narración a partir de sus herramientas y de su experiencia personal, que son únicas. Así, debido a que el libro-arte se conforma de huellas que funcionan como signos, necesita de un lector para completar su ciclo de significación. De este modo, los artistas invitan al público a conocer la historia de un individuo o de una familia, a comprender una experiencia que ha resultado determinante en la vida de su autor, de una comunidad o bien a participar en la conservación de los relatos, costumbres y tradiciones que determinan la vida en distintos tiempos y lugares.

En lo que respecta a México, el libro-arte como objeto depositario de memoria, su producción señala el interés de los artistas por develar la historia detrás de las huellas en un paisaje y crear con ellas nuevos relatos, además de la preocupación por preservar determinadas historias del olvido y así invocar posibles futuros. En el país, los creadores del libro-arte se interesan por recuperar y construir relatos de la memoria que den testimonio de ciertos acontecimientos; estas piezas son la ruina que permanece esperando al visitante para develar su historia. Se conforman por conjuntos de huellas/signos que producen una narración y son susceptibles a la decodificación, compartiendo sus relatos de modo que el visitante/lector interpreta los trazos, los signos y crea con ellos un relato propio a partir de su experiencia de recorrido.

El libro-arte de México permanece como ruina, un objeto de la memoria que responde a la intención de utilizar esta vertiente plástica como un espacio que permite crear, rescatar y salvaguardar elementos (documentos, fotografías, escritos, imágenes y objetos diversos) para producir relatos en torno a

acontecimientos que van marcando la historia mexicana. En estas piezas la memoria se representa en narrativas visuales donde se plasman y conservan costumbres y tradiciones, la relevancia de la herencia prehispánica, los elementos relacionados a la identidad nacional, además de la documentación de acontecimientos actuales que han tenido un fuerte impacto en el país. Con ellos se construyen relatos acerca de la situación que se atraviesa, distintos a las que ofrecen los discursos oficiales y que permanecen como un testimonio de lo ocurrido.

Dichas piezas surgen a partir de una intención consciente por parte de los artistas por presentar testimonios en torno a personajes y acontecimientos decisivos en la historia del país. Así, aunque estos eventos podrían sepultarse bajo el peso de las versiones oficiales u olvidarse con el tiempo, las narraciones del libro-arte permanecen como la huella de lo sucedido. Con ello se proyectan como archivos: obras que permiten guardar y consultar información; de este modo funcionan como contenedores de la memoria colectiva, permitiendo la generación de nuevas miradas en torno a los acontecimientos que determinan el presente de México.

Por medio de la creación de estas narraciones se va creando un relato nacional que resulta alternativo a la historia oficial, plasmado como un paisaje a través del cual se puede transitar en cada lectura y que permanece como el vestigio de algo que está en riesgo de ser olvidado. El libro-arte en México entonces funciona como archivo y se transforma en una ruina, un conjunto de huellas que se vuelven vestigio del tiempo, en cuyo recorrido cada visitante puede recuperar y reconstruir una historia pues los lectores traen nuevamente a la vida sus relatos, manteniendo vivo su recuerdo y evitando su desaparición.

3.3.7. El libro-arte en México en el siglo XXI como espacio de construcción de relatos de la Otriedad.

El segundo estadio en que el libro-arte en México funciona como dispositivo de resistencia social es a través de las temáticas de la Otriedad donde se exploran las voces, modos de vida, acontecimientos y sistemas de pensamiento que salen de los establecidos por el mecanismo de poder y que por ello confrontan sus discursos. En estas piezas se realizan también ejercicios de crítica y denuncia social que las proyectan como espacios donde hablar acerca de las problemáticas que definen el presente en el país. Las obras que alzan la voz en torno a dichos temas adquieren un sentido político, mostrando una realidad distinta a la que presenta la lógica del espectáculo y exhiben las fisuras en la estructura de

poder, con lo cual se integran a los discursos de resistencia.

Para profundizar en los relatos de la Otredad, el libro-arte de México en el siglo XXI se aborda desde la perspectiva de los estudios visuales, un área de conocimiento surgida a finales del siglo pasado que aborda la cultura visual – es decir, de las imágenes en cualquiera de sus manifestaciones – desde una perspectiva múltiple y compleja. En los estudios visuales convergen diversas disciplinas y corrientes de pensamiento tales como la filosofía, la semiótica, el psicoanálisis, la teoría del arte y el pensamiento complejo, que actuando en conjunto permiten producir una reflexión profunda en torno a la producción y circulación de las imágenes así como sus implicaciones sociales y políticas, su grado de incidencia en los procesos de construcción del sujeto y en la manera en que se constituyen las sociedades.

Ya que hoy día la humanidad está inmersa en una cultura eminentemente visual que condiciona la manera en que el sujeto aprehende la realidad e interactúa con el mundo, se vuelve imperativo comprender el alcance que tienen las imágenes en los procesos de construcción del sujeto, en el imaginario colectivo y su importancia en términos de apoyo o rechazo a los mecanismos reguladores del pensamiento. Así, para referir al libro-arte en México en el siglo XXI como un espacio de creación de relatos de la Otredad donde se realizan ejercicios de denuncia y crítica social se utiliza una aproximación interdisciplinaria donde a partir de autores tales como José Luis Brea, Néstor García Canclini, Jean Baudrillard y John Berger se presenta esta vertiente plástica como una esfera de construcción de narraciones donde se habla de los temas incómodos en el país, cuya exposición puede hacer tambalear la estructura de poder.

Los estudios visuales se enfocan en el análisis de la imagen cualquiera que sea su origen: obra artística, videos musicales, producción cinematográfica, diseño en sus múltiples variantes, mercadotecnia y publicidad. A la vez, estudian el papel que una misma imagen puede desempeñar en distintos ámbitos como elemento que contribuye a la construcción de identidad, en su actuar como parte de movimientos políticos y sociales, en tanto objeto de pensamiento, instrumento detonante de conocimiento y en el caso del arte como generadora de afectos. Se trata de un modo de estudio que involucra distintos campos del saber a través de los cuales realiza una aproximación a su objeto flexible y móvil, donde se unen diversos postulados para llevar a cabo su análisis.

Los estudios visuales permiten realizar desplazamientos entre conceptos y disciplinas evadiendo el análisis desde una perspectiva puramente histórica que sigue solamente una línea de tiempo; así, puede escapar del entendimiento de la creación de imágenes como eslabón del desarrollo entre periodos o

corrientes artísticas. En su lugar proponen abordar la visualidad como un fenómeno múltiple y complejo que responde a una serie de condiciones o circunstancias de carácter social, económico, político y geográfico tomando en consideración todos los factores que conducen a su nacimiento y su movilidad, en oposición a la aproximación donde se le entiende únicamente como un modo de expresión subjetiva y personal.

Al explorar las implicaciones políticas y la incidencia en el tejido social de las imágenes, estas se entienden como elementos generadores de imaginario, por tanto desempeñan un papel relevante en los procesos de construcción de la identidad personal y comunitaria. A la vez, ello permite comprender el papel que juegan distintas instituciones y organismos reguladores, los cuales insertan las imágenes en distintos campos del tejido social para utilizarlas en favor de los mecanismos de control; sin embargo, en tanto la imagen es signo conlleva al mismo tiempo la posibilidad de servir a los sistemas de poder y confrontarlos. Cuando se da este último caso se puede hablar de la imagen como signo de resistencia pues deja de entenderse como una mera representación y comienza a explorarse a manera de productora de significados y subjetividades lo cual también le permite adquirir un carácter polisémico, es decir, diversos sentidos dependiendo de la esfera en que circula.

La imagen tiene siempre un matiz social y en consecuencia se encuentra ligada al campo de acción de la política y de los mecanismos de poder, por tal razón la estructura dominante hace uso de ellas para sus fines de regulación y ordenamiento como un medio de control, un signo que contribuye a dictar los cánones de vida y comportamiento; actúa como herramienta de los discursos de poder para ocultar o disfrazar la realidad. Sin embargo, existen imágenes que pueden actuar como su contraparte pues si el signo interactúa con otros para crear códigos que rigen la vida, puede trastocar ese orden y proponer uno distinto. Estas imágenes que desordenan los códigos provienen de la Otredad pues han sido creadas fuera del pensamiento hegemónico y poseen la facultad de escapar al control y retar los órdenes establecidos.

A partir de lo anterior se infiere que la resistencia de la imagen radica en la destrucción de las equivalencias sónicas y en su lugar abrir la posibilidad a las multivalencias, que al desordenar los códigos producen nuevos modos de significación. Este tipo de imágenes que confrontan los mecanismos de control representan un peligro para la estabilidad del sistema, como sucede con el quehacer artístico pues el arte, en tanto detonante de afectos y productor de subjetividades, desestabiliza los programas creados para la regulación de los individuos y los modelos de significación

establecidos, además de poner en evidencia las grietas en la estructura de poder.

Para frenar el alcance de estas imágenes los mecanismos de control cuentan con ciertas herramientas, desarrolladas con el propósito de integrar la producción artística a los órganos reguladores. Tal es el caso de los circuitos de distribución y adquisición, es decir, los mercados del arte, donde las piezas pueden perder su carácter de anomalía, dejar de ser elementos extraños al pensamiento hegemónico y volverse objetos de consumo. Sin embargo, siempre hay imágenes que resisten, que escapan a dichas estrategias pues en esencia el arte crea y con ello sale de la norma, confronta.

Las imágenes creadas en el quehacer artístico como prácticas de confrontación y espacios de denuncia surgen de una mirada crítica, un modo de ver el mundo que le permite a su autor moverse fuera del pensamiento dominante haciendo evidente lo que el sistema de poder trata de ocultar: las fallas en su estructura, los personajes incómodos, las injusticias, los métodos de castigo. La denuncia a través de las imágenes hace visibles los aspectos que no están funcionando acorde a la imagen que generalmente trata de proyectar el sistema y lo vuelve vulnerable a la vez que lo abre al espacio de la posibilidad de transformación.

Dentro de la producción plástica mexicana el libro-arte funciona como uno de estos espacios de denuncia pues los artistas del siglo XXI han demostrado un renovado interés por explorar temas que los mecanismos de poder prefieren ocultar al público – nacional e internacional – y crear con ellos relatos que retan la imagen producida por los medios de comunicación y la publicidad de fuentes oficiales. Tales temas responden al contexto en que sus autores se desenvuelven, dado que el arte es un objeto producido en un contexto y periodo histórico determinados; son la preocupación de los artistas por generar nuevos modos de aproximación a la realidad fuera de los discursos que fomentan el espectáculo y la publicidad y comprenden desde las problemáticas derivadas de la migración, la corrupción, la violencia, el narcotráfico, la impunidad o la pobreza hasta la desaparición política, los feminicidios, los ataques a estudiantes, los asesinatos a periodistas, la discriminación a indígenas y el desempleo, por mencionar solo algunos casos.

El libro-arte como un sistema de signos puede incidir en otros códigos, trastocar los órdenes y crear nuevos relatos. Este ejercicio de construcción de discursos en torno a los acontecimientos que han definido al país deviene en la narración de una Historia Otra donde se retan los órdenes simbólicos establecidos y se proponen miradas distintas en torno a los sucesos. Aquí se encuentra su potencial de resistencia, en la posibilidad de detonar pensamiento y afectividad fuera de los lineamientos permitidos

por el mecanismo de control. Al respecto, en *¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?* Néstor García Canclini reflexiona en torno a la importancia del quehacer artístico como elemento transformador del orden social en tanto práctica externa al orden hegemónico, pues “la literatura y el arte dan resonancia a voces que proceden de lugares diversos de la sociedad y las escuchan de modos diferentes que otros, hacen con ellas algo distinto que los discursos políticos, sociológicos o religiosos”. (2010 :27).

El libro-arte entonces contribuye a construir un relato nacional alternativo a través de las narraciones creadas desde la Otredad, donde se muestran puntos de vista distintos a los de la Historia y el discurso oficiales dado que ofrece una multiplicidad de miradas, en contraste al mecanismo que pretende unificar el pensamiento y los modos de vida. En esta multiplicidad se despliegan las posibilidades de leer y aprehender los acontecimientos desde nuevas perspectivas y en un sentido amplio la pieza se desempeña también a manera de documento histórico, pues permanece como testigo de un tiempo y un modo de vida.

Abordar al libro-arte en México como un signo es entenderlo como una abstracción que contiene una realidad; sus narrativas no conforman códigos a manera de textos sino a través de la visualidad, que retrata los órdenes operantes y si los discursos de poder pretenden cubrir la realidad o desaparecerla bajo un velo de signos homogeneizantes de comunicación, de noticias, de posturas oficiales, entre las fisuras de esta estructura se cuelan las miradas Otras y así los relatos del libro-arte en México muestran un país distinto al de la simulación. A través de estos relatos es posible el rescate, conservación y difusión de los fenómenos sociales en ámbitos y lugares diversos, con lo cual se extiende su conocimiento a lectores de varias partes del mundo.

En consecuencia, el libro-arte mexicano del presente siglo se transforma en un dispositivo de resistencia en tanto exhibe las problemáticas de carácter social, político y económico que intentan ocultarse de la mirada pública; se vuelve un espacio de denuncia y se integra a la memoria colectiva como documento histórico donde se registran ciertos eventos y se producen con ellos nuevas ficciones. Estas piezas se vuelven ruinas, vestigios de un tiempo y lugar donde se narran historias que confrontan o proponen rutas de escape a los discursos de poder. Sus relatos presentan opciones de pensamiento y acción ante los mecanismos de control y producen pliegues en el pensamiento hegemónico, a través de los cuales se generan nuevas subjetividades. Así, como parte de la cultura visual, estas obras exploran las implicaciones que pueden tener en el tejido social, recuperan elementos que les permiten proponer

miradas y detonar afectos en torno a personajes y acontecimientos confrontando a los sistemas de poder a través de una mirada Otra y finalmente, se transforman en dispositivos de resistencia social.

3.3.8. Tablas y diagramas de las temáticas de mayor recurrencia en la producción del libro-arte en México en el siglo XXI en relación con el concepto de resistencia social.

En el capítulo previo se presentó un panorama donde aparecen las temáticas de mayor recurrencia en la producción del libro-arte en México, primero a modo de listado acompañadas por una breve descripción, lo cual permitió establecer un esquema inicial de organización. Dentro de dicho listado se hallaron dos grandes vertientes, una donde los artistas abordan lo relacionado a la subjetividad, construcción y exploración de mundos personales y otra donde se tocan cuestiones sociales y acontecimientos colectivos, es decir, concernientes a un grupo o comunidad. A partir de lo anterior se elaboraron dos tablas: en la primera se indicaba el listado completo mientras en la segunda se separaron aquellas temáticas que se desarrollan en el ámbito de la reflexión personal y las que proponen una mirada en torno a lo social.

Este segundo grupo de temáticas permitirá comprender de qué manera los relatos del libro-arte en México se insertan en los discursos y prácticas que salen del pensamiento hegemónico, actuando como medios de confrontación a los mecanismos de poder y desde dónde realizan dichas acciones. Se ha dejado intencionalmente fuera de este análisis el primer grupo dado que – aunque las piezas que exploran los procesos de construcción del sujeto son igualmente generadoras de afectos y perceptos y provienen de un pensamiento fuera de los lineamientos establecidos por el sistema de control, por lo cual pertenecen a los objetos que escapan a la estructura de poder – es en la creación de narraciones que hablan acerca de lo colectivo donde se concretan los discursos de resistencia pues ponen en crisis la imagen de México que el mecanismo de dominación construye y proyecta.

Para sintetizar la información anterior, se aporta la creación de dos nuevas tablas; en la primera se encuentra el listado completo de las temáticas que construyen discursos de resistencia y de qué manera los llevan a la práctica (*Fig. 46*), mientras en la segunda se han separado en dos grupos: las relacionadas a la producción y conservación de la memoria colectiva y las que trabajan por medio de las voces de la Otredad (*Fig. 47*). A partir de ellas se formulan dos diagramas donde se expone la manera en que se entrelazan temáticas, memoria social, discursos de la Otredad y de qué manera desembocan o se insertan dentro de las prácticas de resistencia.

(Fig. 46) Listado de temáticas y su relación con las prácticas de resistencia social.

<u>Temática</u>	<u>Relación con las prácticas de resistencia social</u>
Memoria	Da testimonio de lo acontecido. Recupera y conservar los modos de vida que salen de la norma. Ofrece un registro de la vida en México.
El Juego	Desordena los modos de significación establecidos y propone nuevos caminos en la lectura y construcción de realidad.
Identidad	Explora los procesos de construcción de pertenencia a un grupo y a partir de ello ofrece rutas de desujeción a la norma. Pone en crisis el pensamiento hegemónico y su propósito homogeneizante.
Problemática de género	Expone los abusos de que son víctimas mujeres y grupos de diversidad sexual. Frena la embestida de la estructura social machista y patriarcal.
Migración	Expone las causas que conducen a la migración. Muestra los riesgos y abusos a que son sometidos los migrantes. Exhibe los fallos en las instituciones involucradas.
Denuncia	Crea relatos donde se exponen las fisuras en los mecanismos de control. Exhibe la corrupción y violencia provenientes de las estructuras de poder. Produce narrativas donde se propone un relato histórico alternativo a los discursos oficiales.

Considerando la resistencia como la práctica de libertad, como la defensa de los modos de vida que salen de lo establecido, como los órdenes simbólicos que se desarrollan desde lugares alternos a la hegemonía, como el comportamiento que sale de la norma, como todas aquellas miradas que ponen en crisis los relatos oficiales y como las acciones provenientes de sistemas pensamiento ajenos a la estructura de poder y que irrumpen en ella, se han encontrado dos estadios en que las temáticas del libro-arte en México funcionan como discursos de resistencia. El primer estadio se encuentra en las narraciones que dan voz a la alteridad, con lo que contribuyen al rescate y la conservación de los modos de vida de los Otros, mientras el segundo estadio comprende las obras cuyas narraciones ponen en crisis el relato histórico oficial, haciendo visibles las fisuras en la estructura de poder y creando nuevas maneras de aprehender la realidad.

(Fig. 47) Manifestación de la resistencia en los relatos del libro-arte en México en el siglo XXI

<u>Memoria</u>	<u>Relatos de la Otredad</u>
Colectiva (referente a la conservación de tradiciones, costumbres, herencia prehispánica y mecanismos de construcción de identidad). Procesos de conformación de la identidad y el sentido de pertenencia y líneas de fuga al modo de vida homogéneo. Denunciar las fisuras en la estructura de poder. Rescatar y conservar los modos de vida de comunidades y grupos vulnerables. Narrar acontecimientos que determinan el presente desde miradas distintas al discurso oficial.	Violencia de género con sus variantes. El Juego, desorden sígnico para proponer otros modos de producción de sentido. Problemática de la migración. Relatos que muestran miradas distintas sobre personajes y acontecimientos que marcan la historia nacional.

Diagrama 1. Temáticas de resistencia social en el libro-arte de México en el siglo XXI

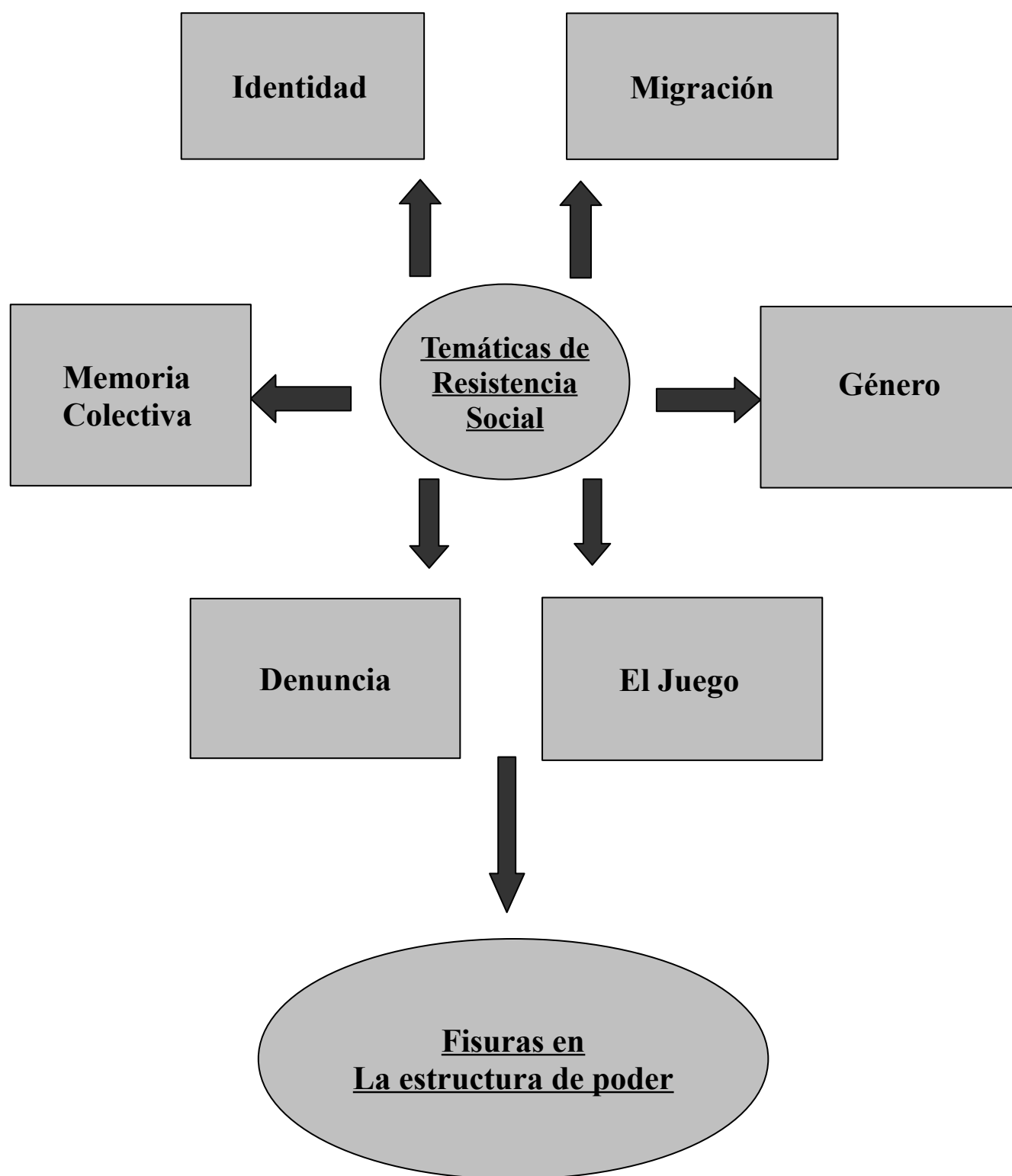
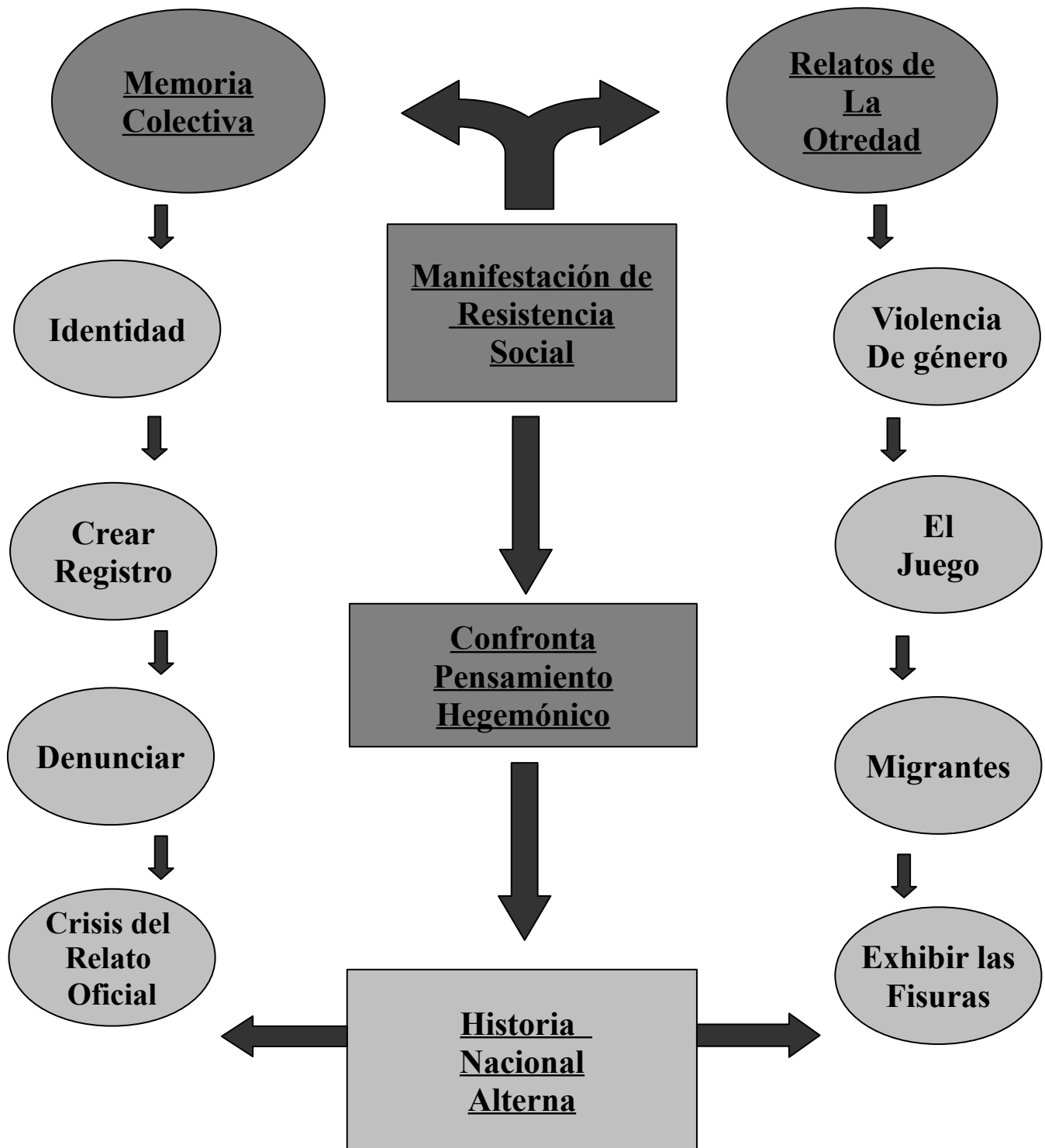


Diagrama 2. Vertientes temáticas en que se desarrollan los discursos de resistencia en el libro-arte de México en el siglo XXI.



En las tablas y diagramas previos se señalan las dos vertientes a través de las cuales el libro-arte en México en el siglo XXI se inserta en las prácticas de resistencia: una incluye las narraciones relacionadas a la conservación de la memoria colectiva y la segunda comprende la creación de relatos de la Otredad, que dan voz a todas las posturas fuera de las permitidas por el pensamiento hegemónico. Tal identificación ha sido posible por medio de la construcción de un aparato crítico que parte de los conceptos de poder y resistencia presentes en el trabajo de Gilles Deleuze, Félix Guattari y Michel Foucault y los desplaza al ámbito de la producción de estas piezas, situadas en un contexto determinado. De esta manera se sustenta la propuesta para entender estas obras como espacios de expresión de la alteridad, generadores de afectividad, detonantes de subjetividad y máquinas de guerra, cualidades que los posicionan como dispositivos por medio de los cuales se confrontan los mecanismos de poder.

Partiendo del entendido de la resistencia como la práctica de libertad en oposición a los lineamientos de conducta impuestos, se localiza la relación entre ella y el libro-arte en tanto ofrece un espacio donde llevarla a cabo y contribuye en la construcción de un relato alterno al que provee la historia oficial. Es pertinente señalar que acorde a los autores mencionados, las prácticas de resistencia poseen un alcance relativamente corto: surgen, desaparecen rápidamente y vuelven a emerger a lo largo de los territorios; ello implica que las acciones llevadas a cabo por los creadores del libro-arte no tratan de lograr una revolución entendida como avanzada a gran escala y de impacto extenso frente a las fuerzas del mecanismo de poder sino desencadenar una serie de fenómenos pequeños, en ebullición, que adquieren formas inesperadas e inciden en el modo de pensar de sus lectores.

3.4. A modo de Conclusión.

Como se ha visto, el libro-arte de México en el siglo XXI tiene la capacidad de actuar como un espacio donde se llevan a cabo prácticas y discursos que confrontan a los mecanismos de poder. Para sustentar esta propuesta se retomaron los postulados de tres autores principales: el trabajo de Michel Foucault con sus reflexiones en torno al control ejercido sobre los individuos y cómo estos métodos de dominación detonan respuestas dentro del propio sistema para contrarrestarlos; a esto se suma la propuesta de Gilles Deleuze y Félix Guattari de la máquina de guerra, término utilizado para referir a ciertos objetos (maquinarias) que irrumpen los espacios medidos, estructurados y en ese encuentro los desbordan haciendo tambalear sus estructuras.

El trabajo que desarrolla Foucault gira en torno al juego de tensiones entre los mecanismos reguladores de la vida y las reacciones que producen entre los integrantes de un sistema; desde su pensamiento, las prácticas del poder llevan a cabo estrategias de exclusión y desaparición a todo lo que sale de la norma, es decir, lo que se diferencia del comportamiento establecido, aceptado y practicado por los miembros de una sociedad. Acorde al autor, tanto el poder como las acciones que lo resisten se extienden a manera de red aunque mientras el primero tiene por objetivo la normalización de la conducta, las segundas generan prácticas que desordenan, las cuales se traducen en el surgimiento de grupos o personajes que viven y se mueven en los márgenes del pensamiento hegemónico.

Entre estos modos de vida y prácticas que suponen un contrarresto a los mecanismos de control se encuentra el trabajo del arte pues produce miradas y subjetividades fuera de la normalización del pensar, el sentir y el vivir. Foucault relaciona al artista (el poeta, que en sentido amplio es quien trabaja con la poética) con el loco, el que es capaz de llevar a cabo procesos mentales distintos a los esperados y cuyo comportamiento desafía el orden. En este sentido el arte se proyecta como una forma de locura en tanto posee la cualidad de trastocar órdenes y modos de significación, proceso en el cual resignifica el mundo produciendo nuevas subjetividades y proponiendo vías de escape a la norma.

Desde esta perspectiva, el libro-arte de México en el presente siglo funciona como un dispositivo de resistencia en tanto crea relatos donde se recuperan y preservan de la desaparición los órdenes simbólicos y modos de vida de aquellos que no se integran al pensamiento hegemónico, los a-normales, narrando desde su punto de vista diversos acontecimientos así como retratando la manera en que interactúan con el mundo. Estas piezas ponen en crisis los relatos oficiales al proponer miradas y caminos distintos a los impuestos, para comprender tanto el desarrollo de la historia de México como la

imagen que el mecanismo de control trata de proyectar acerca de todo lo que sale de sus lineamientos de conducta.

Por otro lado, en cuanto a los postulados de Deleuze y Guattari se ha retomado el término “máquina de guerra”, acuñado en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2010) y utilizado para señalar los dispositivos capaces de trastocar órdenes establecidos, proyectar líneas de fuga a las estructuras de poder e incidir en los modos de lectura de la realidad. Estos objetos provienen de un espacio que no ha sido sometido a los sistemas de control, donde predomina el caos, que en este caso se entiende como fuerza creadora y que avanza a modo de flujo, por ello pueden irrumpir y desbordar estructuras y sus normas pues debido a que no funcionan como señala la estructura de control, conllevan la posibilidad de desequilibrar el sistema.

La máquina de guerra puede establecer relaciones con otras maquinarias: sistemas de pensamiento y distintas prácticas creando rutas que permiten mirar y recorrer de manera diferente los paisajes conocidos; con ello, expone aquello que está oculto tras la imagen que proyecta la estructura de control, develando sus fisuras y dado que surge en un espacio ajeno a las leyes de regulación impuestas por un sistema de poder lleva consigo la voz de la Otredad, que desordena los códigos impuestos y practicados por los miembros del sistema. Así, los relatos creados en estas prácticas producen afectos y miradas nuevas que ponen en riesgo el equilibrio del mecanismo de poder.

Desde esta perspectiva, el libro-arte funciona a manera de un dispositivo que propone nuevos órdenes y través de ello extiende su capacidad de acción desde los circuitos artísticos hacia otros campos de fuerzas donde se involucran lo social, lo político y la creación de la memoria colectiva. Como resultado las narraciones de estas piezas ponen en crisis el relato histórico generando pliegues en el territorio donde se deforman los discursos provenientes de la maquinaria de poder además de preservar la memoria de la existencia de personajes, grupos o acontecimientos que la estructura de control intenta desaparecer o mantener ocultos.

Posteriormente se aborda al libro-arte de México en el siglo XXI como un producto cultural, resultante de un contexto específico, lo cual permitió entablar una nueva relación, esta vez entre este género plástico y las temáticas que exploran los creadores en el país con objeto de determinar cuáles participan en los discursos de resistencia social. Para ello se retomó el listado de temáticas de mayor recurrencia en estas obras en México presentado en el capítulo anterior y de entre ellas se eligió el grupo que comprende aquellas de carácter social, para aplicar los conceptos de resistencia provenientes de

Foucault, Deleuze y Guattari. A partir de ello se establece una relación con las temáticas abordadas por los artistas mexicanos a través de las cuales el libro-arte se inserta en los discursos y prácticas que confrontan a los sistemas de control. Ello se manifiesta en dos estadios: la producción de obras que tratan asuntos de denuncia y crítica social y las que exploran el tema y los procesos de construcción de la memoria colectiva.

A partir de lo anterior se diseñaron dos tablas y dos diagramas donde se señala la correspondencia entre cada temática y los discursos de confrontación. En el contexto específico del libro-arte producido en México en el presente siglo estos discursos se manifiestan en dos estadios: obras que tratan asuntos de denuncia y crítica social y obras que contribuyen a los procesos de formación y conservación de la memoria colectiva. Ello implica que los artistas utilizan dicha vertiente plástica con la intención de poner en crisis los discursos de los mecanismos de poder. A su vez, ello se traduce en dos tipos de piezas: las que abordan temas de la memoria colectiva funcionan como archivos donde se contiene información acerca de México a la cual pueden acceder lectores en distintos entornos y que dan testimonio de diversos acontecimientos; por otro lado, aquellas de denuncia señalan los aspectos en que fallan los sistemas de control, es decir, develan las fisuras existentes en la estructura de poder. En ambos casos se trata de piezas que devienen en relatos de la Otredad, es decir, que traen a la imagen pública todo lo que sale de la norma, dando voz y preservando miradas, modos de vida y concepciones del mundo distintas a las generadas desde los sistemas de poder.

A través de estos relatos, el libro-arte de México en el presente siglo adquiere la habilidad de confrontar los discursos oficiales con versiones diferentes de determinados hechos, personajes y formas de interacción con el mundo con lo cual inciden en el pensamiento de sus lectores participando en la construcción del imaginario colectivo, la memoria social y las prácticas de confrontación al sistema de control. Una vez que se ha establecido la manera en que el libro-arte actúa como un dispositivo de resistencia social, lo cual involucra su acepción como producto cultural y el papel que desempeñan las temáticas de lo social en el quehacer de los artistas, se profundiza en su función como contenedor de memoria y de las voces de la Otredad. Para ello se retoman las reflexiones de Anna Maria Guasch acerca del arte como archivo y el concepto de Ruina de Marc Auge. Finalmente, para explorar las temáticas de denuncia el libro-arte se aborda desde los estudios visuales, que exploran las imágenes desde una perspectiva compleja, fuera de sus ámbitos originales y tomando en cuenta sus matices sociales y políticos.

Guasch (2005) reflexiona en torno al interés de los creadores por explorar en sus obras la función de archivo; es decir, piezas que actúan a modo de contenedores de información y mantienen determinados aconteceres en el imaginario colectivo y en este sentido funcionan también a manera de documentos históricos pues en su encuentro con el espectador permiten la consulta y conocimiento de la historia relativa a un lugar, un evento, una comunidad o una persona, detonando nuevas miradas en torno a ellos. Entender al libro-arte en México como parte de los ejercicios de conservación de la memoria social implica que existe una intención de los artistas por utilizar este espacio para recuperar, plasmar y conservar narraciones que reflejan su contexto. Así, las piezas funcionan como contenedores de una memoria del país que los mecanismos de poder tratan de borrar o manipular para mantener la estructura de dominación.

Posterior a Guasch y su propuesta del arte como archivo se retoma el concepto de Ruina utilizado por el antropólogo francés Marc Auge en su libro *El tiempo en ruinas* (2003); desde esta perspectiva se entiende al libro-arte como el resto que dejó un tiempo, una obra que adquiere la forma de un paisaje creado a partir de huellas que pueden ser trazos, imágenes y objetos, los cuales funcionan como signos y permiten llevar a cabo una lectura de su historia. En tanto ruina, el libro-arte cumple dos propósitos: da testimonio de un entorno y de lo acontecido en el lugar y en un tiempo determinados, además de invitar a su lector al recorrido en un proceso donde se interpretan las huellas del tiempo para reconstruir sus relatos.

De esta manera el libro-arte de México en el presente siglo deja de entenderse únicamente desde la perspectiva de la obra artística y adquiere un carácter de documento histórico, un objeto donde se ofrecen y conservan los testimonios surgidos de un momento y un entorno geopolítico específicos. En los relatos de estas piezas se va creando un registro del país, de sus órdenes simbólicos y la multiplicidad de modos de vida, el cual sirve como fuente de información para conocer las diversas formas en que se aprehende y se construye la realidad a la vez que contribuye a la creación y conservación de la memoria colectiva.

En cuanto al libro-arte como espacio de denuncia social se utilizaron reflexiones basadas en los estudios visuales, enfocados a la producción y circulación de las imágenes, a su propósito en distintas esferas e impacto en el tejido social. Dado que la producción de imágenes posee una connotación política y un importante grado de incidencia en el campo de lo social los mecanismos de poder la explotan como uno de sus instrumentos de regulación de la vida; sin embargo, también puede

desempeñarse como un signo que confronta y trastoca los códigos impuestos gracias a su facultad de resignificación, detonando afectos y miradas críticas donde se cuestionan los lineamientos de conducta, haciendo visibles las grietas en la estructura de poder.

A través de todo lo anterior, el libro-arte de México en el presente siglo se perfila como un espacio de producción de relatos de la Otredad. Como resultado, las narraciones surgidas en estas obras confrontan los discursos oficiales, dejan testimonios de eventos y modos de interacción con el mundo y participan en la creación de nuevas miradas acerca de las problemáticas en el país. En tanto depositario de narraciones de la alteridad, estas piezas funcionan como medios donde se reformulan los relatos provenientes de la estructura de poder y en este proceso conducen a la construcción de una Historia Otra de México; es decir, contribuyen a la creación de un relato nacional alterno en que los artistas muestran puntos de vista que difieren a los discursos oficiales. De esta manera se transforma en un dispositivo de resistencia haciendo visibles las diversas problemáticas en el país que intentan ocultarse de la mirada pública, funge como espacio de denuncia y permanece como el vestigio que da testimonio de un entorno determinado.

IV. Análisis de casos específicos.

Introducción.

En el capítulo anterior se presentaron y analizaron los conceptos de resistencia provenientes de tres autores, Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari, cuyo trabajo se desarrolla en torno a las tensiones entre los mecanismos de poder y aquellos que los confrontan. Mientras las reflexiones de Foucault proponen entender la resistencia como la reacción ante el control, surgida y extendida de modo análogo al poder dentro del propio sistema, Deleuze y Guattari la abordan como un movimiento ajeno a la estructura de poder, que irrumpe su orden. Sin embargo, ya sea que se le aborde como un factor interno o externo a la estructura de dominación, los tres autores coinciden en que se trata de una anomalía, una presencia o conducta fuera de la norma y por ello posee la capacidad de trastocar el equilibrio de los mecanismos que pretenden homogeneizar la vida de los miembros de un sistema.

A partir de estos postulados se infiere que la resistencia social se encuentra en aquellos comportamientos, sistemas de pensamiento y órdenes simbólicos que salen de los establecidos por el pensamiento hegemónico. Es decir, la resistencia se manifiesta en las voces de la Otredad que escapan a los lineamientos impuestos por las estructuras de poder y que representan un peligro para su estabilidad pues conllevan la posibilidad de transformación de los modos de aprehender y construir la realidad. Una vez localizada la manera en que funcionan los discursos de resistencia se realizó un desplazamiento hacia el libro-arte de México en el siglo XXI, con objeto de establecer una relación entre ellos y el modo en que se manifiestan las prácticas que confrontan a los mecanismos de control.

Al trasladar los conceptos de resistencia a la esfera del libro-arte se hizo evidente que los relatos donde se ponen en crisis los discursos de poder así como la imagen del país proyectada por el aparato de Estado guardan un estrecho vínculo con las temáticas abordadas por los artistas. Partiendo del entendido de sus obras como productos culturales, es decir, que responden a las condiciones de su entorno, estas temáticas son un medio que permite señalar los rasgos que definen a una sociedad en un periodo histórico determinado. Así, para identificar de qué manera estas piezas se insertan en los discursos de resistencia, del listado de temáticas de mayor recurrencia en el libro-arte mexicano del presente siglo, se retomó el grupo donde se tratan asuntos de carácter social; a través de ellos se muestran los dos estadios en que se manifiestan las voces de la Otredad: obras de denuncia y crítica social y obras donde se conserva la memoria colectiva.

A partir de las temáticas que conforman este grupo se ha seleccionado un conjunto de piezas que

funcionan como casos específicos de estudio y para llevarlo a cabo se ha diseñado un modelo de análisis cuya estructura se construye en cuatro ejes, que comprenden los factores primordiales a considerar en estas obras: la estructura, la manera en que los creadores conciben y desarrollan su obra, la temática elegida y la lectura semiótica de sus elementos. Aunque este modelo ha sido pensado para aplicar a los casos de estudio, su aporte radica en que puede utilizarse para cualquier pieza de esta vertiente, ya sea las producidas en el país (retomando el listado de las temáticas de mayor recurrencia en el trabajo de los artistas) o bien las realizadas en otros contextos, con la opción de sustituir este listado perteneciente a México, por el que corresponde a cada entorno geográfico y político.

Los cuatro ejes que componen el modelo de análisis permiten abordar las piezas desde distintos ángulos, lo que resulta en una aproximación a profundidad de cada obra; esto es gracias a las previas y valiosas aportaciones en el trabajo de tres autoras: Bibiana Crespo, Hortensia Mínguez y Nicole Everaert-Desmedt, a las que se suma la aportación propia en el listado de temáticas de mayor recurrencia. El proceso de análisis comienza tomando en cuenta el aspecto formal – estructural de las piezas a partir de las categorías presentadas por Crespo (1999), para posterior a ello considerar los procesos creativos de los artistas retomando las tipologías de Mínguez (2014); una vez establecidas estas bases se determina la temática abordada y finalmente se realiza una lectura de sus elementos en un acercamiento semiótico desde la triada de Charles S. Peirce, que es aplicada por Nicole Everaert-Desmedt (2008) en la producción e interpretación de los signos en la obra artística.

Una vez presentado en extenso el modelo de análisis y la manera en que funciona se procede al estudio de las obras a interpretar, que conforman el cuerpo de los casos particulares. Por medio de ellas se define cómo y desde dónde la producción del libro-arte en México en el siglo XXI se inserta en las prácticas y discursos que confrontan a los mecanismos de poder, actuando entonces como dispositivos de resistencia social. Estos casos específicos abordan temáticas de denuncia y crítica social y llevan a cabo ejercicios de rescate y conservación de la memoria colectiva, de manera que a través de sus relatos se contribuye a la generación de una historia nacional alterna a la proveniente de las fuentes oficiales y donde tienen cabida los puntos de vista, modos de interacción con el mundo y voces de la Otridad.

Las piezas a analizar suman un total de ocho, en las que sus autores abordan asuntos de carácter social y político, preservación de la herencia prehispánica, riqueza de costumbres y tradiciones en México y acontecimientos de relevancia en la historia nacional reciente. Se trata de obras creadas con la intención

de generar imágenes distintas a las que el aparato de Estado pretende proyectar; es decir, a través de sus narraciones producen un desequilibrio en los órdenes establecidos al exponer una realidad diferente a la elaborada en los relatos oficiales, que comprende desde la manera en que se vive en las comunidades indígenas y rurales, la supervivencia de las lenguas y mitologías prehispánicas (a pesar de los constantes intentos por excluir y desaparecerlas) y ejercicios de denuncia en torno a la violencia dirigida por el Estado y sus instituciones.

En primera instancia se presentan tres obras de distintos autores, cada una desde su propia perspectiva y con diferentes elementos narrativos aunque todas surgidas a raíz del mismo suceso: la desaparición de los cuarenta y tres estudiantes normalistas de Ayotzinapa en septiembre del 2014. Tales obras son: 43 de Lorena Velázquez, *Ayotzinapa. Desaparición política* de Editorial Pensaré Cartoneras en colaboración con el artista plástico Antonio Guerra y *Desaparecen?* del fotógrafo Pablo Ortiz Monasterio. Como segundo grupo se presentan dos piezas que rescatan la lengua y tradiciones tzotzil y maya, realizadas en el Taller Leñateros en Chiapas: *Mayan Hearts / Diccionario del corazón* e *Incantations / Conjuros y Ebriedades, Cantos de Mujeres Mayas*.

Posteriormente se analizarán las obras *Atsajtsilistle* y *Tiyoltoke Tisovajmej* del colectivo Tétl, Laboratorio de Arte. En la primera se retrata la ceremonia anual de llamado de lluvias en la comunidad de Acatlán, Guerrero mientras la segunda habla de las mujeres de dicha comunidad, sus actividades y oficios y el rol que desempeñan en el engranaje social de su entorno. Por último, se presenta el fanzine *Tráfico Gráfico*, hecho por los alumnos de la Facultad Popular de Bellas Artes FPBA de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo UMSNH como resultado de un taller impartido en la cátedra de gráfica y en colaboración con Nurivan Vilorio, de la Editorial El Mono Ebrío.

Con base en la guía proporcionada por el modelo de análisis se determinará de qué manera este conjunto de obras se incorporan a las prácticas y discursos que confrontan los provenientes de la estructura de poder, ya sea porque denuncian sus fallos y al hacerlo exhiben sus fisuras o bien porque al recuperar y conservar en sus relatos los acontecimientos, miradas y modos de vida que salen de los aprobados por las instituciones del mecanismo de control conducen a la creación de una nueva memoria colectiva, contribuyendo a formular un relato histórico nacional que surge desde la Otredad y en este proceso ponen en crisis el proveniente de fuentes oficiales, generando así nuevas maneras de leer y construir la realidad mexicana.

4.1. Estructura del modelo de análisis.

Una vez planteados los estadios en que el libro-arte se integra a los fenómenos de resistencia se presenta una introducción al modelo de análisis para aplicar en el estudio de los casos específicos. Dicho modelo ha sido diseñado para la presente investigación aunque puede adaptarse a diversos escenarios, de modo que servirá para utilizarlo en el análisis de cualquier libro-arte, independiente de su origen y periodo de creación. El modelo consta de cuatro ejes, que permiten abordar los aspectos básicos característicos de la obra así como develar el sentido que encierra e incluyen tanto lo concerniente a lo formal como a los procesos de construcción discursiva, la temática que trabaja el artista y los elementos o signos que conforman sus narrativas.

Para llevar a cabo el análisis de las piezas es necesario tomar en cuenta el conjunto de sus elementos y los factores que rodean su producción; en su totalidad, estos incluyen desde el autor y su intención al crear la obra – lo cual determina la elección de su narrativa y sus componentes a nivel plástico – y hasta el contexto en que es producida; es decir, deben considerarse en todo momento el periodo histórico y entorno geográfico en que han sido creadas. A este enfoque se agregan la lectura de los materiales utilizados en su elaboración y la relación que guardan con el discurso de la pieza así como la temática y el modo en que se construyen sus narrativas, ya sea que utilicen o no texto y de qué clase, el tipo de imágenes y su técnica además de identificar aquellas corrientes de pensamiento, conceptos o paradigmas filosóficos conectados a ellas.

A partir de esta aproximación puede entenderse la pieza como un sistema, una serie de elementos actuando en conjunto para lograr una sola meta; se trata de un todo, resultante del intercambio de información entre sus integrantes pero que a la vez es distinto a ellos. Con esto sus elementos dejan de existir de manera autónoma para volverse parte de un mismo objeto, el cual a su vez deja de ser un medio que transmite un mensaje para transformarse en el propio mensaje. Desde esta perspectiva se trascienden los límites de la obra plástica tradicional trabajada en cierto tipo de soporte y la noción del libro común, hecho a partir de una estructura estandarizada donde se plasma un texto.

Tomando en cuenta el carácter híbrido de este género plástico, que le permite reunir y utilizar elementos provenientes de distintas disciplinas y técnicas, su estudio podría resultar en una serie de datos superficiales basados en primeras impresiones y carentes de fundamento. Para evitarlo se requiere de un orden, de la creación de un método que indique una serie de pasos a seguir, los cuales sirven como guía para facilitar la organización de tales piezas en categorías y la reflexión en torno a ellas.

Partiendo de esta preocupación se ha diseñado un modelo de análisis que permite simplificar su estudio al proponer una manera de ubicación y tipología de las distintas piezas consultadas. Así, se toman en cuenta sus rasgos principales: la forma (su estructura y características técnicas), el aspecto conceptual (relacionados con la temática y el modo en que cada autor construye su narrativa) y el contexto en que fueron creados (un espacio geográfico y periodo histórico determinados). La información que arrojan estos factores desemboca en una especie de trazo cartográfico, un mapa donde situar tanto las piezas como su entorno.

Lo anterior, sumado a una lectura de sus componentes utilizando una aproximación semiótica hará posible identificar no únicamente el sentido que encierran las piezas a nivel de construcción discursiva sino también las circunstancias que rodean su elaboración y cumplen una función en su proceso de creación de narrativas tanto como en la elección de técnicas y materiales. A través de ello se localiza desde su conexión con los antecedentes del libro-arte y hasta su relación con el entorno del artista incluyendo los rasgos principales de su entorno a nivel geográfico y político, el orden simbólico operante en su sociedad y su postura respecto a ellos.

4.1.1. Metodología.

El modelo de análisis diseñado para el estudio de los casos específicos propone una metodología, una serie de pasos a seguir cuya estructura permite abordar tanto los componentes internos de las obras (relacionados al uso de técnicas, materiales y procesos de construcción discursiva) como los factores externos que rodean la pieza (comprenden el conjunto de circunstancias que conducen a los artistas a explorar determinadas temáticas y maneras de producirlas) los cuales desempeñan un papel condicionante en la elaboración de sus narrativas al filtrarse a través de la mirada de los creadores. De este modo, el modelo cubre tanto los elementos formales y conceptuales como aquellos provenientes del contexto en que se desenvuelve el artista, todo lo cual se integra en la narrativa de estas piezas.

4.1.1.1. Primer eje del modelo de análisis: lectura estructural de la obra.

El primer paso en el estudio de las obras consiste en una lectura de sus elementos formales. Estos comprenden la estructura, la técnica y materiales de los textos e imágenes, el empastado, los objetos que la conforman, la posible presencia de un contenedor y de qué tipo. En cuanto a la estructura, se

relaciona con el modo en que desarrolla la narrativa ya sea conservando el formato tradicional del libro o experimentando distintas maneras en su construcción; a partir de este punto se toman en consideración la encuadernación y empastados señalando de qué clase son, si se trata de folios unidos u objetos separados que comparten un contenedor. También se analiza si la narrativa se conforma a partir de elementos ordenados por medio de un proceso de montaje y si hace alusión a la estructura y la función del archivo.

En lo relativo a la técnica y materiales se determina el proceso utilizado en la producción de sus imágenes y texto (en caso de que este exista) así como en sus empastados y cuando sea pertinente, en sus contenedores. Para ello se consideran el tipo de papel y los métodos de impresión, si se trata de una obra seriada o pieza única y el tipo de texto (manuscrito, collage, fotocopia, reproducción de textos ya existentes, serigrafía, fotografía). A ellos se suma la técnica en que se realizaron las imágenes, se indica cuáles son sus elementos que contiene y en caso de que la pieza lo requiera también en qué consiste el tipo de objeto donde se guardan. Esto contribuye en el proceso de comprensión de la narrativas y el sentido que encierran las obras pues en el libro-arte la unidad entre forma y concepto es indisoluble; por lo tanto, las técnicas y los materiales son parte de los relatos.

Así, para llevar a cabo una primera aproximación a la obra se identifican tanto los objetos y procesos empleados como su forma y para determinar estos rasgos se retoman las categorías planteadas por Bibiana Crespo (1999), que permiten establecer los parámetros de estructura, técnica y materiales. Tales categorías se señalan a partir de las características formales del objeto ofreciendo de manera clara y concisa las diferentes estructuras que puede tomar un libro-arte. El aspecto formal refiere a los elementos del libro-arte a nivel de estructura, técnicas y materiales pero también en su relación con el concepto; es decir, la manera en que el artista los integra a su pieza como parte de la construcción discursiva. Ello incluye desde las técnicas de elaboración de imágenes, el tipo de texto, la paleta de color así como los diversos objetos que pueden agregarse. Aunque las categorías señaladas en el trabajo de Crespo fueron presentadas en el capítulo I, se señalan nuevamente de manera breve a continuación:

Libro de artista. Son piezas cuya estructura parte de la forma de códice, que les otorga un carácter tradicional y reconocible del libro común y son concebidas por un artista y generalmente elaboradas por él, entendido no como un escritor sino como un creador plástico.

Revistas y manifiestos artísticos. Concebidos para compartir los postulados que sustentan una corriente plástica o la propuesta de un artista, utilizan medios de reproducción de texto e imágenes tales como el

offset, el mimeógrafo, el risógrafo o la fotocopidora. Son considerados democráticos pues persiguen el alcance a tantos lectores como sea posible, trascendiendo los circuitos de producción y circulación de obras de arte.

Libro-objeto. Piezas relacionadas a lo escultórico, experimentan con las posibilidades de tridimensionalidad del objeto superando la forma básica del libro. Dentro de ellas Crespo distingue dos vertientes: el libro-objeto como un todo (piezas cuyos elementos trabajan en conjunto, que no pueden leerse por separado) y el libro-objeto colección (conjunta una serie de objetos o relatos y por lo general incluye un contenedor, que puede ser tan diverso como las narrativas de sus creadores: cajas, bolsas, maletas, frascos, entre otros).

Libro-arte instalación. Retoma las bases del arte instalación y así la atmósfera alrededor del objeto se transforma en parte de la pieza, en la cual puede introducirse el espectador. La acción de lectura se vuelve física y produce un recorrido dentro, a través de la obra.

Libro-arte performance. La relación entre el libro-arte y la performance puede devenir en un documento donde se registrará dicha pieza, un catálogo donde se conservan las fotografías del acontecimiento o bien su grabación en audio o video. Crespo señala también el Libro – partitura – de – performance, que requiere de un público para realizar una acción acorde a las instrucciones dadas por el texto. Por último, el Libro-arte – como – performance entiende la acción de lectura y el movimiento del lector como una performance.

Libro-arte como espacio conceptual. Juega con la percepción, cuestionando la realidad y el papel del lenguaje en estos procesos.

Libro-arte electrónico. Integra imágenes digitales, realidad virtual e internet, interconectando imagen e información y creando un relato a partir del hipertexto en el que participa activamente el lector.

Libro-arte intervenido. Toma como punto de partida un libro existente al que se agregan elementos externos que lo transforman en una nueva obra, relacionada o derivada del primero.

Esta aproximación a la estructura de la obra permitirá colocarla en la categoría correspondiente, aunque es preciso señalar que en algunos casos las piezas podrán pertenecer a más de una debido a la propia naturaleza de este género plástico. Una vez que se ha dictaminado su categoría en términos de estructura, el siguiente paso consiste en identificar los elementos que conforman la obra, los cuales comprenden las diversas técnicas y materiales utilizados: los medios de creación e impresión del texto

e imágenes, las portadas, la elección de su empastado así como la manera en que se fabrican sus contenedores cuando los presenta.

Al identificar y enumerar los componentes formales de la pieza se indica una ruta de introducción para develar el sentido de su relato, tomando en consideración que en este género plástico todos los elementos de la obra poseen una función directamente relacionada con la intención de su autor y con su narrativa. De esta manera, el primer eje del modelo de análisis otorga los medios necesarios para una temprana interpretación de la obra basada en sus características físicas, que será desarrollada a profundidad conforme se añaden los siguientes ejes en el proceso de estudio, resultando en una lectura tanto de los aspecto formal y técnico como de construcción de discurso.

4.1.1.2. Segundo eje del modelo de análisis: procesos de construcción discursiva de la obra.

Con el primer eje se sientan las bases para llevar a cabo el estudio de las obras desde sus características formales, es decir, relativas a su estructura. A partir de esta lectura inicial se identifica una serie de elementos que permiten entrever la intención narrativa de su autor, la cual se refleja en su decisión de explorar ciertos procedimientos de creación de la obra y por extensión, en el uso de determinadas técnicas y materiales. A este acercamiento, que ya devela un conjunto de rasgos de las obras, se suma el segundo eje del modelo que lo complementa al abordarlas desde lo conceptual, relacionado con los modos de formulación de pensamiento – y por ende los modos de construcción de obra – que siguen los artistas en la elaboración de sus piezas.

Este segundo eje explora la creación del libro-arte desde la manera en que trabajan los artistas, con lo cual se aparta del estudio de la forma para centrarse en los procesos que siguen a nivel de concepción de narrativas. Aunque esta aproximación es a nivel de construcción discursiva, a través de ella se expone la relación entre el concepto, la forma y el uso de ciertas técnicas o materiales. La relevancia de entender este proceso radica en la posibilidad de ahondar en el estudio de la obra pues los procesos de concepción de la obra son factores determinantes en la forma que tomará al final. Al conocer el modo en que se lleva a cabo la formulación de un pensamiento y cómo desemboca en la producción se contribuye a su entendimiento desde una nueva perspectiva que se añade a la lectura de sus elementos formal – estructurales.

Para lograr este objetivo se ha retomado el listado que presenta Hortensia Mínguez (2014, 2017) donde

propone dividir a los creadores del libro-arte en cinco diferentes categorías acorde a su quehacer artístico, es decir, a los modos en que abordan la creación de su obra. Si bien tal categorización gira en torno a los procesos de formulación de pensamiento de los artistas, esto se refleja en los métodos que utilizan para la elaboración de sus piezas y se establece una relación entre la creación a nivel conceptual y su traducción en una forma física. Siguiendo la categorización propuesta por Mínguez, en la producción del libro-arte se encuentran los siguientes tipos de artistas:

El Arquitecto. Experimenta con la estructura principalmente a partir del pliegue, que entiende a la vez como forma, como posibilidad creativa y como concepto.

El Guasón. Juega con los órdenes del lenguaje y los modos de significación establecidos, generando grietas en los modos en que se lee la realidad.

El Replicante. Recupera y reinterpreta objetos e imágenes para construir relatos nuevos en un proceso de apropiación, lo cual desemboca en la creación de asociaciones y órdenes de sentido.

Los Acumuladores. Exploran la idea del arte como archivo, es decir, un medio donde se conservan la historia y la memoria para ser narradas desde perspectivas nuevas. Para ello utilizan el proceso de montaje, formulando ideas a partir de la interacción de elementos aparentemente inconexos y creando colecciones de objetos que guardan y comparten información.

El Relojero. Deforma el orden de los acontecimientos para producir reflexiones acerca del tiempo y por ende, de la memoria. Estas piezas se relacionan con lo procesual, lo vivencial y el recorrido.

Las categorías presentadas por Mínguez permiten identificar la manera en que los artistas del libro-arte asumen sus procesos creativos y desde dónde desarrollan las reflexiones que devienen en una obra plástica, lo cual resulta de vital importancia en el estudio de esta vertiente pues cada elemento desempeña una función directamente relacionada con su narrativa y que se integra al discurso de su autor; esto implica que al identificar los modos de hacer de los artistas puede conocerse también el intercambio producido entre los aspectos discursivo y formal de la obra, influyendo en las técnicas y materiales y actuando como dos partes en la formulación de una misma idea. Las tipologías de Crespo se suman a las propuestas de Mínguez y hacen posible una aproximación a través de la cual se conoce no solamente la manera en que las obras fueron construidas sino también el modo en que los creadores han dado forma a sus discursos.

4.1.1.3. Tercer eje del modelo de análisis: temática abordada en la obra.

Mientras el primer eje del modelo de análisis habla de la forma que pueden tomar estas piezas y propone una categorización a partir de su tipo de estructura, el segundo eje aborda la manera en que los artistas conciben sus procesos creativos y cómo ello desempeña una función en la forma que adquieren las obras. A estos dos se añade el tercer eje, enfocado en las temáticas que trabajan los artistas del libro-arte en un entorno particular, un lugar y momento históricos determinados, con lo que se delimita el campo de estudio de las obras: México en el siglo XXI. Dichas temáticas fueron presentadas en un listado completo en el capítulo II y posteriormente separadas en dos grandes grupos acorde a la inclinación de los creadores por explorar los mundos personales o hacia la creación de narrativas relacionadas a problemáticas de carácter social y cultural.

Partiendo de esta premisa se construyó una relación entre los libro-arte que abordan temáticas de lo social y los conceptos de resistencia que manejan Foucault, Deleuze y Guattari, pues los relatos de estas piezas reflejan modos de vida y estructuras de pensamiento que salen de lo establecido, escapando de las normas de comportamiento impuestas por el sistema de poder. A su vez, este grupo de temáticas se dividió en dos vertientes, una donde se explora la contribución del libro-arte a los procesos de construcción y conservación de la memoria colectiva y otra donde a través de las voces de la Otredad se realizan ejercicios de denuncia y crítica social haciendo visibles las fisuras en la estructura de control. Serán estos dos últimos grupos, entendidos como espacios donde se ponen en crisis los discursos de los mecanismos de poder, los que se erigen como el tercer eje en el modelo de análisis.

Dado que el libro-arte es un objeto cultural y como tal refleja un entorno y periodo histórico determinados, las temáticas de interés a los artistas surgen de acontecimientos y experiencias condicionados por su contexto, de manera que al localizar cuáles de ellas se trabajan en los casos de estudio será posible establecer su relación con los discursos de resistencia. De esta forma se identifica la intención que yace tras la creación de sus relatos además de proyectarse una cartografía que señala los campos de fuerzas en donde pueden llevarse a cabo estas prácticas de resistencia, expandiendo sus espacios de acción desde el ámbito artístico hacia lo social, lo cultural, lo político, incidiendo en el pensamiento de sus lectores y en la manera en que aprehenden la realidad.

Este enfoque del libro-arte donde se consideran las temáticas de mayor recurrencia y su relación con los conceptos de resistencia complementa los ejes previos pues dichas temáticas se relacionan tanto con

los procesos creativos – que determinan los modos de hacer de los artistas – como con las características formales, técnicas y estructurales que adquiere la obra. Así, en conjunto, estas tres perspectivas proporcionan una lectura que cubre los aspectos formal, conceptual, de construcción discursiva y de narrativas exploradas por los creadores de México en el presente siglo. A continuación se presenta una breve recapitulación de las temáticas relacionadas con las prácticas de resistencia, tanto las que se enfocan en el rescate y preservación de la memoria colectiva como las que dan voz a los relatos de la Otredad.

La memoria colectiva. Se enfoca en rescatar y conservar los recuerdos, personajes, acontecimientos, costumbres y tradiciones significativos para un grupo o comunidad. Estas piezas funcionan como testimonio y actúan como contenedores de información que se comparte en diversos entornos, generando en sus lectores miradas nuevas en torno a la historia de México. Incluyen la herencia prehispánica, las tradiciones de pueblos y comunidades, la narración de historias familiares así como relatos acerca de eventos actuales. Estos libro-arte se relacionan con el concepto de arte como archivo (Guasch, 2005) y de ruina (Auge, 2003), pues son el registro de un tiempo que se ha ido o que está en riesgo de desaparecer.

La identidad. Estas piezas se desarrollan a partir del cuestionamiento en torno al conjunto de factores que construyen el sentido de pertenencia; reflexionan acerca de los procesos a partir de los cuales el individuo se inserta en los órdenes simbólicos predispuestos y propone la construcción identitaria desde nuevos ángulos y posibilidades.

El juego. Esta temática explora la capacidad de crear relatos que confrontan las estructuras del pensamiento, lo cual conduce a nuevas maneras de leer el mundo. Rompe con el equilibrio de los sistemas codiciales desplegando la capacidad polisémica latente en los elementos del libro-arte: las imágenes, el lenguaje, la escritura, la narrativa y el discurso. Desde esta perspectiva, el desorden de los signos representa la Otredad ya que surge desde un modo de pensamiento ajeno a la norma, que irrumpe en los sentidos establecidos.

La problemática de género. Estas piezas exponen situaciones de rechazo y violencia hacia las mujeres y grupos de diversidad sexual, lo cual contribuye a la discusión que pone en crisis los discursos machistas, confrontando sus prácticas e incidiendo en sus lectores para crear conciencia en torno al tema.

Migración. Esta temática da testimonio de lo que ocurre durante este viaje exhibiendo los peligros y la

violencia a que los migrantes son expuestos tanto por parte del crimen organizado como de las propias instituciones del Estado. A través de ello se evidencian las fallas en el sistema económico y la estructura política, así como la corrupción de instituciones oficiales y la participación de grupos delictivos.

La denuncia social. En esta temática se incluyen algunas de las mencionadas previamente: la problemática de género, la construcción de identidad, la migración. Además de las anteriores se encuentran las piezas donde se exponen la agresión institucional, la corrupción política, las condiciones de pobreza y los modos de vida que producen. Estos relatos suponen un peligro al relato histórico oficial dado que la denuncia es esa voz Otra que se filtra por las fisuras del discurso de poder.

Las temáticas se integran a las aproximaciones formal y discursiva señaladas en los ejes previos del modelo de análisis. En conjunto, estas perspectivas proporcionan una lectura que incluye desde el relato que su autor quiere desarrollar, los procesos que lleva a cabo para realizarlo y la elección de técnicas y materiales que definen la forma que tendrá la obra. Aunado a ello, esta metodología permite localizar de qué manera el libro-arte en México en el siglo XXI actúa como dispositivo de resistencia social al engarzar los aspectos teórico, discursivo, temático y formal de las obras en un mismo estudio. Finalmente, para completarlo se realiza una interpretación desde la semiótica peirceana de los elementos que conforman las piezas, a través de la cual se les entiende como signos que en conjunto forman un sistema susceptible a la interpretación.

4.1.1.4. Cuarto eje del modelo de análisis: aproximación semiótica a la obra.

Con el cuarto eje del modelo de análisis se concreta el estudio de los casos específicos pues profundizar en su lectura por medio de la semiótica. De esta manera se conjuntan las perspectivas otorgadas por los ejes anteriores y la interpretación de sus elementos, entendidos como signos que al interactuar producen un relato. Para ello se utiliza la triada fenomenológica de Charles S. Peirce, donde señala los tres momentos que atraviesa el proceso de construcción de signos, la cual es retomada por Nicole Everaert-Desmedt (2008) para aplicar a los procesos de producción y traducción de signos dentro de las artes visuales. Dicha triada señala los tres momentos que atraviesa un fenómeno u objeto desde su aparecer como algo desconocido y hasta integrarse a los órdenes simbólicos que rigen a una sociedad; a partir del desplazamiento realizado por Everaert-Desmedt es posible utilizarlo como herramienta para interpretar los elementos constitutivos de una obra y develar su sentido.

La importancia del proceso de significación explorado por Peirce radica en la necesidad, inherente a los seres humanos, de utilizar los signos como mediadores en su relación con el mundo y como instrumentos de intercambio de información; es decir, la interacción tiene lugar siempre a través de un universo simbólico y únicamente a partir de los signos se entabla comunicación con otros seres, objetos o fenómenos. Finalmente, también por medio de ellos los humanos construyen y proyectan su imagen ante los miembros de su comunidad. Con ello, el mundo simbólico se perfila como herramienta que determina la identidad y el sentido de pertenencia ya que provee significado a todo lo que conforma el entorno de un grupo social.

Empero, esto implica que en un mundo habitado por signos y códigos ya dados, previos al nacimiento, los seres humanos están condicionados por su entorno simbólico y por los sistemas codiciales que lo rigen; por ello, para salir de los circuitos establecidos de pensamiento y de formulación de ideas sería necesario llevar a cabo un proceso de deconstrucción codicial y su posterior reconstrucción bajo órdenes distintos, labor que el quehacer artístico tiene la capacidad de llevar a cabo. Al respecto, Everaert-Desmedt señala que el trabajo del arte requiere de un conocimiento de los órdenes simbólicos funcionales, para después sean trastocados.

Siguiendo la estructura peirceana, existen tres momentos en el proceso de producción de signos, denominados Primeridad, Segundidad y Terceridad. Como su nombre indica, la primeridad marca el punto inicial y es la categoría de lo posible, lo que aun no ha sido determinado, carece de tiempo y nombre. Se trata de la sensación provocada por un fenómeno u objeto desconocidos y por lo tanto sucede sin la mediación de signos, es decir, en principio es aparentemente sin sentido. Esta sensación detona la necesidad de significación, de poner nombre a eso extraño, de manera que sea fácil dirigirse a ello y al nombrarlo ejercer el dominio sobre él.

Lo anterior conduce a la siguiente categoría, la segundidad. Esta conlleva una relación causa – efecto, pues comprende la creación de un signo para referir a eso previamente indeterminado, es decir, se trata de la consecuencia del impacto de la primeridad. La segundidad señala el momento en que se otorga un significado a la sensación, a lo indefinido, lo cual implica que se hace real, es decir, se integra a la realidad a través de un signo que la señala, la identifica. Por último, la terceridad tiene lugar cuando este signo recién creado o utilizado para nombrar la sensación trasciende hacia lo social, comienza a utilizarse por los miembros de un grupo y adquiere sentido para una comunidad.

La terceridad forma parte de la esfera del pensamiento simbólico, que es donde se encuentran los

conceptos (que son compartidos por un grupo) y la ley (que es seguida por una comunidad). A esta categoría pertenecen tanto el pensamiento como el lenguaje; es decir, todos aquellos objetos y fenómenos inicialmente desconocidos que pierden su extrañeza al haber sido nombrados, al adquirir un signo. Su significación es aprobada por otras personas y la denominación es llevada a la práctica, con lo cual tiene sentido para una sociedad y por ello puede condicionar el comportamiento así como las reacciones derivadas de dicho fenómeno.

La estructura de esta triada es llevada por Everaert-Desmedt al ámbito de la producción e interpretación de signos en la obra artística. Acorde a la autora, en este caso el proceso comienza cuando el artista se encuentra ante un fenómeno o idea que le provoca un estado de asombro o “turbación” (2008 :90) lo cual le conduce a la búsqueda de un signo que le permita nombrar y así problematizar eso que experimenta, a modo del científico que postula una hipótesis ante un fenómeno irregular o sin resolver. A partir de ello los creadores desarrollan una idea, que deviene en la creación de una obra a través de un proceso de deducción en el que experimentan con técnicas y materiales, proponiendo diferentes caminos para expresar la sensación primaria.

Para llevar a cabo el momento de la segundidad, que conlleva el proceso de significación de la sensación inicial, el artista crea en su obra un lenguaje propio; es decir, un código que no copia, no reproduce los ya existentes sino los retoma para construir con algunos de sus elementos nuevas rutas por donde transitar y aprehender la realidad. La obra de arte produce y presenta sus códigos a partir de una serie de referencias – ideas que se enlazan – y que tienen sentido dentro de ella, por lo cual se le considera un objeto autorreferencial; esto es, una especie de universo con sus propias reglas de significación, formado con base en un lenguaje que ha construido su autor a partir de signos y formas que refieren a él mismo.

El proceso finaliza con el artista al evaluar su obra en cuanto a la calidad técnica y matérica así como en lo concerniente a la relación entre estos elementos, el concepto inicial y la construcción de su discurso. Se trata de una labor que persigue la captura de eso primario, indeterminado y sin tiempo, que le permite la irrupción en los órdenes simbólicos establecidos para otorgarles un nuevo sentido. Para llevar a cabo su propósito, el artista debe deconstruir los códigos existentes y formular otros; así, la obra de arte se construye en el espacio liminal entre la primeridad y la ley, representada por el pensamiento hegemónico, de manera que requiere de un proceso de apropiación y reordenamiento de los signos.

Una vez transcurridos estos tres momentos y concluido el proceso de creación de signos tiene lugar un nuevo ciclo de interpretación pues el encuentro entre la obra y un espectador lo reinicia, ya que a los ojos de este la obra se presenta como una primeridad, una sensación inmediata que requiere de una decodificación, una traducción que permitirá su lectura. Así, acorde a Everaert-Desmedt, lo posible (representado por la primeridad) irrumpe en las leyes (la terceridad, el orden simbólico); lo indeterminado se filtra en las estructuras de pensamiento establecidas y desdibuja los códigos conocidos, proponiendo en su lugar la lectura del mundo desde nuevos paradigmas.

Con ello la obra de arte lleva a cabo un desplazamiento y reordenamiento de los significados, de las leyes que rigen el pensamiento y la construcción de realidades en una sociedad y en última instancia, descubre – devela – nuevas perspectivas de formulación de conocimiento, rutas diferentes desde donde abordar y leer lo real; transforma la manera en que los espectadores aprehenden el mundo. En este proceso la obra de arte ha codificado la primeridad, esa sensación carente de nombre, en un discurso, un conjunto de signos que tienen sentido dentro de sí mismos (en tanto es autorreferencial); el resultado es la propuesta de una realidad Otra que ofrece a los espectadores nuevas rutas para transitar y leer la realidad impuesta por los sistemas hegemónicos.

4.1.1.5. Modelo de análisis en relación a los postulados de Ulises Carrión.

Finalmente, con la pauta que dicta el modelo de análisis se identifican de manera implícita las características del libro-arte que ya propone Ulises Carrión (1975), en las que el libro-arte posee una serie de atributos. Se trata de un género plástico que parte de la estructura estandarizada del libro común, un objeto fácilmente reconocible con pastas, portada y contraportada que contiene un conjunto de folios unidos con costuras donde se depositan diversos tipos de texto. Sin embargo, el libro-arte deforma y experimenta con esta estructura para crear piezas que contienen narrativas esencialmente visuales y se lee como una realidad autónoma, un universo que tiene sentido en sí mismo y cuyos relatos permiten la convivencia de diferentes sistemas de signos, los cuales producen distintos ritmos de lectura.

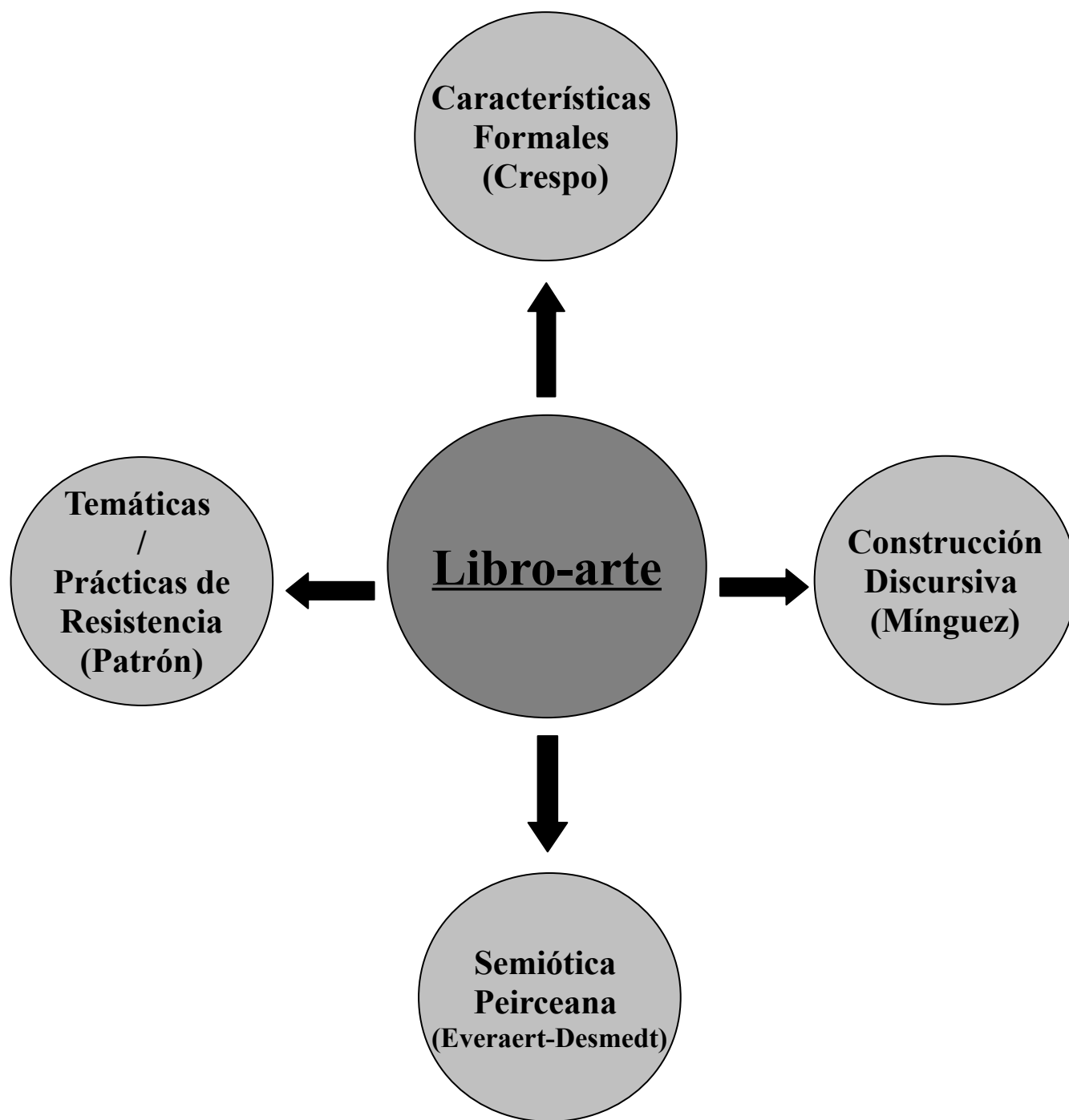
A su vez, el ritmo se conecta con la noción de secuencia, formada con elementos que funcionan a modo de páginas y determinan la manera en que el lector se aproxima a la pieza; aunado a esto, dado que cada elemento representa un momento en la lectura, el tiempo se integra a la ecuación. De este modo, el ritmo se manifiesta en la creación de secuencias espacio – temporales. Otro aspecto a considerar en

cuanto al ritmo de lectura es el uso de los espacios en blanco, que son parte de la narrativa para producir diferentes sensaciones, idea retomada de las vanguardias artísticas. Con el espacio en blanco como parte de la imagen y la integración de elementos diversos en la narrativa, el libro-arte puede prescindir del texto para conformar relatos a partir de imágenes u otros objetos. En consecuencia, el sentido de la pieza no radica en la escritura sino emerge en concordancia a sus elementos que actúan como partes de un discurso, enunciando una misma idea.

Para finalizar, Carrión incluye en la obra tanto el papel del lector como la acción de lectura, requeridos para completar su ciclo de significación pues sus relatos existen (cobran vida) cuando se encuentran con cada espectador. Como resultado, la dinámica de lectura es distinta a la que resulta de los libros tradicionales, dado que sus relatos pertenecen a la visualidad y por ello trascienden la noción del texto como elemento central; en su lugar, esta se lleva a cabo cuando el lector interpreta el sentido de la narrativa tomando en cuenta la suma de todos los elementos que conforman la obra como partes de un mismo discurso.

A través de lo anterior y tomando como guía el modelo de análisis que conjunta el estudio de los aspectos formal, discursivo, temático y semiótico se determinará de qué modo el libro-arte en México en el presente siglo funciona como dispositivo de resistencia social, en cuáles campos de fuerzas posee la capacidad de incidir y cómo contribuye en los procesos de formación de imaginario, en el rescate y conservación de la memoria colectiva y en los ejercicios de denuncia y crítica social, todo ello a la vez que ofrece espacios donde habitan y se manifiestan las voces de la Otredad. Por medio de esto, se integra a las prácticas que confrontan los discursos oficiales y propone la construcción de una historia nacional distinta a la planteada por los mecanismos de control.

4.1.1.6. Diagrama del modelo de análisis.



4.2. Casos específicos.

Una vez presentados el modelo de análisis y su metodología se realiza el estudio de los casos específicos. Para iniciar se abordarán tres piezas surgidas a raíz de un mismo acontecimiento: la desaparición de cuarenta y tres jóvenes estudiantes normalistas de la escuela rural Raúl Isidro Burgos en la localidad de Ayotzinapa ocurrida en septiembre del año 2014 cerca de Iguala y que desencadenó una serie de manifestaciones a nivel nacional donde la sociedad civil, activistas y defensores de derechos humanos exigieron a las autoridades su aclaración, hasta la fecha sin resultados. En estas piezas es clara la intención de sus autores por rescatar y salvaguardar elementos relacionados a este evento para conservarlo en la memoria histórica.

Estas tres piezas, realizadas por distintos autores y utilizando diferentes formatos, técnicas y materiales, cumplen una triple función: primero como obras de arte, que conducen a la experiencia estética; en segunda instancia a modo de instrumentos de denuncia ante las acciones tomadas por las instituciones del estado exhibiendo la violencia con que se somete a todos aquellos fuera de la norma y por último actuando a modo de archivo, pues preservan un acontecimiento del olvido y lo mantienen presente en el imaginario colectivo. En sus relatos se señalan las fisuras en la estructura de poder donde se pretende proyectar una imagen oficial de México que difiere en gran medida de la realidad que experimentan sus habitantes.

En lo que respecta a su función de archivo, se cumple en tanto son obras donde se conserva un registro en torno a un acontecimiento, cuya información se comparte para que lectores de distintos entornos conozcan su historia, como sucede en las ferias internacionales donde se han mostrado o bien cuando se integran a las colecciones universitarias en diferentes países y se conservan para su consulta. Finalmente, sus relatos ponen en crisis las versiones oficiales al respecto ya que contienen información que difiere de la proveniente de los mecanismos de poder y de esta manera reconstruyen un acontecimiento histórico desde perspectivas externas al pensamiento hegemónico.

Las piezas que abordan el tema de la desaparición de los normalistas de Ayotzinapa fueron creadas bajo diferentes parámetros, cada una con un diseño propio y materiales específicos que responden a la intención creativa de sus autores. La primera obra a analizar se titula *43* y es autoría de Lorena Velázquez, realizada con materiales de alta calidad acompañados por un cuidadoso diseño y manufactura que la perfilan como un libro-arte hecho para mostrar en ferias y llamar la atención de coleccionistas con alto poder adquisitivo mientras la segunda pieza a estudiar será *Ayotzinapa*.

Desaparición política de la editorial Pensaré Cartoneras, que realiza una edición donde se mantiene el uso de materiales de bajo costo tales como papel de poco gramaje, encuadernación sencilla y pastas hechas de cartón reciclado, elementos característicos de las publicaciones cartoneras.

Por último en este grupo se analiza la obra *Desaparecen?* autoría de Pablo Ortiz Monasterio, la cual muestra una serie de fotografías y fotomontajes donde se hace referencia a la tensión entre presencia y ausencia, que permanece como la huella de los jóvenes desaparecidos. Esta pieza fue editada por Nazraeli Press y se realizaron dos tirajes, de los cuales uno cuenta con materiales de alta calidad y un contenedor mientras el otro se imprimió en papel económico, de menor formato y carece de una caja. Sin embargo, la ventaja de esta edición de bajo costo es que ha sido distribuida en diversas librerías del país, haciendo accesible su compra a los mexicanos.

Las obras que tratan el tema de Ayotzinapa conforman un registro de este acontecimiento al que pueden acceder lectores e investigadores de diversos entornos. Por ello, su valor no radica únicamente en el desarrollo de una idea ni en su técnica o materiales; la importancia de estas piezas trasciende la experiencia estética y se extiende hacia la función de archivo, un registro que han construido sus autores de un momento determinante en la historia mexicana reciente. A través de ello se fija la memoria del incidente en una serie de objetos que permanecen como su testimonio. Por medio de estos ejercicios las piezas trascienden el sentido intimista del libro-arte entendido como depositario de la memoria personal y adquieren una connotación más amplia que comprende la conservación de historias de una sociedad.

Estas piezas posibilitan la creación de relatos donde se ponen en crisis los discursos oficiales; a su vez, esta acción les permite confrontar el relato histórico de la estructura de poder e incidir en los modos de lectura de la realidad. Sus procesos comprenden desde la reproducción de documentos y cartas hasta fotografías originales tanto de los involucrados directamente como de los participantes en eventos que tuvieron lugar a raíz de lo sucedido y han permitido a sus creadores la elaboración de piezas donde se narra lo ocurrido a través de los familiares y simpatizantes de las víctimas. A través de ello se proyectan en múltiples direcciones: a modo de obras artísticas, objetos detonantes de afectos y subjetividades, testimonios de un periodo histórico, registros de un contexto específico y archivos que conservan información a la que sus lectores podrán acceder.

El segundo grupo de obras a analizar se enfoca al rescate de la memoria colectiva a través de la conservación de la herencia prehispánica. Para ello se ha seleccionado el trabajo que llevan a cabo dos

colectivos, cada uno abordando el tema desde ángulos diferentes y con distintos propósitos: el primero explora la permanencia del conocimiento precolombino y recupera la escritura y la visión del mundo de las culturas maya y tzotzil. Se trata de libros-arte donde se plasman saberes tales como medicina tradicional, cantos, leyendas y se narra la historia de sus pueblos, sus lenguas originarias, rituales para recuperar y conservar la salud y el amor, recetas de cocina y juegos; es decir, sus piezas contienen todas aquellas prácticas por medio de las cuales se mantiene viva la cosmogonía de un pueblo y que han sido transmitidas oralmente a través de generaciones.

Esta aproximación a la presencia actual del pensamiento prehispánico se lleva a cabo en las obras realizadas por los integrantes del Taller Leñateros, por medio de obras que contribuyen a la construcción y conservación de la memoria colectiva, además de hacer presentes a ciertos grupos que la estructura de poder ha relegado, revalorizando su aporte a la formación identitaria mexicana. Las piezas del Taller Leñateros que se presentan como parte de los casos de estudio son *Incantations / Conjuros Ebriedades*, *Cantos de Mujeres Mayas* y *Mayan Hearts / Diccionario del Corazón* que permiten a sus lectores conocer la manera en que los mayas y tzotziles entienden y reflexionan en torno a lo sobrenatural, los rituales cotidianos, la medicina, el amor y las emociones.

El trabajo del segundo colectivo se dedica a la preservación de las tradiciones que rigen la vida en algunas comunidades del estado de Guerrero con piezas concebidas inicialmente desde y para los miembros de estas poblaciones, cuyas costumbres resultan de la fusión entre la cosmogonía prehispánica y el cristianismo. Las obras a analizar son dos piezas que también giran en torno a la herencia prehispánica y donde se pone de manifiesto la riqueza cultural que aportan a México los pueblos indígenas, aunque desde la perspectiva de las tradiciones surgidas a partir del intercambio entre las cosmogonías prehispánicas y la tradición cristiana, que dieron lugar a rituales relacionados con las actividades agrícolas o las fiestas religiosas. En estas piezas se reflexiona acerca de las costumbres nacidas a raíz de la unión entre dichas culturas y su importancia hoy como parte de la vida cotidiana en dichas comunidades.

Estos libro-arte son producidos por el colectivo Tétl, Laboratorio de Arte, que surge a raíz de la preocupación por preservar las tradiciones que definen la vida en ciertas comunidades además de involucrar a los habitantes en la creación de obras que reflejan su modo de vida y que se trabajan en conjunto, como una colaboración entre las distintas generaciones. Su trabajo contribuye tanto a conservar sus tradiciones como las lenguas originarias que están en riesgo de desaparición ante el

castellano y partiendo de esta premisa llevan a cabo un proyecto de creación de libros-arte titulado Libros para la memoria donde utilizando materiales de bajo costo y de fácil transporte o bien que pueden hallarse en estas comunidades y se involucra a sus habitantes en la elaboración de obras donde se plasman narrativas que representan sus órdenes simbólicos.

Aunque su propuesta es relativamente reciente, la labor que llevan a cabo ha ido ganando reconocimiento en el país y fuera de México. Se ha presentado en foros simposios y ferias de libro-arte a nivel nacional e internacional. En sus piezas se contribuye a la formación y reforzamiento del sentido de identidad, a la conservación de la memoria colectiva, a la importancia del trabajo en conjunto además de ofrecer espacios donde narrar perspectivas del mundo fuera de las impuestas por el pensamiento hegemónico. Las obras que forman parte de los casos de estudio son *Atsajtsilistle*. (Clamor de agua) y *Tiyoltoke Tisovajmej* (Estamos vivas, somos mujeres).

El primero contiene el proceso detallado del ritual tradicional de petición de lluvias que se realiza anualmente en la comunidad de Acatlán en el estado de Guerrero, cuya fiesta tiene una duración de tres días durante los cuales se involucra y colabora toda la comunidad. Se trata de un ritual que mezcla elementos sagrados de la tradición prehispánica tales como la figura del jaguar con costumbres heredadas del cristianismo, como las oraciones que se realizan en la iglesia. El segundo caso, también representativo de Acatlán, contiene una serie de retratos de mujeres que desempeñan diversas labores, actividades provenientes de un aprendizaje transmitido de generación en generación. Este libro-arte es resultado del trabajo en conjunto entre los integrantes de Tétl y los habitantes del lugar y es un homenaje a dichas mujeres y al conocimiento que comparten a través de sus historias.

Por último se analiza la obra *Tráfico Gráfico*, realizada por los alumnos de artes plásticas de la Facultad Popular de Bellas Artes FPBA de la UMSNH. Esta pieza, hecha a manera de fanzine, es resultado de un trabajo en colaboración con la editorial El Mono Ebrio. *Tráfico Gráfico* fue realizada en 2018 en el tenso clima político que se vivió previo a las elecciones presidenciales y en ella los estudiantes de la FPBA hallaron y exploraron las posibilidades del libro-arte como un espacio de denuncia y discusión en torno a tópicos que comprenden desde la postura de los EUA respecto a los migrantes, la huella que dejaron los eventos de Ayotzinapa, los crímenes de Estado, la impunidad, la pobreza creciente, entre otros.

De este modo la obra se transforma en un medio donde se tratan temas que develan las fallas en el sistema de poder, construyendo a partir de diversas voces una misma narrativa, un retrato de México

crudo y directo de la realidad que experimentan millones de mexicanos, desde el efecto que tiene en una sociedad la desaparición forzada de personas, las consecuencias de las acciones del crimen organizado, la ausencia de justicia e igualdad social, la falta de compromiso del gobierno que terminaba su ciclo en el poder. Con ello, ofrece a los jóvenes artistas una muestra de las posibilidades del libro-arte como un espacio de expresión y experimentación plástica a la vez que como un medio de denuncia y crítica social.

Las ocho obras que conforman los casos de estudio no solamente expresan la emoción de sus autores sino presentan las condiciones de sus respectivos entornos y la postura de cada artista y colectivo acerca de las problemáticas que los definen, produciendo una serie de retratos de México que difieren de la imagen construida en los discursos oficiales. Con ello confrontan y construyen una manera distinta de narrar la historia nacional a través de miradas que escapan a los códigos impuestos por los mecanismos de control. A partir de esto y por medio del análisis de las piezas, será posible identificar de qué manera el libro-arte de México en el presente siglo puede desempeñarse como un dispositivo de resistencia social.

4.2.1. Piezas creadas en torno a Ayotzinapa.

4.2.1.1. 43. Lorena Velázquez.

El primer caso de estudio en torno al tema de Ayotzinapa es la pieza titulada *Cuarenta y Tres. Ni uno más* de la artista visual Lorena Velázquez, realizada en el 2015. Se trata de una obra que contiene una serie de fotografías e impresiones de imagen y texto en serigrafía sobre papel, intervenidas con materiales mixtos y empastada en cartón negro. Sus medidas son 21.5. x 21.5 x 5 cm cuando cerrada, lo cual da un total de 43 cm como medida total cuando se abre y despliega. La obra incluye como contenedor una caja de cartón negro de 30.3 x 24.2 cm y la edición consta de un tiraje de cuarenta y tres ejemplares firmados y numerados, cada uno conformado por el mismo número de páginas.

La pieza se elaboró cuidadosamente utilizando materiales de alta calidad tanto para la estructura como en la producción de texto e imágenes, además de ser edición limitada. Por esta razón puede señalarse que es un libro-arte dirigido a un público selecto ya sea de coleccionistas particulares o de colecciones especiales. Ha sido presentada en ferias tanto en México como de talla internacional entre las que puede señalarse la Feria Internacional de Libro-arte y Artes del Libro Codex que se lleva a cabo cada dos años en el estado de California, en los EUA, gracias a lo cual ha podido integrarse a las colecciones

de diversas bibliotecas universitarias fuera del país, entre las cuales se encuentran la de Austin, en Texas y en California la Universidad de Stanford.

4.2.1.1.1. Primer eje del modelo de análisis: lectura estructural de la obra.

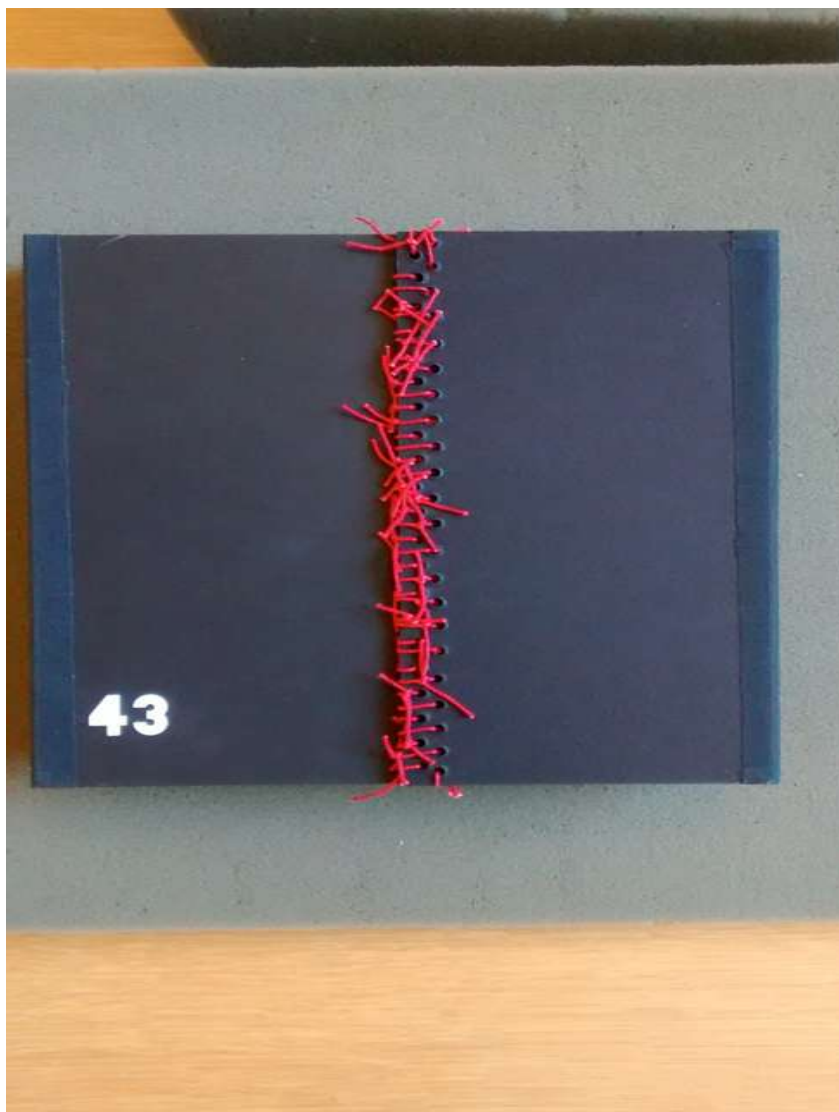
Siguiendo las categorías propuestas por Bibiana Crespo se determina que las características en cuanto al modo en que está construida esta obra la colocan entre los libros de artista, ya que se trata de una pieza que conserva la estructura del libro, presentando un conjunto de folios doblados por la mitad y unidos por medio de una costura, con pastas que indican el inicio y final de su narrativa, las cuales actúan a modo de portada y contraportada donde se encuentran el título, la ficha técnica, los materiales utilizados y el colofón, que proporcionan al lector los datos necesarios en cuanto a procesos de manufactura, la fecha y el lugar de producción así como el número de ejemplares que lo conforman.

A la estructura de códice se añade un contenedor, una caja de cartón en color negro que presenta el título en impresión de serigrafía con tinta blanca. Este muestra dos versiones del 43, una en números en la esquina superior izquierda y una en letras en la parte inferior centrada, seguida del nombre de la autora. Estos son los tres únicos elementos de la caja, cuya austeridad en términos tipográficos, carentes de curvas y adornos así como el juego visual producido por la tinta blanca sobre el fondo negro señalan que todos los elementos de la pieza giran en torno a este número, que ha adquirido en el imaginario mexicano el carácter de símbolo de la desaparición de estos estudiantes.

4.2.1.1.2. Segundo eje del modelo de análisis: procesos de construcción discursiva de la obra.

Los datos de los atributos mencionados (forma, estructura, contenedor de la obra, título) arrojados por el primer eje proporcionan una lectura inicial que indica la categoría a que pertenece la obra, el material con que se ha producido y el tema central de la pieza, a partir del cual Velázquez desarrolla su narrativa. A ellos se suma la información que provee el segundo eje, conformado por las tipologías propuestas por Hortensia Mínguez, las cuales permiten discernir el proceso de construcción discursiva, es decir, la manera en que se ha elaborado su relato. Siguiendo los postulados de la autora, en este caso se trata de un libro-arte que comparte características de dos clases de artistas: el Arquitecto y el Acumulador.

La figura del Arquitecto se encuentra en el uso que Velázquez hace de los pliegues pues en esta obra sirven a la vez como línea de separación entre las secuencias y como espacios de unión entre los elementos del relato, de manera que el sentido de la pieza se devela en estos lugares liminales donde se conectan ideas e imágenes. El pliegue como elemento narrativo y discursivo no solo se localiza en las páginas sino también en el diseño de portada, que presenta una costura por medio de la cual se abre la obra para dar inicio a la lectura, pues el pliegue que une las dos partes de la portada es una herida que a la vez abre y cierra el relato. (Fig. 48).



(Fig. 48) 43 (2015). Lorena Velázquez.

Este pliegue con que comienza la obra da la pauta para transitar a través del relato, es la puerta de

entrada al mundo que ha construido la artista y le ha permitido la elaboración de una serie de espacios que se abren y cierran invitando a su lector a recorrerlos. En la pieza los pliegues poseen una doble función al formar parte tanto del diseño como del concepto; en tanto recurso plástico hacen posible que los componentes de la obra se contraigan o expandan, interconectando los elementos del relato; en cuanto a su papel como parte del discurso, son el medio a través del cual el lector puede abrir, cerrar y con ello transitar por los distintos segmentos de la narración.

En lo concerniente a la figura del Acumulador, se manifiesta en la creación de una colección, en este caso conformada por un conjunto de fotografías y documentos. Dicha colección se perfila a la vez como un archivo pues contiene una información determinada de carácter histórico a la que se puede acceder y cuyos integrantes se derivan de un mismo origen, el número cuarenta y tres. Por medio de este número transformado en signo se compone el relato utilizando diversos elementos colocados en un orden específico que guardan similitudes de sentido y conducen al lector a través del recorrido.

4.2.1.1.3. Tercer eje del modelo de análisis: temática abordada en la obra.

El tercer eje del modelo de análisis se enfoca a la temática y permite situar la obra dentro del grupo que aborda la denuncia social ya que se trata de una pieza de protesta, creada con el propósito de exhibir las fallas en las instituciones del estado mexicano, que llevaron a la desaparición de los jóvenes normalistas. La obra es el medio que usa la artista para establecer una postura donde se pone en crisis el relato ofrecido en las versiones oficiales y preservar la memoria de los estudiantes así como de las acciones llevadas a cabo por la sociedad civil a raíz de lo sucedido. De este modo se desarrolla una reflexión en torno a un acontecimiento a la vez que se da testimonio de la reacción que detona en los mexicanos.

Con lo anterior, 43 desempeña una función de archivo pues se trata de una pieza creada con el objetivo de preservar en la memoria social tanto el recuerdo de los estudiantes como los eventos que rodean su desaparición y los coloca en el imaginario de sus lectores en el país y fuera de él. En este sentido, trabaja como un medio que conduce la información a través de circuitos que trascienden el mundo del arte pues al presentarse en ferias internacionales e integrarse a colecciones de bibliotecas y universidades alrededor del mundo invita a nuevos lectores a conocer una parte relevante en la historia reciente de México.

4.2.1.1.4. Cuarto eje del modelo de análisis: aproximación semiótica a la obra.

En el proceso semiótico que rodea esta obra, la primeridad se encuentra en el impacto que el acontecimiento provoca en la artista, a partir de lo cual se ve en la necesidad de traducir esa sensación, otorgarle un signo de manera que le sea posible interactuar con ella y producir un relato al respecto. Para llevar a cabo este proceso toma como punto de partida el número cuarenta y tres y explora múltiples posibilidades en sus modos de representación; en este punto tiene lugar la segundidad, como proceso de construcción discursiva que le permite nombrar esa sensación indeterminada al otorgar al cuarenta y tres el carácter de signo y utilizarlo como el medio que retrata a los normalistas. Por último, la terceridad se manifiesta en el momento en que los elementos del relato y su lectura tienen sentido no solamente para la autora sino también para sus espectadores.

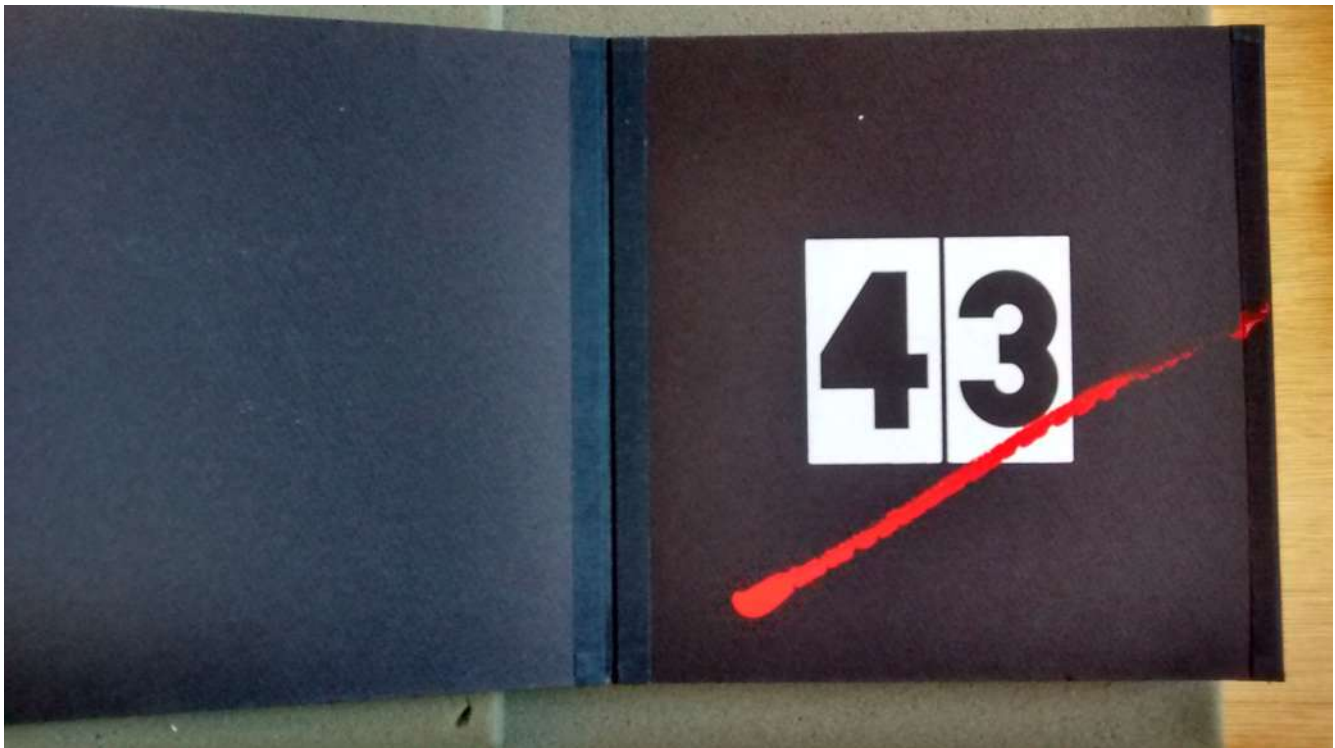
Para desarrollar la lectura de los elementos formales y discursivos que conforman la pieza se han dividido sus componentes en: contenedor, portada y elementos al interior de la pieza, los cuales a su vez se han separados en grupos que comprenden las fotografías, elementos impresos en blanco (tanto textuales como figurativos), la paleta de color integrada por la triada negro – blanco – rojo, así como el conjunto de relaciones que se entablan respecto a la gama cromática: las diferentes maneras en que interactúan y la función que desempeña la intervención constante del color rojo sobre el resto de los elementos.

En esta lectura se identificaron inicialmente dos rasgos determinantes de la obra: en primer lugar, que todos sus componentes – textuales, figurativos, discursivos – giran en torno al número que da título a la pieza, el cual deja de ser una solamente cifra para transformarse en signo y se ha representado constantemente y de distintas maneras, tanto en números y letras como en figuras e imágenes fotográficas. El segundo rasgo determinante se localiza en la elección de la paleta de colores, compuesta por la triada negro, blanco y rojo, los cuales además de combinarse adquieren significados relacionados a la narrativa.

El número cuarenta y tres se encuentra en cada secuencia de la pieza, comenzando por el título en la portada, que proporciona el primer indicio sobre la temática pues desde el año 2014 este ha dejado de ser una cifra más en México para adquirir un nuevo sentido referente a lo sucedido a los normalistas de Ayotzinapa; en su lugar, se ha convertido en un signo de la violencia que el crimen organizado, el aparato de estado y su brazo armado en conjunto ejercen sobre la ciudadanía y señala el grado de impunidad existente en el país, que permite a los culpables permanecer ocultos o sin afrontar las

consecuencias de sus actos.

En efecto, este número posee una serie de implicaciones de carácter histórico, político y social pues aunque el gobierno dio explicaciones sobre lo sucedido e intentó en varias ocasiones presentar restos humanos como los cuerpos de los jóvenes, sus familiares afirmaron que no se trataba de ellos. Este número ha adquirido en México el carácter de signo y todo un espectro de significación en el imaginario colectivo. En esta pieza se proyecta como elemento central de la narrativa, que representa tanto a los estudiantes desaparecidos como a la violencia en el país, en especial la que proviene del aparato de estado (*Fig. 49*).



(*Fig. 49*) 43 (2015). Lorena Velázquez.

En cuanto a la triada cromática, se construye a partir de una intención discursiva más que una combinación de colores y cada integrante posee un significado acorde a la narrativa. El negro – que es la ausencia de luz y color – proporciona el fondo sobre el cual se encuentran texto e imágenes, mientras el blanco – que es el opuesto y representa la luz, señala la presencia – es el color de las impresiones en serigrafía tanto para los textos como las figuras. Finalmente, el rojo aparece en formas abstractas remitiendo a manchas, salpicaduras o restos de líquido que hubieran sido derramados sobre las

imágenes además de veladuras que intervienen las fotografías.

El color rojo atraviesa todos los componentes del relato y los une, fungiendo como una especie de hilo conductor de la narrativa, conecta los extremos del negro y blanco e impregna cada secuencia de la pieza. Si bien la estructura cromática se organiza de manera diferente en cada secuencia acorde a la composición de las imágenes, se mantiene el orden de las capas de impresión: el fondo negro del papel, sobre este la impresión en serigrafía de los textos y figuras color blanco, las fotografías y por último, las manchas rojas que intervienen tanto los espacios vacíos como los elementos blancos, los textos y las imágenes (*Fig. 50*).

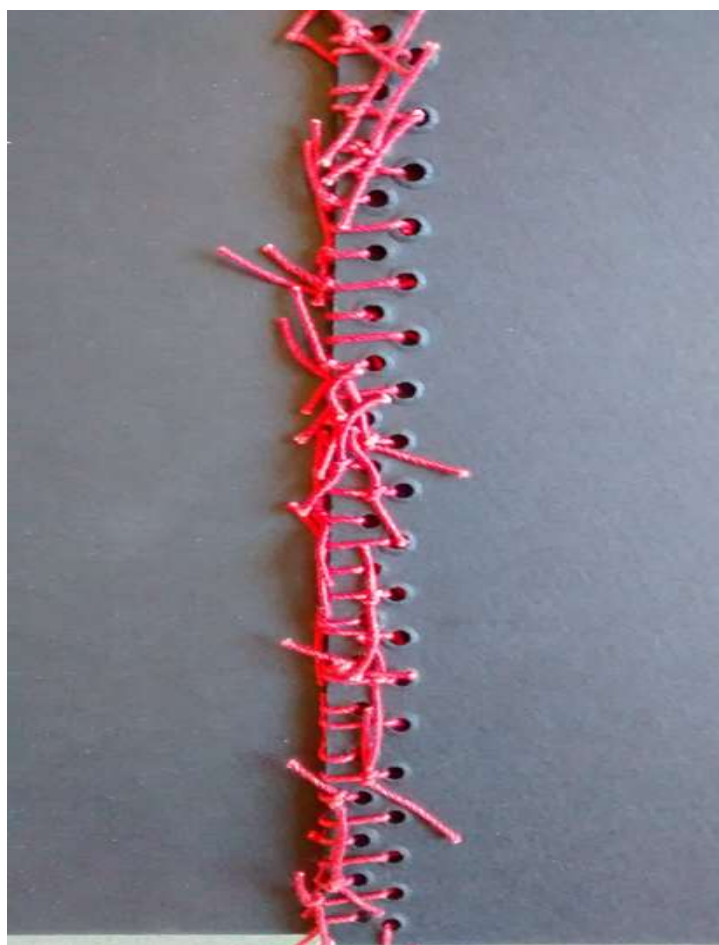


(*Fig. 50*). 43 (2015). Lorena Velázquez.

Una vez identificadas estas características en la obra se procede al análisis de sus elementos comenzando por su contenedor, que posee una forma simétrica cuadrada, al abrir se despliega cambiando su estructura a un nuevo tipo de composición rectangular. Fue fabricado con cartón rígido en color negro, sobre el cual se encuentran tres elementos impresos en serigrafía en blanco: en la esquina superior izquierda el número 43, mientras en la parte inferior y centrados se leen el título en letras mayúsculas Cuarenta y tres seguido por el nombre de la autora con la misma tipografía aunque

en un menor tamaño de fuente. El formato de la caja es ajustado al de la obra que contiene y carece de otros componentes.

Al abrir el contenedor se aprecia la portada, hecha en cartón; al igual que la caja, es color negro y de forma cuadrada. En la esquina inferior izquierda se encuentra un impreso en blanco con el número cuarenta y tres mientras a la mitad de su espacio hay una forma vertical creada en hilo de plástico de color rojo cuyas costuras se completan con abundantes nudos, visibles por ambos lados de la portada y puntadas cortas, formando un patrón. La manera en que se realizó guarda similitud a las suturas con que se cierra un cuerpo al finalizar una necropsia, con lo cual señala una fisura en la estructura sociopolítica del país, un periodo de caos surgido alrededor del número/signo cuarenta y tres; se trata de una herida que indica un antes y después cuyo color refiere a la sangre y por extensión, a la violencia (*Fig. 51*).



(*Fig. 51*) 43 (2015). Lorena Velázquez.

Esta herida provoca dos tipos de ruptura, una visual donde el rojo contrasta con el fondo negro del cartón y otra tangible, tanto en la tridimensionalidad de las costuras como en la división física de la portada en dos secciones, que al abrirse indican los espacios donde se encuentran las páginas y da inicio a la narrativa. Al separar las partes unidas por la costura el lector comienza el recorrido a través de la obra, que presenta en cada secuencia una imagen diferente aunque conservando el orden de los colores: el negro de las páginas, la impresión de textos y figuras en blanco así como un conjunto de fotografías sobre las que se interviene con el rojo aplicado a manera de manchas. Estos elementos definen tanto la composición visual como el ritmo de lectura.

La narrativa se compone de tres clases de figuras que parten del cuarenta y tres y lo representan por medio de variaciones; estas figuras interactúan colocadas en distintos órdenes para ofrecer en cada página diferentes composiciones. Se trata de una colección de fotografías, una serie de elementos impresos y su intervención con las manchas rojas. Las fotografías, tomadas tanto a color como en blanco y negro, capturan detalles de las marchas y movimientos de protesta mostrando a los participantes con carteles que contienen imágenes de los jóvenes o mantas con frases tales como “¿Dónde están?” (Fig. 52) así como la huella de los pasos sobre el pavimento, donde se encuentra un rastro con el número cuarenta y tres repetido y grafiti en muros con acusaciones al aparato de estado o pidiendo su reaparición vivos. A estas fotografías se suman las de sus retratos, que abarcan toda una página acompañados por una serie de pequeñas impresiones a modo de sellos con la leyenda “No encontrado”.



(Fig. 52) 43 (2015). Lorena Velázquez.

Los elementos blancos son de diversas clases: desde números y palabras hasta frases y figuras no textuales. Entre ellos, el cuarenta y tres aparece en su versión arábica, romana así como en distintos formatos, tipografías y composiciones. En ocasiones comprende la totalidad de la página, en otras se acompaña de una figura o palabra y también se presenta como numeración, ya sea en orden ascendente o a modo de constelación. Aunadas a los caracteres numéricos se imprimieron las palabras “detenidos”, “torturados”, “quemados” haciendo alusión a la violencia con que fueron tratados los normalistas y acorde a la información que se iba obteniendo, la cual ponía en evidencia la falsedad de las versiones oficiales y acompañando estas palabras, en mayúsculas una demanda: “justicia”.

Asimismo, entre los elementos textuales de mayor extensión se encuentran un listado y un escrito. El primero cuenta los nombres y apellidos pertenecientes a los jóvenes desaparecidos; sin embargo, en la página que los contiene solo se muestran cuarenta y dos, completados en el cuarto renglón por un espacio cubierto por una línea que oculta el nombre que correspondería al estudiante Alexander Mora. A esta lista se añade un escrito retomado del colectivo Anonymous acerca de lo sucedido y que circulaba en las redes sociales, el cual funciona como una voz de protesta que expresa el sentir general de la sociedad mexicana.

Finalmente, dentro del grupo de impresos en blanco se presentan dos componentes más, aunque ya no se trata de palabras ni textos sino de figuras: una de ellas es un conjunto de formas que consta de cuarenta y dos huellas dactilares sin que proporcionen mayor información; sin embargo, ya que se encuentran en la página continua al listado de los nombres y dado que en ambos casos hace falta un elemento para completar el número principal que origina el relato de la obra, se entabla una relación de correspondencia entre la ausencia del nombre y de una huella. La otra figura en blanco muestra la impronta dejada por la palma de una mano que hubiera sido cubierta de pintura colocada al centro de la página con la intervención de la leyenda “Basta” añadida en rojo.

Este color integra el último grupo de elementos de la obra, que atraviesan y unen todos los otros componentes, el fondo negro del papel con las fotografías, figuras, signos, palabras y textos, de modo que funciona como una guía de recorrido a través de la pieza. En este caso, ya que el rojo se encuentra tanto en la herida que permite la entrada al relato como en las manchas que rompen la estabilidad de las imágenes y del equilibrio entre el blanco y negro, es una alusión a la sangre derramada y a una situación de violencia relacionada a lo que representa el número cuarenta y tres, es decir, a la desaparición de los estudiantes.

Así, el rojo se encuentra en la obra de diversas maneras: utilizado a manera de manchas y veladuras que cubren los elementos textuales, las figuras e imágenes; a modo de formas abstractas que remiten al rastro dejado por un líquido que se derrama, trastocando el equilibrio de cada página y de esta manera actuando como hilo conductor de la narrativa, el integrante que conjunta la ausencia de los jóvenes con la acusación al aparato de estado; como punto de unión entre el blanco de las figuras y el fondo negro del papel; finalmente, haciendo visible la violencia que rodea tanto el acontecimiento como las acciones derivadas a nivel nacional. El rojo es la denuncia de una desaparición forzada, es el rastro de la sangre derramada y la posibilidad de muerte, no una muerte por causas naturales sino consecuencia de un acto de violencia (*Fig. 53*).



(*Fig. 53*) 43 (2015). Lorena Velázquez.

La obra inicia con la reproducción del texto de Anonymous:

No soy hijo de ningún concepto nacional, aunque retiemble en su centro la tierra, porque no puedo estar a favor de tanto bélico acento. La muerte de un hombre es una tragedia, la de millones es una estadística... Cuando me dices que los muertos caben en una cifra o en un cofre siento que crees que la paz sólo se produce con el miedo y por eso acribillas las palabras de miles de personas; por eso me dices que la violencia es el precio de la paz, que la escalada de violencia es en nombre de la felicidad, de la unidad y de la prosperidad nacional.

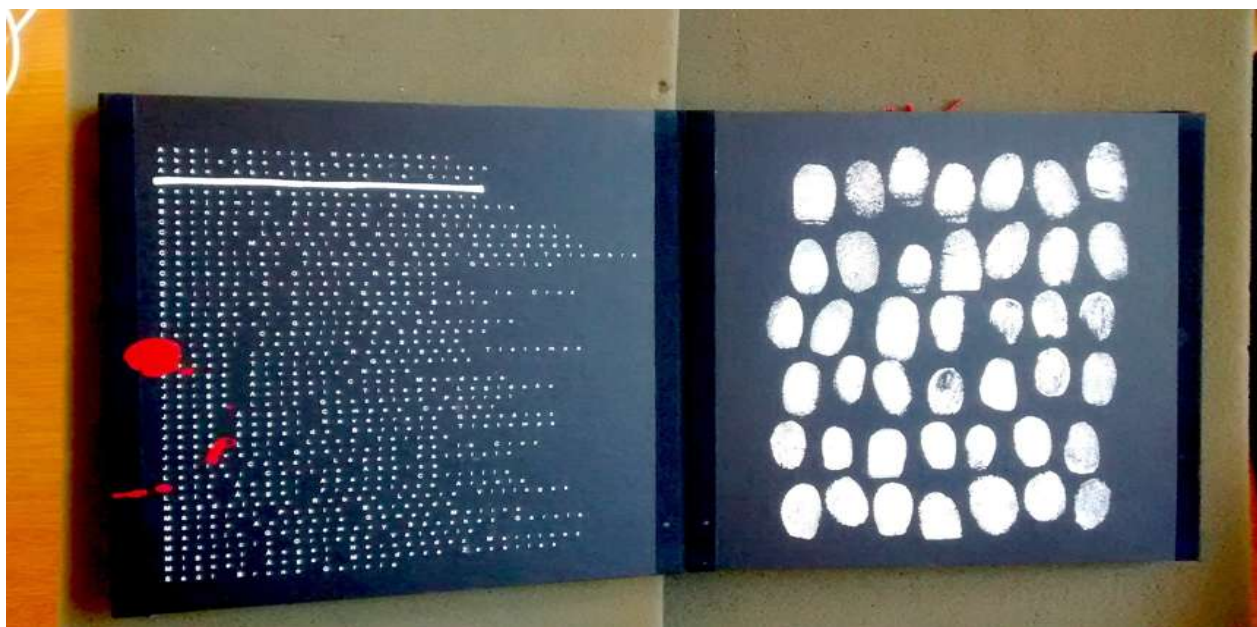
Les prestamos nuestros dedos y cada uno de nuestros cabellos, cuéntenos: somos mayoría los vivos, los no

acarreados, los no abanderados, los que no aceptamos el discurso oficial, los abanderados del no, la escolta del no.

Al salir a la calle por primera vez nos convertimos en protagonistas. No somos más la multitud anónima, porque ahora somos una sola voz que aprende las consignas en tu contra. Somos gente con traje de oficinista, gente que carga a los niños, gente con bolsas del mandado, gente ... gente que ya no tiene miedo, porque estamos entre gente. Yo ya no le tengo miedo a la gente y mucha gente ya no le tiene miedo a la gente, y ya no tenemos miedo de estar vivos, a pesar de que en México estar vivos es un acto subversivo, es una conspiración a la vida ...

Anónimus.

Las imágenes de los movimientos de protesta ofrecen otro retrato, esta vez del país, que comprende tanto el sentir de la población como un panorama general del periodo de violencia que se atraviesa en México. Las fotografías y elementos en blanco contrastan con el negro creando una tensión visual y su interacción crea un alto contraste que remite al encuentro entre luz y oscuridad donde el blanco es la suma de todos los colores mientras el negro es su ausencia; es decir, las fotografías y figuras en blanco claramente visibles se vuelven presencia, mientras el negro es la falta de luz, el vacío y entre ambos la agresión del rojo que los marca y los une. Partiendo de la premisa del signo como representación de una ausencia, las figuras señalan algo que no está ahí, de modo que las representaciones del cuarenta y tres las hacen visibles, las rescatan del olvido y mantienen presente su recuerdo en el imaginario colectivo (*Fig. 54*).



(*Fig. 54*) 43 (2015). Lorena Velázquez.

Considerando todo lo anterior, la pieza se lee como un intento de exhibir la violencia inherente a la desaparición de los jóvenes normalistas y conservar su memoria, impidiendo que caigan en el olvido. Asimismo, la autora está llevando a cabo un proceso de denuncia al sistema que pretende sepultarlos en el vacío, el negro donde no existe la luz. Por tal razón los representa en color blanco, que al ser la suma de los colores en el espectro luminoso, los trae de vuelta, los hace visibles. Así, la narrativa habla de un México herido al que le faltan los desaparecidos, atravesado por la mancha roja que alude a la sangre derramada y realiza un trabajo de registro y conservación de un acontecimiento importante en la historia reciente, de manera que evidencia las fisuras en la estructura de poder.

Esquema de análisis de la obra:

Eje 1. Lectura estructural de la obra.	<u>Libro de artista.</u> Conserva la estructura de códice, fue concebido por la artista, incluye un como contenedor de la obra.
Eje 2. Proceso de construcción discursiva de la obra.	<u>Arquitecto.</u> Uso del pliegue como medio para explorar la creación de narrativas. <u>Acumulador.</u> Crea una colección que guarda información. Funciona como archivo.
Eje 3. Temática abordada en la obra.	<u>Denuncia.</u> Señala las fisuras en la estructura de poder.
Eje 4. Aproximación semiótica a la obra.	<u>Primeridad.</u> El impacto que provoca el acontecimiento y la necesidad de nombrar esa sensación indeterminada. <u>Segundidad.</u> La sensación se traduce en signo. A partir de este signo principal se desarrolla una serie de variaciones formales. <u>Terceridad.</u> El número cuarenta y tres adquiere sentido para los lectores de la obra, al representar a los estudiantes desaparecidos.

4.2.1.2. *Ayotzinapa. Desaparición política.* Pensaré Cartoneras, Antonio Guerra.

El segundo caso de estudio es la obra *Ayotzinapa. Desaparición política*, realizada en el año 2014; es resultado de una colaboración entre la editorial Pensaré Cartoneras y el artista plástico Antonio Guerra, quien realizó la imagen de portada. Aunque la narrativa se centra en un acontecimiento determinado desarrolla una reflexión que se extiende en varias direcciones, abordando el carácter político que impregna los numerosos casos de desaparición forzada en México. Es decir, toma como motivo de creación plástica un suceso específico y desde allí explora la manera en que la problemática de desaparición de personas se manifiesta en el país, alcanzando principalmente a aquellos que estorban o

resultan dispensables a la estructura de poder. Exhibe tales sucesos como acciones provenientes de un conjunto de circunstancias y participantes que incluyen al aparato de Estado, las instituciones gubernamentales, las fuerzas del orden y grupos criminales.

La obra posee cincuenta y seis páginas encuadernadas en pastas blandas de papel y empastados hechos con cartón reciclado. Contiene una serie de textos anónimos recuperados de una de las jornadas de protesta, llevada a cabo el 22 de octubre del 2014 en la ciudad de México así como cartas de apoyo a los normalistas y sus familiares. A ellos se suma un conjunto de fotografías de dicha jornada y una serigrafía contribución del artista plástico Antonio Guerra. A diferencia de la obra analizada previamente en este caso se trata de una pieza hecha con materiales de bajo costo, impresa en papel reciclado y con poco gramaje.

Estos rasgos recuperan el trabajo de las editoriales cartoneras, surgidas en los años setenta y populares en Latinoamérica, en especial donde se atravesaban problemas económicos que hacían difícil el acceso al papel de calidad y a los materiales de empastado o bien países que sufrían gobiernos totalitarios como sucedió con Argentina y Chile durante sus dictaduras, donde se hizo necesaria la creación de libros, revistas, panfletos y volantes de elaboración rápida y económica con medios de reproducción tales como el mimeógrafo, que les permitía hacer tirajes extensos y compartir su información a públicos amplios. En estos casos, el papel con poco gramaje y cartón reciclado eran medios al alcance de los artistas o escritores, que los aprovecharon para imprimir información de tinte social y político.

Las editoriales cartoneras tenían un sentido democrático pues se dedicaban a la creación de contenidos políticos y de denuncia social, generando una conciencia crítica entre el público, además de poner en duda los discursos de las fuentes oficiales. En estas pequeñas editoriales independientes los activistas, artistas plásticos y escritores trabajaban en conjunto y por lo regular ocultos, dado que el contenido de sus piezas ponía en riesgo sus vidas. En *Ayotzinapa. Desaparición Política*, Pensaré Cartoneras recupera tanto en el método y los materiales de elaboración de las obras cartoneras como la clase de contenido.

Se produjeron dos versiones de la pieza: una realizada en físico, que como tal puede circular dentro de la esfera artística y presentarse en ferias de libro-arte, como parte de una exposición artística en galerías e integrarse a colecciones privadas o especiales en diversas universidades y bibliotecas⁵⁰; a esta le siguió una versión digitalizada que hace posible tanto su consulta como la descarga libre y gratuita a

⁵⁰ Por mencionar un ejemplo, uno de los ejemplares se encuentra en la Special Collection de la Universidad de Stanford, en California

través del internet, en sitios tales como https://issuu.com/pensarecartoneras/docs/ayot_0.2 permitiendo su alcance a distintos públicos alrededor del mundo. Con ello, sus autores refuerzan la postura de las editoriales cartoneras al crear una obra puesta a disposición de tantos lectores como sea posible.

4.2.1.2.1. Primer eje del modelo de análisis: lectura estructural de la obra.

Acorde a las categorías propuestas por Crespo, la pieza se inserta entre los libro-arte colección, dado que conjunta una serie de elementos en torno a un mismo tema. Tales elementos: son textos obtenidos de diferentes fuentes y otros más realizados como un ejercicio en colectivo, con lo que se supera la noción de autor y la exclusividad de reproducción de escritos, complementados con cartas de apoyo a los desaparecidos por parte de estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM. Estos se acompañan con fotografías provenientes de la jornada de protesta por la desaparición de los normalistas así como la imagen de México impresa en serigrafía a dos colores y el título de la obra. Dicha imagen se presenta en la portada y nuevamente dentro de la obra como una página que se despliega (Fig. 55).



(Fig. 55) Ayotzinapa. Desaparición política (2014) Pensaré Cartoneras, Antonio Guerra.

La pieza conserva la forma tradicional del libro, que permite a su lector hojear las páginas y así recorrer

la narrativa donde se exponen algunas de las condiciones en el país que condujeron a la eventual desaparición de los normalistas. Ya que el libro-arte colección guarda una estrecha relación con el concepto de archivo, esta obra adquiere el carácter de un contenedor de información donde se presenta un panorama general de las circunstancias políticas y sociales que desembocan en lo sucedido y un reflejo del sentir de la sociedad mexicana posterior a ello. Este proceso permite el registro y la conservación de los acontecimientos que rodean a la desaparición de los estudiantes como un punto de inflexión en la historia nacional reciente.

A través de lo anterior, la colección de elementos que conforman la pieza presenta un retrato de la agresión sistemática del Estado a las escuelas normalistas rurales y de la problemática de desaparición forzada ya sea estudiantes, migrantes, activistas, indígenas o mujeres. Este ejercicio de denuncia se lleva a cabo por medio de un proceso de montaje en el que se presentan textos de reflexión, cartas de apoyo, fotografías y la serigrafía a dos colores. De este modo, en *Ayotzinapa. Desaparición política* se realiza una crítica dirigida a las estrategias de un sistema de poder que ataca y borra de la imagen nacional y del relato histórico a los elementos que representan un riesgo para la estabilidad de sus discursos.

4.2.1.2.2. Segundo eje del modelo de análisis: procesos de construcción discursiva de la obra.

Ya se ha señalado una primera diferencia entre el previo caso de estudio y el actual, que radica en el tipo de materiales que conforman cada obra; mientras *Cuarenta y Tres* fue elaborado utilizando materiales de alta calidad tales como papel con suficiente gramaje para soportar la impresión serigráfica sin dañarse, con pastas construidas y forradas a la perfección e incluye un contenedor que además de complementar la pieza funciona como una protección del desgaste del medio ambiente, en la manufactura de *Ayotzinapa. Desaparición política* se utilizaron materiales mucho más económicos. Esto responde a dos motivos: primero a la ideología de las editoriales cartoneras que utilizan papeles, tintas y métodos de empastado de bajo costo o reciclados; por otro lado, se corresponde con el discurso de la obra entablando una relación entre sus componentes formales y los estudiantes a quienes representa.

La segunda gran diferencia se encuentra en el proceso de construcción discursiva pues a diferencia del trabajo de Velázquez que desarrolla un ejercicio de denuncia donde se retrata a los jóvenes a partir de

diferentes metáforas derivadas del número cuarenta y tres, en *Ayotzinapa. Desaparición política* se lleva a cabo una reflexión sobre las condiciones sociales y políticas en México que sentaron las bases para lo sucedido a los estudiantes normalistas, presentada a través de los textos y reforzada con fotografías y cartas donde se reflejan tanto las circunstancias que conducen y rodean estos acontecimientos como la reacción de la sociedad mexicana.

Respecto a las categorías de construcción discursiva propuestas por Mínguez, en esta obra se han identificado las figuras del Arquitecto y el Relojero. El Arquitecto se encuentra en el uso del pliegue, que funciona como espacio de unión entre las secuencias de la narrativa, así como en la imagen en serigrafía de México en la portada y al interior donde se puede desplegar. Por otro lado, la figura del Relojero se localiza en la manera en que se juega con la temporalidad en los textos pues se trata de un trabajo procesual y colectivo, dado que algunos fueron expresamente creados como una reflexión en torno a lo sucedido mientras otros provienen de fragmentos escritos por diversos autores durante las horas de la jornada de protesta del 22 de octubre del 2014.

4.2.1.2.3. *Tercer eje del modelo de análisis: temática abordada en la obra.*

En cuanto a las temáticas, la obra se coloca en dos categorías: como un ejercicio de denuncia social y como un discurso relacionado a la violencia de género. En el primer caso debido a que aborda el caso Ayotzinapa desde perspectivas que comparten la opinión de que los culpables son las instituciones del Estado y el crimen organizado, ya sea porque llevaron a cabo la desaparición de los estudiantes de manera conjunta o porque existió un acuerdo que les exime de enfrentar las consecuencias. A partir de estos elementos la obra realiza una acusación además de extender la mirada hacia el panorama de los innumerables casos concernientes a la desaparición forzada de personas en México, proponiendo entenderlos como actos de carácter político y en este sentido, como estrategias de control del aparato de poder.

En el segundo caso, la temática de violencia de género se localiza en el texto que funciona como epílogo, donde se señala la desaparición de personas como un problema que impacta a diferentes grupos, entre ellos a las mujeres y urge a la población a considerar la tasa de feminicidios como una situación de alerta nacional, consecuencia de la estructura social patriarcal y de la aplicación de las políticas públicas ya que en su mayoría se trata de agresiones a mujeres de escasos recursos económicos, sin acceso a la educación o provenientes de regiones aisladas, colonias de bajos recursos,

comunidades indígenas o que son mujeres carentes de los medios necesarios para crear movilizaciones a nivel nacional.

Al abordar estas dos temáticas, la narrativa actúa como un medio de denuncia exponiendo los múltiples matices y grupos de víctimas que comprende la desaparición forzada de personas en el país mientras hace un llamado de atención a la violencia que la ciudadanía experimenta por parte del estado y sus instituciones. De este modo, la obra parte de un acontecimiento proponiendo entenderlo desde diversas perspectivas y lo expande al considerar los distintos escenarios y momentos en que tiene lugar, con lo cual produce nuevas miradas en torno a una problemática que se extiende a todo lo largo del territorio mexicano.

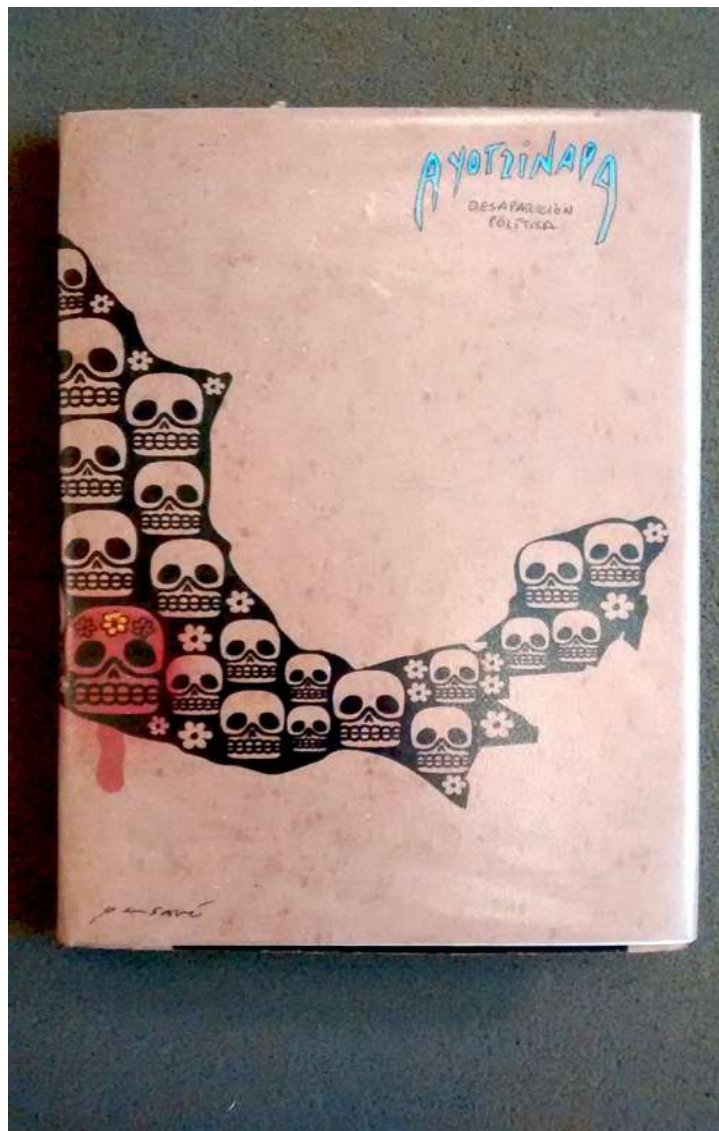
4.2.1.2.4. *Cuarto eje del modelo de análisis: aproximación semiótica a la obra.*

En esta obra, la primeridad se manifiesta como una reacción ante lo ocurrido a los estudiantes, que genera en los autores la necesidad de crear una pieza donde se conserve el recuerdo del acontecimiento y el sentir de la población al respecto. La segundidad surge a través de los escritos creados por los distintos autores, que ofrecen un conjunto de reflexiones – textuales y visuales – surgidas a raíz de lo sucedido; finalmente, la terceridad se expresa al significar con las imágenes la reacción en la sociedad, que por medio de las marchas de protesta a lo largo del territorio nacional comparte una misma perspectiva capturada en las fotografías y que tiene sentido para sus lectores: se trató de un crimen donde el gobierno está involucrado.

Para llevar a cabo el análisis semiótico se han separado sus elementos en tres secciones. La primera comprende los componentes externos, es decir, la portada y método de empastado; la siguiente sección aborda los textos, divididos a su vez en dos formatos: escritos de reflexión en torno a la desaparición forzada en México tanto de los normalistas de Ayotzinapa como de otros grupos y escritos donde la sociedad demuestra su apoyo a los jóvenes y sus familiares, compilados durante la jornada mundial por los desaparecidos. La tercera sección se enfoca en las imágenes, que incluyen fotografías capturadas en dicha jornada, de los carteles de denuncia y ofrendas en recuerdo de los normalistas a los que se añade la serigrafía del artista visual Antonio Guerra.

La colaboración de Guerra consiste en una serigrafía en tinta negra que muestra la forma de México a modo de mapa, compuesta a partir de un conjunto de calaveras que cubren la totalidad de su superficie y trazadas en siluetas con línea sobre fondo negro donde se distinguen algunas formas de flores, sin

otras texturas ni detalles. De entre las calaveras, la que se sitúa en el espacio correspondiente al Estado de Guerrero posee dos elementos nuevos: tres figuras de flores en la frente que remiten a las calaveras tradicionales de las festividades del Día de Muertos en México, a lo que se añade una segunda tinta en rojo como la mancha de un líquido que se extiende, derrama a los lados y escurre hacia abajo, trascendiendo los límites de la silueta del cráneo y del Estado que representa (Fig. 56).



(Fig. 56) *Ayotzinapa. Desaparición política* (2014) Pensaré Cartoneras, Antonio Guerra.

La imagen muestra el territorio mexicano invadido por la muerte, entendida no como un concepto abstracto sino como resultado de un conjunto de circunstancias específicas de carácter político y social.

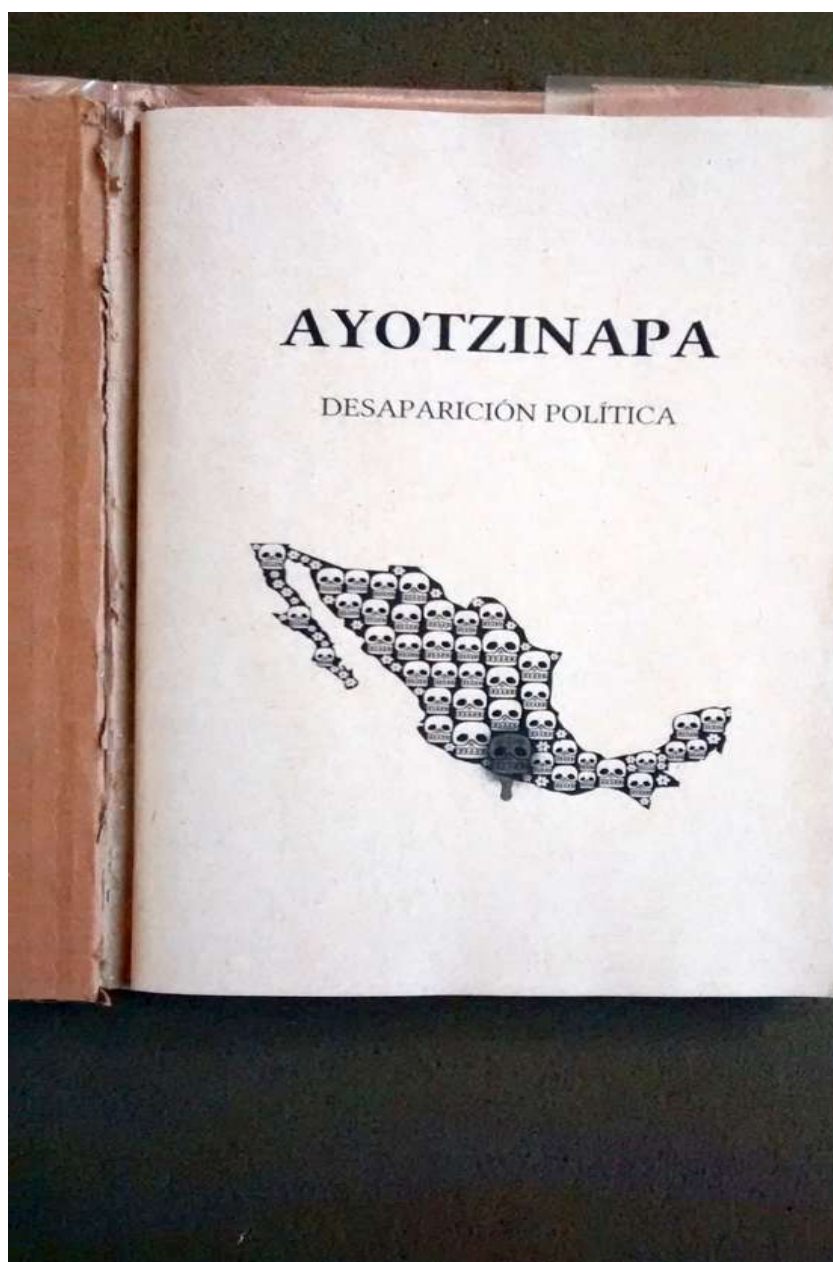
La mancha alude a la sangre derramada en Guerrero, lo cual aunado a las flores que adornan la frente de la calavera representante de este Estado funge a modo de reconocimiento a las vidas que se perdieron. A la imagen se añade el título de la pieza en la parte superior derecha, con la palabra “Ayotzinapa” en color azul claro y debajo de ella las palabras “Desaparición política” en líneas delgadas negras, resultando en un juego visual entre texto e imagen que desempeña dos funciones: da al lector un primer indicio de su narrativa y confiere al dibujo un nuevo sentido pues sus elementos se entienden en relación a un acto de violencia orquestado y protegido por el aparato de Estado.

A través de la imagen en portada, el territorio nacional se presenta como un lugar donde la muerte se ha extendido cubriendo la totalidad de su interior; a este paisaje funesto se suma el punto sangrante donde ocurrió el ataque. La narrativa creada a partir de estos elementos expone la violencia sistemática concebida por el Estado, que se manifiesta en la desaparición forzada de un grupo de jóvenes cuya postura política resultaba un riesgo para mantener el dominio del sistema de control. En consecuencia, la portada resulta a la vez sencilla y poderosa ya que utilizando solo tres palabras, unos cuantos trazos y dos colores expone la situación que atraviesa al país con sus matices políticos y sociales.

Al interior, la narrativa comienza con un pequeño escrito que reza: “La tensión entre la desaparición y el número. La desaparición es un proceso infinito, el número afirma lo contrario”. Ello implica que el número es capaz de remover lo indeterminado del término de desaparición y en su lugar la vuelve visible, contable; de este modo le otorga la posibilidad de dejar de ser un dato duro, una estadística pues la acción de nombrar y enumerar a los estudiantes permite conservarlos en la memoria colectiva a la vez que confrontar las versiones y comunicados oficiales, en los cuales se trataba de disminuir la importancia de lo sucedido, sepultar el recuerdo del acontecimiento o incluso borrarlo del relato histórico.

En las páginas posteriores se encuentra una serie de escritos divididos en cinco partes y un epílogo. En ellos se desarrolla una reflexión acerca de lo sucedido así como del contexto que dio lugar a este acontecimiento; así, desde la perspectiva histórica se presenta el relato de la escuela normal rural y lo que representa tanto para los habitantes de estas regiones y comunidades como para un sistema de gobierno que sigue el modelo económico neoliberal pues estas escuelas muchas veces son la única posibilidad de educación superior a que pueden acceder los hijos de campesinos o habitantes de comunidades indígenas y el derecho a la educación de los más pobres representa una amenaza a los intereses de grupos en el poder, razón por la que han sido víctimas de acoso y ataques durante décadas.

Sumado a lo anterior, se denuncian las políticas del aparato de Estado cuyas estrategias incluyen la desaparición todo aquello que le resulta incómodo. Tomando como punto de partida lo sucedido en Ayotzinapa, la obra comparte diferentes escritos donde se señala la manera en que el mecanismo de poder ha amenazado y violentado a grupos y personajes tanto de la normal rural en el Estado de Guerrero como en otros entornos que incluyen desde los activistas defensores del medio ambiente, la existencia de un narco – estado y la desaparición forzada de quienes denuncian esta situación, se trate de periodistas, ambientalistas o estudiantes (*Fig. 57*).



No obstante, los escritos de denuncia en torno a los altos índices de desaparición de personas en México no se limitan a lo acontecido en dicho lugar; si bien su narrativa tiene como tema central lo sucedido en Ayotzinapa, desde allí la reflexión se extiende a otros ámbitos relativos a la violencia generada o ejercida por el Estado incluyendo las agresiones a los defensores de derechos humanos, del medio ambiente y hasta los feminicidios, en particular los sufridos por mujeres de escasos recursos, de zonas rurales o indígenas, que resultan las más vulnerables dado que en su entorno se carece de las herramientas necesarias para llevar a cabo los procesos pertinentes para la investigación e impartición de justicia.

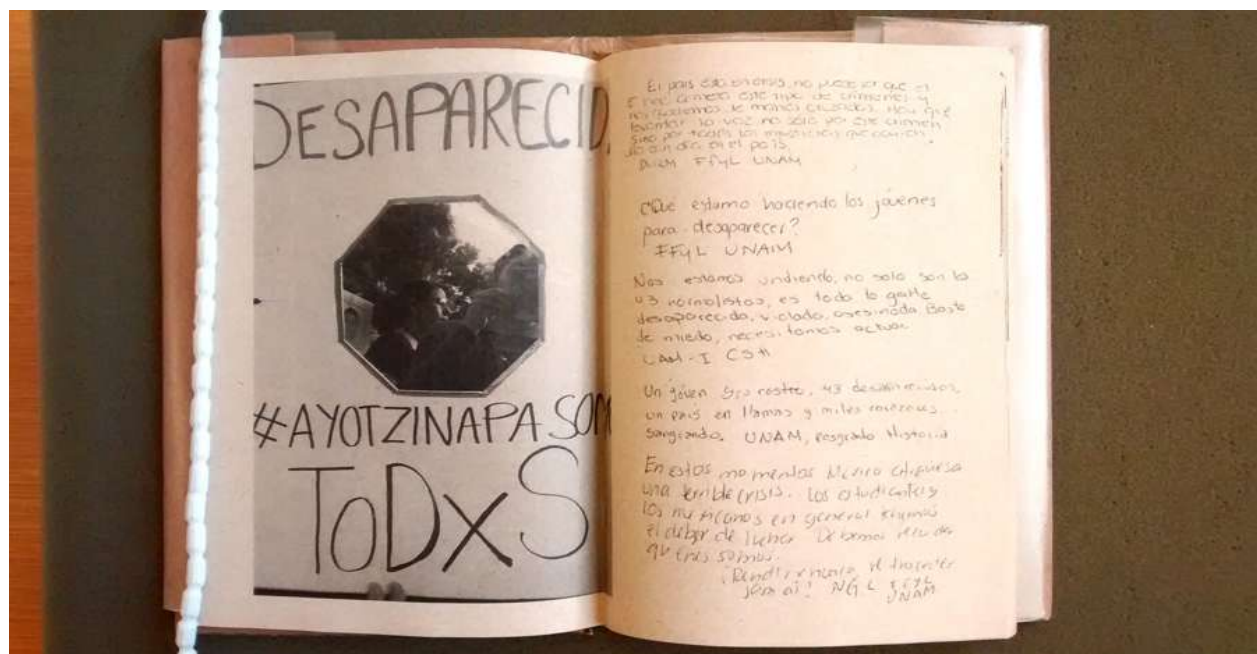
La primera parte es una crónica del acontecimiento central, llevada a cabo a través de la voz de Marcos, uno de los estudiantes sobrevivientes, quien comparte su testimonio de lo ocurrido la noche del 26 de septiembre de 2014 cuando el grupo de normalistas fue emboscado y atacado con armas de fuego por fuerzas oficiales tanto estatales como federales. Marcos relata cómo murieron en el lugar varios de sus compañeros a causa de los golpes y heridas infringidas por militares y policías, quienes después tomaron a cuarenta y tres de ellos y los subieron a las patrullas, de los cuales ninguno volvió a ser visto. Acorde a su relato, la manera en que se organizó el ataque y captura de los jóvenes deja claro que el encuentro estuvo planeado y que ciertas instituciones del gobierno, estatal por lo menos, estuvieron involucradas.

Posterior a este texto se narra la historia de esta escuela normal, que ofrece una opción a los habitantes de la región para acceder a la educación superior y adquirir un empleo que les permite tanto obtener un ingreso como contribuir en sus comunidades fomentando el aprendizaje, el interés por la lectura y la educación y cómo ello representa un peligro a la estrategia gubernamental de privatizar la educación y negarla a los sectores de mayor pobreza, ya que al mantener a la población en la ignorancia y sin posibilidades de empleo se evita que se manifiesten contra el sistema de poder. A esta reflexión se añade la mención de dos casos previos en que esta escuela ha sufrido la agresión por parte de las fuerzas policiacas estatales y federales, en el 2007 y 2011.

La tercera parte presenta una denuncia en torno a la existencia de un “narcoestado” en Guerrero, es decir, un sistema de gobierno que responde a los intereses y políticas de los dirigentes del narcotráfico. Dicho sistema se produce por medio de la unión de la clase política de la región, las fuerzas armadas y el crimen organizado, basado en relaciones de compadrazgo, sociedades de negocios y nepotismo. En

consecuencia, entre los habitantes de estas comunidades tienen lugar múltiples casos de desaparición forzada y agresiones a estudiantes, a defensores del medio ambiente y a periodistas que exponen la violencia y el daño al ecosistema derivados de estas actividades.

Después de este texto, los escritos se interrumpen brevemente para presentar las fotografías tomadas en la jornada mundial por los desaparecidos de Ayotzinapa el 22 de octubre de 2014 así como la reproducción de algunas cuartillas del libro de memorias surgido durante esta marcha, un libro cartonero manuscrito titulado *Memorias de Ayotzinapa*. Aquí se muestran párrafos escritos por diferentes participantes que coinciden al señalar lo sucedido como un crimen de Estado, formando una especie de cadáver exquisito que expresa de diversas maneras un mismo sentir. Una de las frases alude a la necesidad de conservar en la memoria social lo sucedido, pues señala “Nadie desaparece si su nombre permanece” (Fig. 58).



(Fig. 58) Ayotzinapa. Desaparición política (2014) Pensaré Cartoneras, Antonio Guerra.

Además de las fotografías y párrafos del libro manuscrito se reproduce un conjunto de cartas escritas por estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM dirigidas a las víctimas, los sobrevivientes y familiares de los normalistas donde se expresa el apoyo de la sociedad y se pide justicia, la reaparición de los jóvenes y castigo a los responsables. Este texto contiene cuatro párrafos de distintos autores donde se preguntan la razón por la que se agrede a los estudiantes con la pregunta

“¿qué estamos haciendo los jóvenes para desaparecer?” Las fotografías de esta jornada muestran carteles y mantas presentados durante la marcha, donde se aprecian frases tales como “Ayotzinapa somos todxs” o “Nos faltan 43”, que han sido repetidas en mítines, entrevistas, redes sociales e intervenciones en espacios públicos. A ellas se suman los retratos de los normalistas con sus nombres, que los mantienen presentes en el imaginario colectivo. Finalmente, imágenes de las ofrendas, velas y flores que se depositaron en su honor.

Posterior a las imágenes y cartas de apoyo continúan los textos de reflexión y en la cuarta parte de esta narrativa se leen dos cuartillas donde se aborda la problemática del medio ambiente derivada del uso del ecosistema guerrerense para la siembra de narcóticos y la tala ilegal, el primero protegido por el crimen organizado y el gobierno y la segunda por la organización de caciques que rige la zona. En consecuencia el campo se abandona y los campesinos son destituidos, lo cual pone en riesgo sus tradiciones y modos de vida. Como resultado, han surgido movimientos de protesta de los propios habitantes que con sus limitados medios intentan frenar los avances de la violencia, la corrupción y la impunidad.

En la quinta parte, con la cual concluye la narrativa, el texto consiste en una acusación de manera directa al gobierno y a su estrategia de borrar de la imagen pública y del relato histórico todo lo que le afecta o le resulta incómodo, para lo cual carece no duda en aplicar la violencia o los métodos de desaparición forzada, practicados a lo largo del siglo XX y XXI. Con ello devela el tinte político que posee la desaparición de personas y en particular de los normalistas, haciendo explícita la participación del aparato de Estado, las fuerzas armadas y el crimen organizado en los acontecimientos de Ayotzinapa.

La pieza cierra con un epílogo donde se presenta el escrito de una estudiante, explicando primero la razón por la cual los normalistas representan un peligro para el mecanismo de poder para desde ahí expresar otra rama de la violencia que experimenta la sociedad en el país. En el texto, la autora se refiere a la frase “Ayotzinapa somos todos”, repetida constantemente en marchas, mítines y redes sociales para señalar que ella no pertenece a este grupo, ella no es Ayotzinapa pues no forma parte de grupos indígenas ni campesinos, así como tampoco proviene de un entorno de medios económicos limitados; en cambio, hace referencia a un grupo del que sí forma parte y una problemática que requiere tanta atención como la desaparición política: la violencia de género.

La autora utiliza este espacio para hablar sobre la violencia y desaparición de personas por cuestiones

de género, que toma diversas formas y en su mayoría permanece sin resolver, pues las víctimas pertenecen a los ciudadanos que el sistema de poder considera dispensables: las mujeres indígenas, de zonas de riesgo, escasos recursos o habitantes de zonas rurales. Este tipo de violencia se manifiesta en numerosos entornos y puede contarse desde la oleada de feminicidios a trabajadoras de fábricas en Ciudad Juárez hasta las constantes agresiones a prostitutas y mujeres indígenas, muchas veces perpetradas por los propios familiares o por las fuerzas policiacas, cuyo modo de actuar es heredero del pensamiento machista y el sistema patriarcal.

En conclusión, este libro-arte ha abordado los modos en que se manifiesta la desaparición de personas y su tinte político; señala también el peligro que suponen para el mecanismo de control las escuelas normales rurales y su oportunidad a los más pobres de acceder a la educación superior. Como resultado, se señalan las consecuencias de seguir un modelo económico neoliberal cuya corrupción arrasa con todos los grupos de oposición. Después de estas declaraciones se hace un llamado a la sociedad a manifestarse y a la urgencia de considerar todos los casos de desaparición forzada como crímenes de Estado, incluyendo los feminicidios pues aunque la violencia de género impregna todos los aspectos del tejido social en México, cuyas muertes no representan asuntos de mayor interés para el sistema de poder.

A la vez, la pieza actúa como un medio para contrarrestar el olvido y el anonimato resultantes de la desaparición conservando su recuerdo en la memoria colectiva. A través de la interacción texto – imágenes explora la paradoja de la desaparición como un acto que exhibe las fallas de un sistema de poder. *Ayotzinapa. Desaparición política* es el registro de un ataque a los jóvenes de una escuela rural y la movilización nacional consecuencia de las acciones de un gobierno al que ciertos personajes y modos de pensar estorban. Es un ejercicio de denuncia, de recuperación y conservación del relato histórico desde una perspectiva distinta a la oficial donde se intenta salvaguardar un episodio en la historia nacional frente a un sistema que intenta esconder lo sucedido. Como resultado, este libro-arte adquiere también la facultad de actuar como documento histórico.

Esquema de análisis de la obra:

Eje 1. Lectura estructural de la obra.	<u>Libro de artista</u> . Conserva la estructura tradicional de códice aunque resulta de un proceso de colaboración entre los autores de textos, los participantes de la jornada de protesta por los desaparecidos y el artista visual Antonio Guerra.
Eje 2. Proceso de	<u>Arquitecto</u> . Se utilizó el pliegue como base en la estructura y como un

construcción discursiva de la obra.	medio para la creación de su narrativa. <u>Relojero</u>. Trabajo procesual creado a partir de la suma de miradas en torno a un acontecimiento y a lo largo del tiempo que implica una jornada de protesta. Su narrativa se produce a partir de un juego con el tiempo, entre lo sucedido en Ayotzinapa y la marcha.
Eje 3. Temática abordada en la obra.	<u>Denuncia</u>. Señala como culpable al aparato de Estado y con ello exhibe las fisuras en la estructura de poder. <u>Violencia de género</u>. Habla de las víctimas de feminicidios, también entendidas como crímenes de Estado.
Eje 4. Aproximación semiótica a la obra.	<u>Primeridad</u>. El impacto que provoca el acontecimiento en un grupo de editores y artistas, lo cual genera la necesidad de reflexión en torno a esa sensación indeterminada. <u>Segundidad</u>. La sensación conduce a la creación de textos e imágenes que proveen diversas perspectivas sobre un mismo acontecer. <u>Terceridad</u>. La reflexión surgida a raíz de lo ocurrido adquiere sentido para los lectores de la obra al representar los múltiples matices que poseen la desaparición forzada y los crímenes de Estado en el país.

4.2.1.3. *Desaparecen?* Pablo Ortiz Monasterio. Editorial Nazraeli Press.

La tercera pieza a analizar se titula *Desaparecen?* Es autoría del fotógrafo mexicano Pablo Ortiz Monasterio y editada por Nazraeli Press con sede en Los Ángeles, California, aunque su distribución en librerías de México corrió a cargo de la editorial RM. La obra contiene sesenta y ocho páginas a lo largo de las cuales presenta un conjunto de textos e imágenes para crear un retrato del país después de lo sucedido en Ayotzinapa y su edición se llevó a cabo en dos tirajes dirigidos a públicos diferentes; una impresión de bajo costo en formato de 23 por 16.5 cm se distribuyó en distintos puntos del país y otra fue realizada con materiales de mejor calidad cuya extensión es de 43 pulgadas (111 cm) en edición limitada de cuarenta y tres copias firmadas y numeradas que incluyen un contenedor.

La impresión de bajo costo se realizó sobre papel cartón mate y un encuadernado utilizando grapas regulares de metal. Sus pastas son blandas, de papel cartón, mientras la edición de lujo se produjo con papel de mayor calidad a lo que se agrega el contenedor de la obra. Las ganancias obtenidas de este tiraje limitado se destinaron a los gastos de producción y distribución de su versión económica y gracias a ello fue posible hacerla llegar a públicos que trascienden los circuitos artísticos. Por otro lado, el uso de materiales de bajo costo y engrapado son referencia a los limitados recursos de los estudiantes

en las escuelas normales rurales y así la pieza mantiene un carácter humilde que retrata el entorno del que provienen los jóvenes desaparecidos.

La narrativa gira alrededor de los conceptos presencia – ausencia así como distintas representaciones de la muerte, señalando el vacío dejado por la desaparición de los normalistas en el imaginario mexicano y que se manifiesta en el paisaje. Los textos denuncian la situación de violencia e impunidad que atravesaba el país y las estrategias gubernamentales de dominio hacia los grupos vulnerables con la reproducción de un escrito de la autora Alma Guillermoprieto, una entrevista realizada por la periodista Carmen Aristegui a tres estudiantes de la escuela normal rural y el poema titulado *Ayotzinapa*, de David Huerta; por otro lado, las imágenes constituyen un retrato de México a partir de una serie de paisajes y elementos relacionados con la muerte.

Acorde a la curadora Anne Wilkes Turner⁵¹, quien escribió una breve reseña sobre la pieza en el sitio de internet de la editorial Nazraeli Press, este libro-arte posee dos funciones: es a la vez un objeto donde se guarda información (un documento) y una elegía. Es decir, por un lado permanece como el espacio de registro y testimonio donde se conserva el acontecimiento y los rasgos que definen un periodo histórico en México; por el otro, la obra funge como una acción poética de lamento en honor a los normalistas. A través de lo anterior se comparte una narrativa de lo ocurrido mientras se explora el paisaje a partir de la huella; se reconstruye el rastro que dejaron en un intento de búsqueda y se muestra al lector un retrato del país donde la figura 43 está constantemente presente. Este número funciona como una guía en el paisaje, un rastro que el espectador puede seguir a lo largo de las páginas pero que siempre desemboca en la ausencia.

4.2.1.3.1. *Primer eje del modelo de análisis: lectura estructural de la obra.*

Desaparecen? conserva la estructura tradicional del libro, construida a partir de un conjunto de pliegos de papel doblados a la mitad para indicar cada secuencia. Sin embargo, se sustituyó el método de empastado de costura comúnmente aplicado por el uso de grapas de metal, así como la presentación estándar de los libros, por lo general con portadas rígidas, por una tira de papel cartón plegado e impreso únicamente en la cara exterior, que sirve como portada y contraportada mientras la cara interior conserva el material sin modificar; ello a su vez hace referencia al trabajo de las editoriales cartoneras, que utilizaban los pocos materiales a su disposición para producir sus libros.

⁵¹ Recuperado de <http://www.nazraeli.com/complete-catalogue/pablo-ortiz-monasterio-desaparecen>

Para las imágenes se eligió el fotomontaje, que une en una misma secuencia diferentes fotografías superpuestas, las cuales fueron intervenidas con trazos de palabras y números. Por otro lado, los textos de Guillermprieto y de Aristegui se presentan a manera de recortes de prensa, fotografiados y formando collages que contienen información tanto visual y escrita, mientras el poema se imprimió sin otros elementos que distraigan al lector. Aunque en sentido estricto estos elementos no conforman un libro-arte colección acorde a las tipologías propuestas por Crespo, la pieza sí puede integrarse a esta categoría pues el proceso de montaje implica una acción de selección y ordenamiento para conformar cada secuencia. De acuerdo a esta autora, los rasgos mencionados colocan *Desaparecen?* también dentro de los libros de artista, ya que fue concebido por el autor, quien eligió los textos y tomó las fotografías, además de conservar la forma común y reconocible del libro.

4.2.1.3.2. *Segundo eje : del modelo de análisis procesos de construcción discursiva de la obra.*

El collage, que sirve como base para construir la narrativa se encuentra en dos estadios: la lectura que produce a nivel visual y el proceso de construcción conceptual. Es decir, la obra se elaboró a partir del método de montaje, que se identifica en el resultado plástico, en la formulación de su relato y en el modo de organización de las secuencias; para ello, el autor ha utilizado imágenes y textos que en principio podrían parecer inconexos pero que colocados en un determinado orden construyen una narrativa a partir de sus interrelaciones. Tales elementos incluyen notas de prensa, poesía, fotografías de paisaje rural y urbano así como personajes religiosos prehispánicos y cristianos, que actuando en conjunto intercambian información para producir nuevos significados (*Fig. 59*).



(Fig. 59) *Desaparecen?* (2015). Pablo Ortiz Monasterio. Nazraeli Press.

A su vez, el recurso del montaje como proceso de construcción discursiva se relaciona con la figura del Guasón ya que al seleccionar elementos y colocarlos de un modo específico el autor ofrece nuevos modos de mirarlos, les proporciona significados distintos a los que poseían originalmente y con esto produce nuevos órdenes de lectura. Acorde a la figura del Guasón, Ortiz Monasterio ha jugado con el sentido generalizado que poseen tanto las imágenes religiosas como la fotografía de paisaje y las ha transformado en representaciones de la muerte, en signos que sirven para indicar la ausencia de los normalistas. Como resultado, señalan la transformación que experimentan el entorno y el imaginario mexicanos posteriores a los sucesos de Ayotzinapa a la vez que señalan una ruta de búsqueda de los jóvenes, la cual toma forma a partir de las huellas que deja el número cuarenta y tres o bien la numeración que conduce a este en todos los espacios del territorio nacional.

Asimismo, en esta obra se ha localizado la figura del Arquitecto dado que su estructura se elaboró a partir de pliegues, contruidos utilizando tiras de papel dobladas por la mitad, donde se unen las páginas con grapas de metal. En este caso, el pliegue funciona como medio de creación de cada secuencia y el modo en que se ha empastado hace referencia a la pobreza de los estudiantes en las escuelas normales rurales; así, el pliegue permite una lectura de la pieza que la proyecta a la vez como un objeto donde se conserva su memoria mientras mantiene un cierto sentido de humildad, que es un reflejo del modo de vida de los jóvenes desaparecidos.

4.2.1.3.3. *Tercer eje del modelo de análisis: temática abordada en la obra.*

La temática se desarrolla en torno a lo ocurrido a los normalistas de Ayotzinapa y entre sus imágenes

presenta grafiti e intervenciones de estencil en espacios públicos donde se señala la parte de culpa que corresponde al aparato de Estado. Aunque no se trata de una acusación directa al gobierno como es el caso de la obra *Ayotzinapa. Desaparición política*, sino una colección de imágenes de distintos entornos que permiten al autor explorar diversas maneras de representación de la muerte, la ausencia y la huella de los jóvenes que transforma el paisaje mexicano, sí muestra ciertas referencias al sistema de poder como una de las fuerzas relacionadas a este crimen. Estos rasgos permiten identificar un ejercicio de denuncia contra el mecanismo que rige al país pues su autor ha seleccionado ciertas imágenes que representan al entonces mandatario mexicano, Enrique Peña Nieto.

Con ello lleva a cabo un señalamiento indirecto y la sugerencia a la participación que el Estado pudo tener en el ataque y la desaparición de estos jóvenes. La sutileza de tal señalamiento se encuentra a lo largo de toda la obra, tanto en la elección de los textos de prensa como en las fotografías. Además de la denuncia, en esta pieza se han hallado otras dos temáticas: el juego y la identidad. La primera guarda una estrecha relación con la figura del Guasón y se manifiesta en la intención de reconfigurar los sentidos generalizados de las imágenes. Estos incluyen desde las fotografías de ruinas prehispánicas, paisaje rural y urbano, iconografía religiosa (precolombina y cristiana) y algunos acercamientos que permiten apreciar detalles o figuras pequeñas que podrían pasar desapercibidas en el andar cotidiano tales como insectos o intervenciones de estencil en espacios públicos.

Respecto a la temática de la identidad, su presencia no se localiza en los elementos visuales o textuales sino en el discurso interno de la obra que emerge a partir de una serie de interrogantes compartidas, las cuales solamente pueden completarse con la reflexión que detonan en sus lectores. Tales interrogantes y reflexiones incluyen el proceso de transformación del paisaje a partir de lo sucedido, de qué modo se manifiestan la ausencia y/o presencia de los normalistas desaparecidos, cómo han cambiado el espacio nacional y el imaginario de los mexicanos después de lo ocurrido y en qué consiste el ser mexicano habitando un entorno donde la violencia, la impunidad y la corrupción políticas impregnan cada área del tejido social (*Fig. 60*).



(Fig. 60) *Desaparecen?* (2015). Pablo Ortiz Monasterio. Nazraeli Press.

Así, los planteamientos propuestos en esta pieza giran en torno a la tensión entre presencia – ausencia que se manifiestan en el entorno y por medio de ello cumplen dos funciones: en primera instancia proponen nuevas miradas y modos de leer el paisaje mexicano, que se presenta en las imágenes como un conjunto de espacios desolados, vacíos, habitados únicamente por la huella dejada por los normalistas, además de develar una guía de recorrido en la búsqueda de los desaparecidos; en segundo lugar, contribuyen a generar una reflexión en torno a lo que estos acontecimientos significan tanto para el relato histórico como para los mexicanos.

4.2.1.3.4. *Cuarto eje del modelo de análisis: aproximación semiótica a la obra.*

A diferencia de las dos piezas analizadas previamente, en esta obra la primeridad no se manifiesta en respuesta a la desaparición de los normalistas sino en su consecuencia, en el dolor y la atmósfera de vacío que surgen como resultado, las cuales conducirán a Ortiz Monasterio a crear una colección de imágenes y textos donde se significan. Esto da la pauta para el siguiente momento en el proceso, que aparece cuando dicha ausencia toma forma en los elementos elegidos para representar la desolación y la muerte en el entorno e imaginario mexicanos. Finalmente, la terceridad se concreta al entablar una relación entre los conceptos de ausencia y muerte con su representación en imágenes reconocibles: paisajes, figuras religiosas y acercamientos a objetos de la vida cotidiana en México.

Para llevar a cabo el análisis semiótico, los elementos en esta obra se han dividido en dos grupos: imágenes y textos. Sin embargo, es preciso señalar que dos de los textos desempeñan también una función de imágenes, ya que se presentan como parte de los collages mencionados en párrafos previos. Estos textos comprenden el poema *Ayotzinapa* de Huerta, un escrito de Guillermprieto extraído del *New York Review of Books* (2015) y la entrevista que realiza Aristegui a tres estudiantes de esta escuela, de los cuales uno es sobreviviente de lo ocurrido. Aunque estos dos últimos son parte de la narrativa e invitan a la lectura se presentan como imágenes, a manera de recortes de periódico colocados acorde a cada autora y capturados en fotografías. El poema se muestra en dos ocasiones, un extracto al inicio del libro y en extenso unas páginas más adelante. Aunado a lo anterior, se presenta el listado con los nombres completos de los estudiantes desaparecidos tanto al principio como al final de su narrativa.

En lo concerniente a las imágenes, la obra contiene un conjunto de fotografías a través de las cuales Ortiz Monasterio presenta un retrato de México y la transformación del paisaje, la cual se encuentra tanto a nivel físico como en la mirada que lee las características de su entorno. Dichas imágenes comprenden acercamientos a objetos diversos como mechones de cabello, insectos, rostros, mantas y carteles de las marchas de protesta surgidas a raíz de dicho acontecimiento y hasta otras de paisaje mexicano urbano, rural y zonas donde permanecen restos de edificaciones prehispánicas. Además de lo anterior, se presentan las fotografías de los desaparecidos y una serie de figuras religiosas cristianas y precolombinas.

El factor común en todas estas imágenes es la intervención con palabras escritas o numeración ya sea del uno al cuarenta y tres o bien únicamente este número, que se localiza de distintas maneras en los escenarios y secuencias. Estos trazos y palabras son múltiples representaciones de la muerte, en ocasiones a modo de un texto que se agrega a las imágenes, una pregunta que forma parte de la atmósfera visual o en otras como un personaje que habita los paisajes; algunas veces como una sombra proyectada sobre el pavimento o descubierta en el cielo, lo cual indica la huella que *Ayotzinapa* ha dejado en la historia reciente y hace un recordatorio constante de lo ocurrido.

La paleta de color se conforma principalmente a partir del blanco, negro, grises y sepías aunque también se identifican algunos colores: rojo, verde, morado, amarillo y azul, de presencia esporádica en la narrativa. En las imágenes, el número cuarenta y tres se manifiesta de distintas maneras, desde la intervención de fotografías como un texto agregado hasta una sombra que se proyecta recubriendo el territorio nacional, el cielo, el paisaje y las figuras religiosas. Todos estos elementos entablan una

relación con la muerte, llevan a cabo una interrogación sobre el paradero de los jóvenes y así su ausencia se vuelve signo, toma la forma de una huella que se deja en el entorno y se insinúa en el cielo.

La portada es una fotografía en blanco y negro que muestra el acercamiento a un ojo en cuyo iris se distingue una forma difusa del número cuarenta y tres; sobre ella la palabra “Desaparecen” perfectamente enfocada y con un signo de interrogación al final (*Fig. 61*). La siguiente página contiene solamente el número cuarenta y tres en tinta negra sobre el fondo beige del papel, de nuevo fuera de foco y colocado al centro. Después, un fragmento del poema *Ayotzinapa* de David Huerta, da inicio a la narrativa, mismo que en páginas posteriores se encontrará en extenso. Este fragmento se reproduce a continuación:

“Quien esto lea debe saber
que fue lanzado al mar de humo
de las ciudades
como una señal del espíritu roto
quien esto lea debe saber también
que a pesar de todo
los muertos no se han ido
ni los han hecho desaparecer
de todos los que son
y de todos los que se han ido”



(Fig. 61) *Desaparecen?* (2015). Pablo Ortiz Monasterio. Nazraeli Press.

La contraportada es una fotografía en blanco y negro donde se muestra un cruce peatonal y un niño que entretiene a los conductores haciendo trucos en los que humedece su boca con combustible y luego lo escupe y le prende fuego. La imagen una vez más, ha sido intervenida con la numeración del uno al cuarenta y tres, trazados sobre la luz emitida por el fuego que sale de su boca. De entre los números, este último de mayor tamaño que el resto y colocado en el extremo de arriba del fuego, que asciende hacia el cielo. En la esquina superior derecha se encuentra otra intervención trazada con letras rojas, que dice “Ayotzinapa” (Fig. 62).

A la página inicial le sigue un listado en gris sobre fondo negro con los nombres completos de los cuarenta y tres normalistas desaparecidos, el cual se extiende a lo largo de dos secuencias y se encontrará repetido al final de la obra y antes del colofón, señalando los puntos en que inicia y termina la narrativa. Presentar el nombre de los estudiantes permite conservar la memoria de cada uno frente a los conceptos y números abstractos de las estadísticas de muerte y desaparición; como resultado, se mantiene su identidad haciendo frente al olvido pretendido por el sistema de poder, que buscaba

borrarlos del relato histórico.



(Fig. 62) *Desaparecen?* (2015). Pablo Ortiz Monasterio. Nazraeli Press.

Después de estas secuencias aparece el primer texto, fragmentos colocados a modo de collage a partir de recortes de prensa extraídos del New York Review of Books y autoría de Alma Guillermoprieto, titulado *Mexico, The Murder of the Young*⁵². En él, la autora comparte una reflexión sobre las condiciones de vida y trabajo de la zona que eventualmente llevarán a la desaparición de los estudiantes; este texto denuncia también que no se trata de un incidente aislado sino de una estrategia recurrente del Estado mexicano, la cual tiene nulas consecuencias para sus autores físicos e intelectuales. El escrito se acompaña de la fotografía del pizarrón de un salón de clases de la escuela normal de Ayotzinapa, donde entre las figuras dibujadas resaltan las formas de tres calaveras haciendo una clara alusión a la muerte, así como la palabra “Peligro” y el número cuarenta y tres.

Posterior a este texto se presentan una crónica y una breve entrevista de Carmen Aristegui, relatando el silencio que envuelve a la escuela de Ayotzinapa después de lo ocurrido y la dificultad de los

⁵² “México, el asesinato de los jóvenes”. Traducción propia.

periodistas por obtener información al respecto. La autora narra la historia de la escuela y cómo a los estudiantes de nuevo ingreso se les impulsa a tomar ilegalmente autobuses de pasajeros y en ocasiones a llevar a cabo enfrentamientos con las fuerzas oficiales a modo de un rito de iniciación y como expresión de la rebeldía que caracteriza esta institución educativa. Debido a ello han ocurrido numerosas confrontaciones entre los jóvenes, militares y fuerzas policíacas, que en el 2011 desembocaron en la apertura de fuego hacia los normalistas, un episodio desconocido a la mayoría de los mexicanos.

Por otro lado, se muestra la corta charla que tuvo lugar entre la prensa y Omar García, sobreviviente de lo ocurrido. García relata que la policía municipal disparó a los autobuses donde viajaban los jóvenes y cómo cargaron hasta el hospital a uno de sus compañeros gravemente herido, donde posteriormente las fuerzas oficiales llegaron para llevar a cabo un interrogatorio. El texto de Aristegui se coloca junto a una página donde aparecen carteles con fotografías en blanco y negro de los desaparecidos y en cada una la leyenda en rojo “Vivo se lo llevaron. Con vida lo queremos”; bajo cada imagen, sus nombres completos y edades en tinta negra. Junto a estos, dos carteles juntos forman el número 43 y en medio de las fotografías una silueta en negro que alude a su ausencia (*Fig. 63*).



(*Fig. 63*) *Desaparecen?* (2015). Pablo Ortiz Monasterio. Nazraeli Press.

En las páginas mencionadas hasta el momento se presenta una forma de construcción del relato, principalmente a partir de los textos que se complementan con imágenes; no obstante, a partir de este punto la estructura narrativa se invierte y se desarrolla principalmente a través de fotografías, que a lo

largo de toda la obra presentan algún tipo de texto desde el momento en que fueron capturadas o bien han sido intervenidas por el autor con elementos textuales, signos alfabéticos y numéricos entre los que se pueden encontrar números, signos de interrogación y palabras. El espacio en blanco juega un papel en la presentación de estas secuencias que en ocasiones se articulan a modo de collage, conjuntando varias imágenes en un mismo espacio mientras en otras se crea una atmósfera entre la imagen presentada y el espacio en blanco que la acompaña.

En esta segunda manera de construcción de la narrativa posterior al texto de Aristegui se muestran dos páginas de un collage que consta de tres fotografías donde se aprecian zonas arqueológicas prehispánicas, cada una con el número cuarenta y tres, expresado de maneras distintas. La primera con una intervención de la numeración ascendente desde el uno, la siguiente con un montaje que remite a un grafiti sobre el muro expresando este número y la tercera muestra un acercamiento de paisaje donde la maleza se ha extendido, que proyecta la leyenda “*faltan 43*” a manera de sombra que se puede entrever en la vegetación.

A continuación se reproduce en extenso el poema *Ayotzinapa* de David Huerta, escrito el 2 de noviembre de 2014 en Oaxaca, reflexión en torno a un México destrozado y el dolor que causa en la población la tortura sufrida por los estudiantes a manos del ejército. Este texto habla de la muerte causada por violencia, una forma de morir que no es por enfermedad; es decir, el asesinato, la impotencia ante la falta de justicia y la ausencia que redefine el imaginario nacional. En el poema se habla de lo que experimentaron los jóvenes: tortura, agresión con armas de fuego, los desollaron, la extracción de ojos y calcinación de los restos. Sin embargo, lo definitivo de la muerte no puede aceptarse dado que al no aparecer los cuerpos es imposible saber con certeza si en efecto han muerto.

A partir de este punto la narrativa se centrará en los elementos visuales, conformados por fotografías que representan diversos entornos y elementos aunque siempre acompañadas por componentes textuales; a lo largo de la obra aparecen diferentes manifestaciones de la numeración o del número cuarenta y tres además de preguntas en torno al paradero de los normalistas e imágenes que señalan al aparato de Estado como culpable. Estas fotografías pueden dividirse en dos grandes grupos: aquellas relacionadas a la muerte que incluyen una sala funeraria con ataúdes, el acercamiento a rostros, carteles de las marchas de protesta, una mosca, restos de cabello sobre una página de periódico así como figuras de la iconografía religiosa prehispánica y cristiana tales como la Virgen de los Dolores.

El segundo conjunto de imágenes explora el concepto de la desaparición, que desemboca en la ausencia

y se manifiesta en los personajes retratados y el paisaje (rural, de ruinas prehispánicas y de entornos urbanos incluyendo detalles tales como patrones de mosaico y vasos de licuadora colocados para su venta en la vía pública) así como la transformación que todo ello experimenta posterior a lo ocurrido; estas fotografías provocan una sensación de vacío y desolación, reflejada también en la pobreza de los rostros. A la vez, la presencia de elementos numéricos y textuales que marcan estos paisajes alude a la huella dejada por los jóvenes, una especie de rastro que determina un recorrido de búsqueda.

En estas imágenes el número se vuelve signo utilizado para representar la desaparición, la ausencia y la lucha frente al olvido social que pretende lograr el sistema de poder. A lo largo de la pieza, este número/signo cubre tanto la tierra como el cielo mexicanos y se manifiesta en todos los entornos así como en la mirada de la gente y traza nuevas marcas en espacios públicos. Actúa como la huella que han dejado estos jóvenes, haciendo presente su ausencia en lo cotidiano y manteniendo su memoria en el imaginario colectivo. Aquí radica la intención de la obra, que se concreta en la frase compartida en la última página “A la memoria de los muchachos que se llevaron”.

Por último, la pieza presenta – igual que al inicio – el listado con los nombres completos de los jóvenes en gris sobre negro, la cual comprende dos páginas y después, como secuencia final, una imagen del cielo con una parvada de aves volando, a las que corresponden los números del uno al cuarenta y tres (*Fig. 64*), esta fotografía se intervino con una figura del 43 que comprende toda la altura de la página y se puede entrever como una luz emergiendo entre las nubes. Junto a ella, la página que cierra la narrativa muestra la palabra “*Desaparecidos?*” centrada y en gris sobre negro. A través de todo lo anterior se infiere que la intención de esta obra persigue conservar vivo el recuerdo de los normalistas y su huella en la historia nacional. Explora la noción de que su desaparición ha dejado un rastro que transforma el paisaje y a todos aquellos que lo habitan o lo recorren y así, por medio de estas imágenes que permanecen como vestigio de su presencia en los muros, en las ciudades, en el campo, en el cielo, en la gente, es posible recuperar y preservar su memoria. La pieza entonces funciona como un archivo donde se guarda y conserva su historia, así como un instrumento que denuncia las estrategias de violencia utilizadas por el Estado mexicano.



(Fig. 64) *Desaparecen?* (2015). Pablo Ortiz Monasterio. Nazraeli Press.

Esquema de análisis de la obra:

Eje 1. Lectura estructural de la obra.	<u>Libro de artista.</u> Conserva la estructura tradicional de códice. Fue concebido por un artista, quien realizó también las imágenes. <u>Fotolibro.</u> Se compone de una colección de fotografías.
Eje 2. Proceso de construcción discursiva de la obra.	<u>Guasón.</u> Juega con los significados establecidos de las imágenes y sus lecturas. <u>Arquitecto.</u> Utiliza el pliegue como base de la estructura y como uno de los medios para la creación de su narrativa.
Eje 3. Temática abordada en la obra.	<u>Denuncia.</u> Señala como culpable al aparato de Estado y con ello exhibe las fallas en la estructura de poder. <u>Juego.</u> Relacionada con la figura del Guasón, trastoca los significados establecidos y proporciona nuevos órdenes de lectura de las imágenes. <u>Identidad.</u> Plantea a sus lectores una serie de interrogantes en torno a la manera en que se asumen los mexicanos después de los acontecimientos en Ayotzinapa.
Eje 4. Aproximación semiótica a la obra.	<u>Primeridad.</u> La sensación indeterminada se presenta posterior a la noticia de la desaparición de los normalistas, a modo de una atmósfera cubierta por su ausencia. <u>Segundidad.</u> La sensación se traduce en signo, la ausencia toma forma y se representa en imágenes. <u>Terceridad.</u> Las imágenes elegidas para representar los conceptos de ausencia y muerte entablan una relación con el imaginario de sus lectores.

4.2.2. Piezas creadas en torno a la herencia prehispánica.

4.2.2.1. *Incantations / Conjuros Ebriedades, Cantos de Mujeres Mayas.*

Leñateros.

Esta obra es un compendio de tradiciones de los habitantes de la región de los Altos de Chiapas. Realizada en 2005, contiene un conjunto de rezos, cantos mágicos y pinturas rituales de las mujeres tzotziles. Se elaboraron dos versiones de esta pieza, ambas con los textos en tzotzil, de los cuales una posee la traducción al inglés y la otra al castellano; de ahí que se presenta bajo dos títulos: *Incantations* y *Conjuros Ebriedades, Cantos de Mujeres Mayas*. Se realizó un tiraje de doscientos ejemplares de 25 x 25 x 5 cm que incluyen un contenedor impreso en serigrafía color negro, la cual lleva en la parte frontal superior la figura de un rostro femenino en color beige hecha a partir de unas pocas líneas y en uno de los lados el título en letras mayúsculas. Al abrir la caja se encuentra el libro-arte, encuadernado en pasta dura y cuya portada presenta la forma en relieve de un rostro de fibras de maíz y papel hecho a mano. En contraste, en el lomo se lee el título *Incantations* impreso en negro. El cartón reciclado, papel hecho a mano e impresión serigráfica artesanal son sellos distintivos del taller Leñateros y pueden hallarse en todos sus trabajos (Fig. 65).



(Fig. 65). *Incantations / Conjuros Ebriedades, Cantos de Mujeres Mayas* (2005). Taller Leñateros.

En esta pieza se plasman diversas clases de hechizos conocidos y practicados por los habitantes de la región y que han sido transmitidos durante siglos por medio de la tradición oral. Sirven para atraer el amor, para llevar a cabo curaciones (a nivel físico tanto como espiritual ya que en la cosmogonía de estos pueblos ambos tipos de dolencias están relacionadas y pueden ser consecuencia una de otra) así como para realizar encantamientos. Este conocimiento ancestral se comparte de las abuelas a las nietas y de madres a hijas y forma parte de la memoria y el imaginario maya y tzotzil; se mantiene en uso hasta la actualidad lo cual implica que ha sobrevivido a la dominación española, a los ataques de las fuerzas armadas y policiacas que han diezmado a la población indígena y a los embates del neoliberalismo y la globalización.

La narrativa muestra estas canciones sagradas, que provienen de los primeros Padresmadres, quienes son los guardianes del Gran Libro en el que todas las palabras han sido escritas. Se relata la manera en que dos mujeres obtuvieron este conocimiento y aprendieron los conjuros, ambas a través de sueños. Así, la vidente analfabeta de la comunidad de Santiago El Pinar, llamada Pasakwala Komes soñó con el Gran Libro, mientras Loxa Jimenés Lopes, de la comunidad de Epal Ch'en en Chamula cuenta acerca de Anjel, la hija del Señor de las Cuevas, quien en sueños le susurró los cantos y después le mostró el Libro con todas las palabras mágicas.

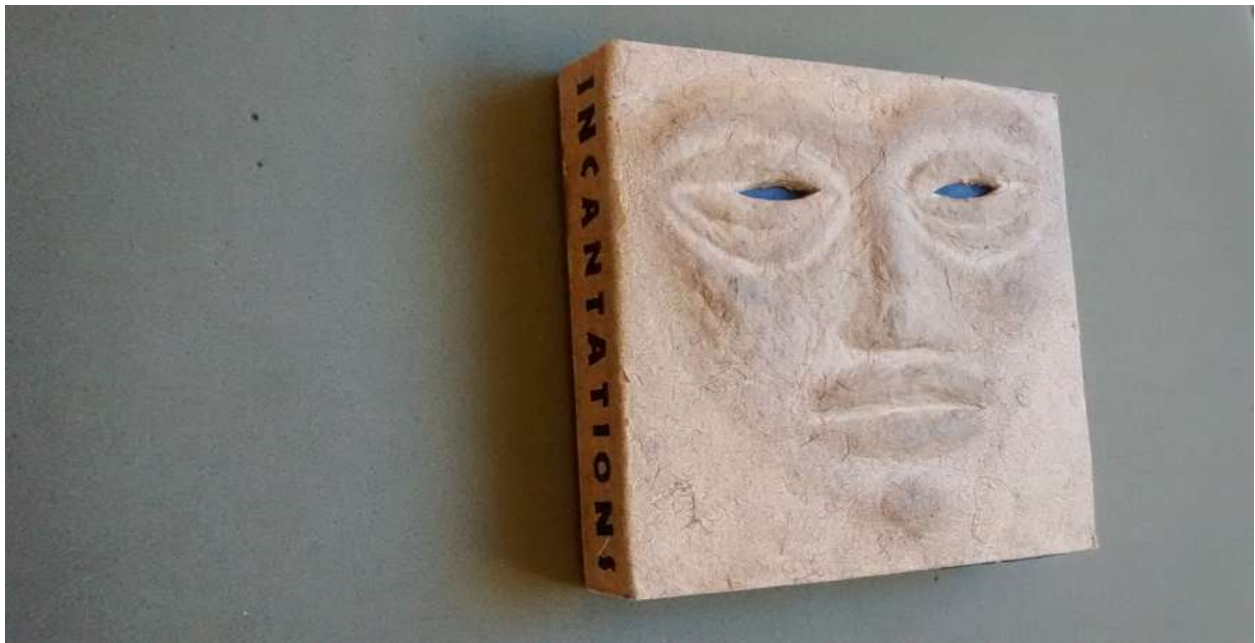
En este sentido, puede decirse que *Incantations / Conjuros Ebriedades, Cantos de Mujeres Mayas* es un Libro de las Sombras de la cultura maya y tzotzil. Los Libros de las Sombras son manuscritos medievales creados europeos que contenían hechizos y conjuros remanentes del paganismo pre-cristiano, utilizados por las curanderas y brujas para consulta, medicina, creación de encantamientos y conservación de los existentes. Tales manuscritos son a la vez el origen de los tratados de alquimia y posteriormente de ciencia y desde esta perspectiva se identifica un paralelismo entre ellos y los cantos presentados en *Incantations*, pues ambos contienen recetas y guías para restaurar la salud tanto espiritual como física.

Aunado a ello, ya que la cosmogonía de los mayas y tzotziles refiere al libro como el objeto donde se guardan las palabras de sabiduría y recuperación de la salud y cuyo contenido se transmite a través de generaciones, la creación de un libro-arte que permite la conservación de estas tradiciones le otorga a la pieza un carácter de objeto de poder similar al que poseen los manuscritos de magia, gracias al cual es posible conocer la manera en que las mujeres de esta zona llevan a cabo una conexión con el mundo espiritual así como prácticas y costumbres que utilizan procesos tales como la medicina herbolaria, que

se encuentra en riesgo de desaparición.

4.2.2.1.1. Primer eje del modelo de análisis: lectura estructural de la obra.

La obra presenta pastas y lomo de cartón y papel hecho a mano con fibras vegetales sin teñir, lo que conserva su tono natural. Este material otorga una textura visual y táctil de volumen en la imagen que conforma la parte frontal, que presenta la forma de un rostro en relieve y bajorrelieve modelados con el mismo papel hecho a mano, mientras el título se encuentra impreso sobre el lomo en tinta negra. La pieza se realizó en la estructura tradicional de códice y se imprimió sobre páginas de forma cuadrada en las que se trabajó una paleta de colores compuesta únicamente por negro y beige, de manera que la impresión en tinta negra se complementa con el tono crudo del papel produciendo una especie de alto contraste. La encuadernación es estilo americano, es decir, los folios están unidos por medio de una tira de tela que a su vez se adhiere con pegamento al lomo del libro; ello proporciona firmeza en la estructura y favorece su manipulación (Fig. 66).



(Fig. 66). *Incantations / Conjuros Ebriedades, Cantos de Mujeres Mayas* (2005). Taller Leñateros.

Tomando en cuenta estos rasgos la obra se coloca en la categoría de libro de artista ya que mantiene la estructura del libro común y fue concebido por Past aunque su resultado formal es un trabajo de

colaboración entre artesanos, impresores, escritores y las mujeres que comparten sus cantos. Así, a partir de una labor en equipo se produce una obra que es a la vez un libro, una obra de arte, un objeto de poder y una memoria donde queda plasmada y preservada una parte de la sabiduría y herencia prehispánicas.

4.2.2.1.2. *Segundo eje del modelo de análisis: procesos de construcción discursiva de la obra.*

En cuanto a las categorías referentes al proceso de construcción discursiva, esta obra se inserta en la correspondiente al Acumulador debido a que su objetivo ha sido crear una colección. En este caso dicha colección se compone por un conjunto de recetas y procedimientos transmitidos y practicados por las mujeres indígenas de Chiapas para preservar la salud y entablar comunicación entre los mundos físico y espiritual. A través de ellos, *Incantations / Conjuros Ebriedades, Cantos de Mujeres Mayas* comparte a sus lectores la riqueza cultural maya y tzotzil de los Altos de Chiapas creando nuevos modos de entender y apreciar sus órdenes simbólicos y la manera en que interactúan con el mundo.

Por otro lado, la figura del Acumulador se relaciona con la función del libro-arte como archivo en tanto implica la construcción de un artefacto que permite la conservación de un conocimiento específico y de esta manera proporciona un canal para acceder a esta información. En este caso, el archivo se usa como depositario de las costumbres y sabiduría de un pueblo, contribuyendo al rescate de su memoria. Como resultado, el contenido se protege de la desaparición a la vez que difunde su cosmogonía y con ello puede detonar nuevos modos de comprensión del pasado precolombino al ser narrada a lectores tanto en México como fuera del país.

4.2.2.1.3. *Tercer eje: temática abordada en la obra.*

En esta obra se exploran dos temáticas: la Memoria colectiva y la Identidad. La primera proviene del interés por crear una pieza donde plasmar y a través de ello conservar costumbres practicadas por las mujeres indígenas de la región de los Altos de Chiapas, que representan una parte de la herencia prehispánica vigente en México. La importancia de preservar tales conocimientos radica en dos estadios: primero, que aun cuando son parte de la riqueza cultural del país son desconocidas para la mayoría de los mexicanos; en segunda instancia porque se encuentran en riesgo de desaparición, por un

lado debido a la posibilidad de pérdida del habla y escritura en las lenguas originarias en especial a falta de práctica en las nuevas generaciones pues pierde terreno ante el uso del castellano; por otro lado, porque salvaguarda los métodos de la medicina tradicional y herbolaria, las cuales muchas veces son menospreciadas por la medicina moderna, razón por la cual sus aportes pueden perderse.

De esta manera se crea un espacio donde queda preservada una parte de la memoria colectiva mexicana. La obra mantiene presente esta herencia en términos de contenido y uso de la lengua además de que su traducción al inglés y castellano le permite compartirse con lectores tanto en México como fuera del país; con ello contribuye a difundir el conocimiento que poseen las mujeres de esta región así como el sistema de pensamiento y los órdenes simbólicos que definen a sus habitantes. Aunado a ello se explora la temática de la Identidad, pues al rescatar y plasmar en un libro esta cosmogonía se lleva a cabo un ejercicio de revalorización del conocimiento y de los modos de interacción con el mundo de las culturas indígenas, cuya memoria resulta de gran importancia en la construcción identitaria mexicana.

Finalmente, en sus relatos se aprecia la manera que tienen los habitantes de comprender la vida y su profundo estado de unión con la naturaleza, los cuales distan enormemente de la relación entre el hombre y el mundo heredadas del pensamiento occidental, donde se entiende al entorno como una fuente de recursos y como tal, susceptible a la explotación y dominación. En contraste, *Incantations / Conjuros Ebriedades, Cantos de Mujeres Mayas* muestra una manera distinta de intercambio con la tierra y los materiales que provee, la cual es guiada por una mirada que busca la conexión entre el hombre, el mundo y el espíritu y que se rige por el respeto al medio ambiente.

En la narrativa de esta obra se rescata y comparte una mirada perteneciente a un orden simbólico que difiere profundamente y desde sus cimientos del sistema de pensamiento hegemónico impuesto, un modo de interacción con el entorno que se refleja en la salud física, mental y espiritual de las personas, en contraste a una dinámica donde se busca controlar los recursos naturales en beneficio de la economía capitalista para empresas trasnacionales, sustituir las lenguas originarias por el uso de un idioma común y desechar el conocimiento de la medicina tradicional, carente de valor en tanto prescinde del rigor científico.

4.2.2.1.4. Cuarto eje del modelo de análisis: aproximación semiótica a la obra.

En el proceso de creación de este libro-arte la primeridad tuvo lugar como consecuencia del

acercamiento inicial ocurrido entre la poetisa Amber Past y los cantos rituales de los mayas y tzotziles en Chiapas, que implica el encuentro entre dos sistemas de pensamiento diametralmente distintos, el occidental y el indígena. A raíz de este primer encuentro se detona una sensación desconocida que conduce a la necesidad de traducirla y de esta manera surge la idea para la elaboración de la obra. La segundidad comprende el proceso de entendimiento de ese pensamiento Otro para otorgarle un signo, lo cual ocurre desde la mirada de Past, quien comienza la búsqueda para traducir los rituales a otros dos lenguajes que tendrán sentido para la comunidad de sus lectores. Estos nuevos lenguajes son el texto y las imágenes; a través de este ejercicio se invita al espectador a conocer el propósito de los rituales y su procedencia así como el origen de las leyendas que determinan sus modos de vida; de esta manera, esa sensación indeterminada adquiere sentido.

Finalmente, la terceridad permite la lectura del signo a los miembros de un sistema cuando la traducción de los cantos en forma de textos e imágenes adquiere la capacidad de comunicar no su sentido literal sino su significado, que está en relación con un modo particular de ver el mundo. De esta manera el sentido de los rituales se transforma, de ser una práctica realizada y comprendida por una comunidad específica, a un lenguaje legible para otros públicos. La pieza hace posible acceder a los órdenes simbólicos de una comunidad que ha sobrevivido y conservado sus tradiciones durante al menos quinientos años.

Como se ha mencionado, la caja donde se guarda la obra es de cartón pintado en negro; presenta la impresión serigráfica de tres elementos: una imagen al frente, el título en mayúsculas a un costado y en la parte posterior en la zona inferior centrada, impreso en blanco “Taller Leñateros” y debajo “Chiapas, México”. La imagen es un rostro aparentemente femenino, dado que carece de vello facial, mirando al frente, producido con unos pocos trazos fluidos que representan los rasgos principales: forma cuadrada de la cara, ojos almendrados sin iris ni pestañas, nariz pequeña y centrada que divide la imagen por la mitad y cuya línea desciende para formar los labios gruesos y con una sombra alrededor; finalmente, el fondo negro de la caja se extiende rodeando los trazos de la figura como un halo y a modo de su cabello.

El material y los colores en el contenedor sirven para definir los que se encuentran al interior del libro pues las características físicas y cromáticas del cartón en la caja se reflejan en las fibras del material de la portada y el papel, también hecho con fibras vegetales. Por otro lado, el juego visual del contenedor producido entre el color del cartón y la impresión en negro se reproducen en la portada y al interior. Al

inicio de la pieza se lee el título completo impreso en blanco sobre fondo negro, que abarca toda la página: *Incantations by Mayan Women*. La secuencia inmediata muestra del lado izquierdo la misma imagen impresa al frente del contenedor y del lado derecho, en negro sobre fondo beige nuevamente el título en mayúsculas. Debajo, los nombre de los autores que son los Padresmadres de la obra: la poetisa Amber Past fundadora del taller, quien para esta obra colabora con Xun Okotz y Xpetra Ernándes. Por último, en la parte inferior de la página, el nombre del Taller Leñateros y su ubicación.

La primera parte es un escrito donde se relata el modo en que surgieron estos cantos sagrados, que le fueron otorgados en sueños a las mujeres. A partir de este punto la narrativa se construye en tres segmentos: comienza con un texto de introducción a la cosmogonía tzotzil y maya que relata el nacimiento de sus cantos y rezos; posteriormente se encuentra una colección de leyendas, procesos de curación y encantamientos y por último las imágenes que complementan los escritos y representan a las mujeres que los llevan a cabo así como algunos utensilios y materiales requeridos en cada ocasión (Fig. 67).



(Fig. 67). *Incantations / Conjuros Ebriedades, Cantos de Mujeres Mayas* (2005). Taller Leñateros.

Pasakwala Kòmes relata de qué modo aprendió los cantos:

“In the womb of my mother / I learned the spells. / In the womb of my mother / I heard them.

I took the basket, / I received the bottle, / I was given incense, / I was shown the Book.

From the womb of my mother, / I dreamed the Incantations.” (En el vientre de mi madre / Aprendí los hechizos. / En el vientre de mi madre / Los escuché. / Tomé la canasta, / Recibí la botella, / Se me dio el incienso, / Se me mostró el Libro. / Desde el vientre de mi madre, / Soñé los Conjuros)⁵³.

La obra presenta un conjunto de rituales y procedimientos que los mayas han desarrollado durante siglos para situaciones que comprenden acontecimientos de carácter social, momentos que marcan los ciclos agrícolas, invocaciones, hechizos y cura de enfermedades. En ellos se reflejan las costumbres que rigen la vida en estas comunidades que a su vez se manifiestan en su interacción con la naturaleza. Entre los acontecimientos relatados se encuentran tradiciones tales como ritos relacionados a la cosecha o el proceso para una petición de mano, además de leyendas sobre el surgimiento del tejido del huipil (la vestimenta femenina tradicional maya), el árbol sagrado (la ceiba), el ritual del nacimiento de un bebé, los pasos a seguir para mantener vivos al sol y la luna durante un eclipse o la importancia del fuego, en cuya canción se agradece que les permite cocinar alimentos y preparar tortillas.

Entre las leyendas de esta pieza se refiere continuamente a Kaxail, la Madre de todo, que es la diosa de la tierra y representa la fuerza creadora suprema, madre de la madre luna y del padre sol. Debido a que su nombre es sagrado y contiene gran poder solo se pronuncia en ocasiones especiales; por lo general se le llama Nuestra madre de quien tejemos o La mujer que se aparece en sueños. En otra secuencia se narra la historia de la madre luna, que enseñó a tejer a los primeros Padresmadres utilizando hilos provenientes del árbol de la ceiba, con los cuales elaboró el primer huipil para después subir por las ramas al cielo.

Como resultado, la pieza, originalmente basada en un Libro sagrado adquiere también el carácter de objeto mágico pues se vuelve el depositario que contiene las canciones y rituales provenientes de la sabiduría maya. Explora el principio de lo sagrado femenino, es decir, la noción – presente en casi todas las culturas antiguas alrededor del mundo – de una conexión entre las mujeres y el reino de lo sobrenatural. En este sentido, trasciende su función como objeto artístico y como compendio donde se narran historias fantásticas; en su lugar, se transforma en un objeto de la memoria que permite conocer, apreciar y difundir el pensamiento maya y tzotzil, tanto en lo concerniente a sus órdenes simbólicos como a sus saberes culinarios y en cuestión de medicina.

A través de lo anterior los saberes y prácticas contenidos en el libro, ajenos al pensamiento hegemónico

⁵³ Traducción propia.

y a la producción de conocimiento atada al método científico, llegan a nuevos entornos, generan el interés de públicos en distintos lugares y hallan un espacio donde permanecer, protegidos del olvido. Se trata de un ejercicio de conservación de la memoria de un pueblo que corre el riesgo de desaparición. Si bien sus textos son el elemento principal de la narrativa también las imágenes son importantes pues sirven complemento de la parte escrita; muestran diversos tipos de figuras representando a las mujeres que realizan estos rituales; a ellas se suman formas orgánicas y elementos característicos de la cosmogonía maya: plantas y animales entre los que se encuentran el maíz, aves e incluso espíritus y fenómenos que representan peligros, como el caso del Pukuj (Fig. 68), que presagia enfermedades y muerte o los eclipses, durante los cuales pueden morir el Sol y la Luna.

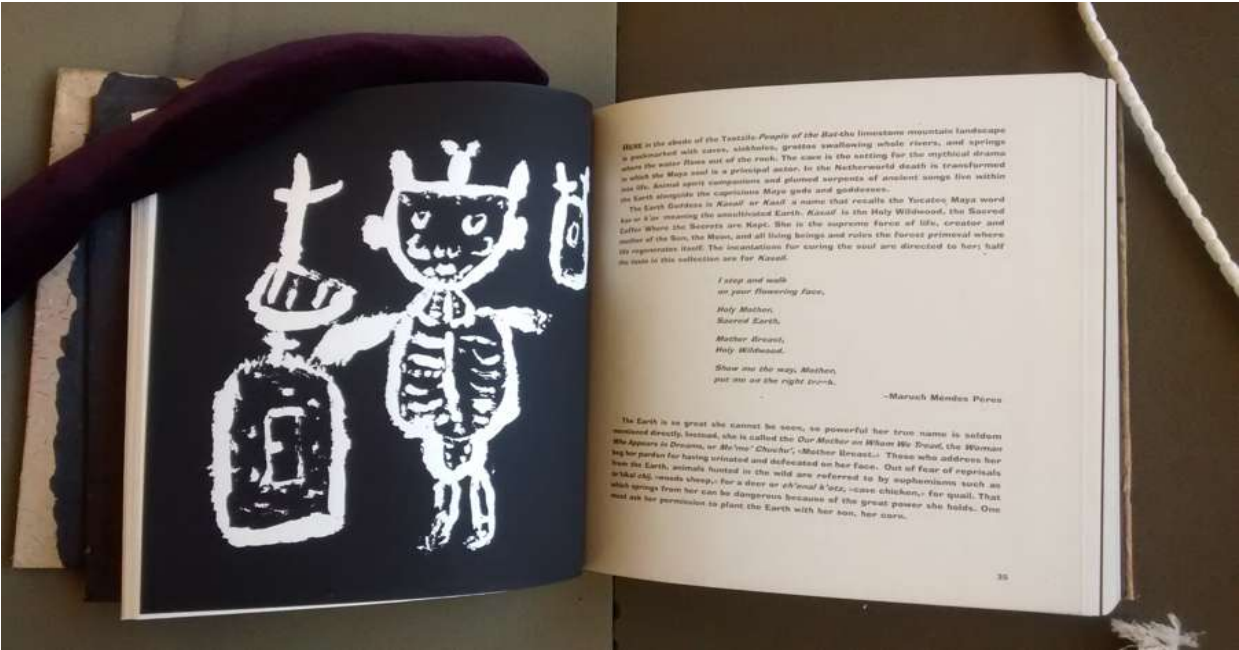


(Fig. 68). *Incantations / Conjuros Ebriedades, Cantos de Mujeres Mayas* (2005). Taller Leñateros.

Las figuras femeninas muestran las actividades de preparación y curación así como las ocasiones en que realizan estos cantos. Todas las imágenes se elaboraron a partir de líneas sobre un fondo plano, ya sea que el trazo esté hecho en tinta blanca o beige sobre fondo negro o viceversa; se construyeron con pocas estructuras simples, carentes de detalles y gradaciones de color pues se trata de figuras sin volumen, lo cual produce una sensación visual de alto contraste y en los que existe un cierto grado de ingenuidad que remite a los dibujos infantiles, otorgando a los personajes un carácter de inocencia.

Este carácter de pureza en las imágenes es una alusión al modo en que conciben e interactúan con el

mundo, pues lo entienden como un todo donde sus habitantes están interconectados y dependen de una sola fuerza creadora, la Madre Tierra, a la que deben cuidar y respetar ya que de ella proviene todo lo existente. Al recorrer sus páginas el lector puede adentrarse en la cosmogonía de esta cultura y entender el sentido mágico y ritual de los rezos. A través de esta pieza se hacen presentes los espíritus de un pasado que ni el tiempo, la pobreza en que viven los indígenas en México ni la globalización han podido desaparecer. De este modo, el trabajo de *Incantations / Conjuros Ebriedades, Cantos de Mujeres Mayas* contribuye a la supervivencia de una cultura que habita el territorio nacional desde mucho antes que llegaran el pensamiento y la estructura social provenientes de Europa (Fig. 69).



(Fig. 69). *Incantations / Conjuros Ebriedades, Cantos de Mujeres Mayas* (2005). Taller Leñateros.

Esquema de análisis de la obra:

Eje 1. Lectura estructural de la obra.	<u>Libro de artista</u> . Conserva la estructura de códice. Fue concebido por una persona aunque su elaboración incluye la participación de impresores y artesanos.
Eje 2. Proceso de construcción discursiva de la obra.	<u>Acumulador</u> . Crea una colección de elementos; en este caso relatos y cantos que representan los fundamentos de la cosmogonía maya y tzotzil.
Eje 3. Temática abordada	<u>Memoria colectiva</u> . Contribuye a preservar el sistema pensamiento que define a un comunidad.

en la obra.	<u>Identidad.</u> Difunde el conocimiento de una cultura que forma parte de la herencia prehispánica y como tal, juega un papel de relevancia en la construcción identitaria mexicana.
Eje 4. Aproximación semiótica a la obra.	<u>Primeridad.</u> La sensación indeterminada se presenta en el encuentro entre dos sistemas de pensamiento distintos: el occidental y prehispánico. <u>Segundidad.</u> La sensación se traduce en dos sistemas codiciales: texto e imágenes, que permiten comprender el modo en que funcionan estos rituales. <u>Terceridad.</u> La traducción de los cantos al inglés y castellano conlleva el entendimiento y a través de ello puede entablar una relación con el imaginario de sus lectores.

4.2.2.2. *Mayan Hearts / Diccionario del corazón.* Leñateros.

Este libro-arte fue realizado en el 2002, basado en un antiguo diccionario tzotzil – maya – castellano que data del siglo XVI, el cual contiene una traducción de las distintas maneras en que los habitantes de la región de Zinacantán en Chiapas expresan emociones y sentimientos, siempre en torno a la figura del corazón. El diccionario original es trabajo de un fraile español desconocido, quien arribó a la comunidad de Santo Domingo Zinacantán alrededor del año 1599 para contribuir a la conversión de los indígenas al cristianismo. Sin embargo, en este encuentro descubrió que poseían en su lenguaje múltiples expresiones relacionadas con el corazón, figura central a partir de la cual se desprenden diferentes formas de referir a emociones y situaciones.

Acorde con la cosmogonía maya y tzotzil en el corazón se origina el sentir pero también a él pertenecen los asuntos relacionados con el pensamiento y el juicio en la toma de decisiones; es decir, para esta cultura tanto la razón como los sentimientos emanan de un mismo sitio. Dicha noción se mantuvo vigente durante mucho tiempo y solo después de la conquista, cuando se asientan el modo de vida de las colonias y su manera de interactuar con el mundo, se separaron el corazón y la mente, colocados uno en el pecho y otro en la cabeza. Con esta división se le asignaron funciones específicas a cada uno, de modo que el corazón se volvió habitáculo de los sentimientos y emociones mientras en la cabeza los procesos cognitivos y la formulación de pensamiento.

En su convivencia con los indígenas el fraile halló más de ochenta metáforas que refieren a situaciones, emociones y acciones derivadas de la figura del corazón, las cuales compiló y tradujo al castellano, creando un diccionario que salió del territorio de la Nueva España y con el tiempo se integró a la

colección de libros de la Universidad de Princeton. Allí lo halló el antropólogo Robert M. Laughlin cuando estudiaba y posteriormente, cuando tomó cargo como curador del Departamento de Antropología Mexicana en el Museo Smithsonian en Washington, D. C., lo usó como base para la creación de *Mayan Hearts / Diccionario del corazón*.

La obra contiene un texto autoría de Laughlin al cual se suma la traducción de distintos significados del corazón provenientes de los vocablos maya y tzotzil; dicha traducción se realizó en diferentes ediciones tanto al inglés como al castellano y se acompaña por un conjunto de imágenes que representan los usos y sentidos de la palabra corazón. Las imágenes se elaboraron en xilografía y están impresas a dos tintas, roja y negra; fueron realizadas por el artista uruguayo Naúl Ojeda, quien por medio de este trabajo lleva a cabo un nuevo proceso de decodificación, esta vez de la escritura a la visualidad. La impresión de las imágenes y texto así como el proceso de empastado se llevaron a cabo en el taller Leñateros.

Para la creación de esta obra se eligieron, de entre las expresiones relativas al corazón que se encuentran en el diccionario del siglo XVI, veinte metáforas que fueron traducidas. Además de ello, el texto presenta algunas guías para el lector en cuanto a normas gramaticales y de pronunciación del idioma original, con lo que contribuye a la difusión de las lenguas originarias mexicanas. Como resultado, la pieza es una obra artística así como un espacio que permite la conservación del idioma maya y sus órdenes simbólicos; con ello funciona como un depositario de memoria colectiva, donde se archiva y preserva un modo de ver el mundo.

4.2.2.2.1. Primer eje del modelo de análisis: lectura estructural de la obra.

Para esta obra se realizó una edición relativamente extensa – si se considera que se trata de un trabajo no industrial y hecho uno a uno por los artesanos del taller – la cual se compone de quinientos ejemplares cuyas medidas son 23 x 28 x 2.5 cm; cada libro contiene ciento dieciséis páginas impresas en serigrafía y xilografía sobre papel hecho a mano. Los procesos de producción de papel, la impresión de texto e imágenes, la creación de las pastas en papel cartón texturado con fibras naturales y la encuadernación se llevaron a cabo manualmente en las instalaciones de Leñateros. Las páginas tienen forma cuadrada y el empastado tipo americano con pastas duras de papel hecho a mano grueso y texturado.

Las pastas fueron teñidas en negro y en la parte del frente en el lado inferior derecho, se le recortó un

espacio en forma de corazón a través del cual se aprecia parte del interior de la pieza, en un plano de color rojo. Acorde a tales características y retomando el listado de tipologías de Bibiana Crespo, esta obra corresponde a la categoría de libro de artista pues conserva el formato de códice, que permite a los lectores hojear las páginas de igual modo al de un libro común. A ello se suma la concepción de la pieza, que corrió a cargo de Laughlin aunque contó con la asesoría de Past, la colaboración de Ojeda en las imágenes y la participación de los artesanos del taller en los procesos manuales de elaboración de la obra.

4.2.2.2. Segundo eje del modelo de análisis: procesos de construcción discursiva de la obra.

Acorde a las categorías retomadas de Mínguez, las figuras de los creadores del libro-arte halladas en esta pieza son el Arquitecto y el Guasón. La primera se identifica en el diseño y construcción de la obra, que posee elementos tridimensionales desplegables tales como páginas que se extienden, de modo que su estructura explora las posibilidades del pliegue como elemento formal y narrativo; además de ello, se presentan elementos de papel adheridos que le otorgan un nuevo sentido del volumen, así como la forma que se recorta en la portada dejando un espacio vacío por donde asoma el fondo rojo que complementa la figura de corazón (*Fig. 70*).



(Fig. 70) Mayan Hearts / Diccionario del corazón (2002) Taller Leñateros.

La figura del Guasón se localiza en el juego, que se encuentra en diversos niveles en la obra tanto en lo concerniente al giro de los significados del corazón y su relación con las emociones como en las interpretaciones que se hacen del término. A este ejercicio se integra la traducción constante, que implica un trastocar los sentidos del lenguaje para crear nuevos códigos y formas de representación. Así, el maya inicialmente traducido al castellano antiguo se retoma para rehacer el texto en inglés y castellano contemporáneos y se desplaza la noción occidental del corazón y las emociones a la practicada por los mayas y tzotziles, a la vez que de los conceptos derivados de este vocablo se llega a la creación de imágenes. Como resultado se produce un juego de naturaleza visual y conceptual entre el texto, las ilustraciones y las formas / signos que adquieren las emociones.

4.2.2.2.3. *Tercer eje del modelo de análisis: temática abordada en la obra.*

Las temáticas exploradas en *Mayan Hearts / Diccionario del corazón* son la Memoria colectiva, el Juego y la Identidad. La memoria colectiva dado que en esta pieza se han compilado algunos de los rasgos del sistema de pensamiento de un grupo social a través de los cuales se define el modo de ver el mundo practicado por una comunidad, que ha sobrevivido durante siglos y que ha corrido en más de una ocasión el riesgo de desaparecer. Al utilizar el espacio que proporciona el libro-arte como un depositario de sus órdenes simbólicos se preservan su mirada y su manera de entender las emociones, que pueden compartirse con espectadores de otras culturas y otros sistemas de pensamiento.

Por otro lado, la temática del Juego se refleja en la figura del Guasón pues en esta obra se trastocan los significados establecidos del pensamiento occidental en torno a la noción del corazón como habitáculo del sentimiento y la cabeza como origen del juicio y la razón; en su lugar, se propone entender al corazón como fuente de ambos. A partir de ello se invita al lector a abordar al mundo desde una perspectiva distinta al pensamiento hegemónico e intrínsecamente ligada a las emociones, de las que emanan tanto el conocimiento como el sentir. De esta manera, el sistema codicial inicial se desordena con la intrusión de un pensamiento Otro, que lo transforma.

En lo concerniente a la temática de Identidad, se explora al recuperar y difundir un modelo de pensamiento que ha permanecido aislado durante siglos generando el interés de nuevos lectores y especialmente del público mexicano, con lo que contribuye a la recuperación de la cosmogonía maya y tzotzil así como a la integración de la herencia prehispánica en el imaginario actual del país. Asimismo,

a través de este libro-arte se hace un llamado de atención tanto a mexicanos como extranjeros acerca de la pertinencia de este tipo de obras, que sirven para conservar el mundo precolombino y respetar el conocimiento de las comunidades indígenas.

4.2.2.2.4. *Cuarto eje del modelo de análisis: aproximación semiótica a la obra.*

El proceso semiótico que se lleva a cabo en la creación de *Mayan Hearts / Diccionario del corazón* inicia cuando Laughlin encuentra el diccionario original en la Universidad de Princeton, a través de lo cual entra en contacto con un sistema de pensamiento ajeno al suyo (occidental y académico); dicho modo de pensar proviene de una cultura que entiende las emociones y la razón como manifestaciones del corazón, en contraste a la noción donde el raciocinio pertenece a la mente mientras los sentimientos surgen del corazón. Este encuentro le detona la necesidad de comprender y explorar más a profundidad la manera en que los mayas y tzotziles abordan estos conceptos.

La segundidad aparece durante el proceso de traducción de estas expresiones, que inicialmente realizaron un desplazamiento del texto original donde se encuentran la lengua maya y el castellano antiguo hacia el inglés y español actuales, por medio del cual se actualiza el uso del idioma y se revisan aquellas expresiones transformadas o fuera de uso. Este proceso se complementa con el estudio y comprensión del sentido que cada frase encierra, pues además de traducirse literalmente se llevó a cabo una interpretación de su significado. Por último, la terceridad toma forma cuando todas las etapas del proceso de traducción se han concretado y el lenguaje del libro-arte se vuelve accesible a los lectores, que entonces pueden ingresar al orden simbólico de una civilización a la que no pertenecen y que durante siglos había conservado aisladas sus representaciones de la lectura y escritura.

La obra contiene tres clases de elementos: portada, textos e imágenes. Los textos se dividen en tres partes, primero una introducción donde se narra la manera en que Laughlin entró en contacto con el diccionario original, posterior a ella un escrito donde se explican las reglas generales de escritura y pronunciación y finalmente las secuencias donde se presentan las metáforas del corazón con su respectiva traducción tanto en idioma como significado. Las imágenes se encuentran a lo largo de toda la obra acompañando a las metáforas del corazón e interviniendo los textos, además de presentar algunas secuencias en las que únicamente se muestran figuras y se carece de escritos.

Las imágenes se imprimieron en rojo y/o negro e incluyen figuras humanas, personajes religiosos retomados del cristianismo (ángeles, diablos), cuerpos celestes y entre ellos en especial el sol, cuya

forma se repite en diversas ocasiones así como aves y figuras aladas que parecen flotar sobre el fondo blanco del papel. A ellas se suman elementos de la escritura prehispánica tales como formas de glifos, personajes que hablan y por supuesto el corazón, trazado con una estructura fácilmente reconocible y por lo general en rojo. La paleta cromática se compone de el blanco que proporciona el papel, utilizado sobre todo como un fondo para crear la ilusión de vacío sobre el cual se imprimen las figuras y textos; a este se añaden elementos en rojo que aluden a la sangre, el corazón, el amor y las emociones; por último, el negro es utilizado para imprimir algunas imágenes así como la parte escrita a excepción de los títulos en cada apartado, en los cuales un renglón se elaboró en este color y el otro en rojo. Esta elección de colores contiene los extremos del espectro luminoso (blanco que suma todos los colores luz y negro que es su ausencia), sumados al color rojo que representa lo emocional.

La portada se creó con papel hecho a mano donde se aprecia la textura de las fibras vegetales y teñida en negro. En la parte inferior del lado izquierdo tiene un espacio cortado en forma de corazón, por donde asoma el fondo rojo de la primera página. Una vez que se abre, en la primera secuencia el título en rojo, centrado sin mayores detalles. Las dos siguientes páginas muestran en el lado izquierdo una imagen y del lado derecho el título; la imagen fusiona la forma de un ave que rodea un sol sonriente y ambos se integran a la forma de un corazón trazado con líneas fluidas y sintéticas en rojo sobre fondo blanco (*Fig. 71*).



(Fig. 71) *Mayan Hearts* / *Diccionario del corazón* (2002) Taller Leñateros.

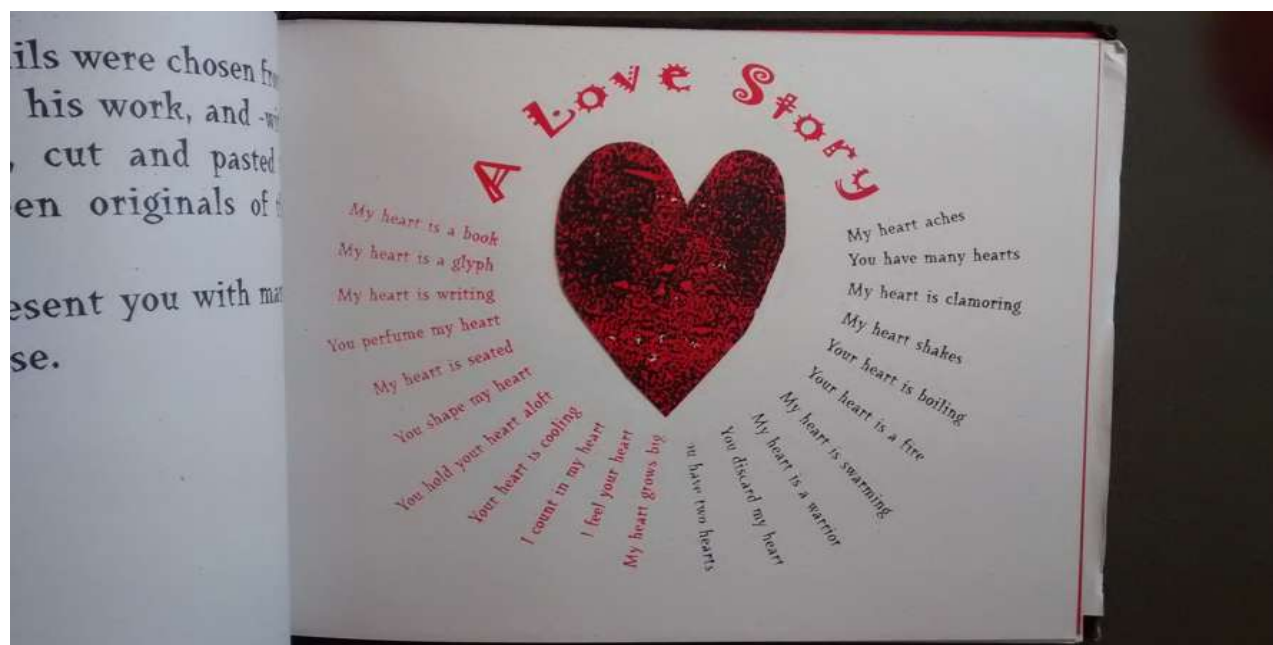
Esta imagen inicial hace referencia tanto a las emociones como a la naturaleza, ambas importantes en la cosmogonía maya y tzotzil y presentes a lo largo de la obra. Por otro lado, el título en la página de la derecha muestra la primera palabra “Mayan” en color negro y la segunda “Hearts” en rojo, ya que este alude al corazón, de manera que el texto, la paleta de colores y el sentido de las palabras se unen para desarrollar una idea. Debajo del título aparecen los nombres de los autores: Robert M. Laughlin en los textos y Naúl Ojeda en el trabajo plástico. Finalmente, en la parte inferior de la página y con tamaño de fuente más pequeño, el nombre del taller Leñateros y un sello que los identifica.

La narrativa da inicio con la imagen de perfil de un indígena maya en rojo y negro sobre fondo blanco. La secuencia inmediata presenta la introducción, titulada “A Mayan Romance of The Heart” (Un romance maya del corazón) donde se relata el origen de la obra, desde el viaje a América realizado por el autor del primer diccionario hasta su labor de traducción del vocabulario maya al castellano, en el que compiló más de diez mil palabras y gracias a lo cual aprendió las múltiples expresiones derivadas de la palabra corazón. A raíz de ello comprendió que en esta cosmogonía todo lo perteneciente a la naturaleza humana proviene del corazón, incluyendo la capacidad de raciocinio. Por ejemplo, el fraile halló cinco maneras de expresar arrepentimiento: mi corazón llora, mi corazón se hace pequeño, mi corazón duele, mi corazón se retira, mi corazón se vuelve dos.

El siguiente apartado lleva por título “Una historia de amor”. En la página izquierda una imagen donde aparecen dos rostros de perfil sonrientes mirando uno al otro rodeados por un halo que los une, en líneas rojas sobre fondo blanco. En la página derecha Laughlin explica que ha seleccionado, del total de expresiones relacionadas al corazón identificadas en el diccionario original, veinte metáforas con las que se crea este libro-arte. Señala que algunas palabras se han perdido y otras transformado, como es el caso de “Kolonton” (mi corazón) y “Avolonton” (tu corazón), que del antiguo tzotzil han cambiado a Ko'on y Avo'on, aunque todavía se utilizan treinta expresiones derivadas de ellas. En este apartado ofrece algunas guías gramaticales y de pronunciación tales como el uso del apóstrofe o el sonido de la H y la J, que son similares entre el maya y el castellano pero cambian con la traducción al inglés. Estas normas permiten a los lectores acercarse al lenguaje original, conocer sus sonidos así como la manera en que se escriben.

A partir de este punto comienzan las metáforas, con una estructura que presenta la frase original en maya, su traducción al inglés o castellano y su significado, acompañados de una imagen. Esta apartado inicia con una ilustración que resume la intención narrativa de la obra, en cuya parte superior se lee el

título “A love story” (Una historia de amor) en letras rojas, formando un medio círculo sobre la forma de un corazón con texturas en rojo y negro (Fig. 72). Alrededor las metáforas divididas en la mitad izquierda en rojo y en la derecha en negro además de una frase extra, retomada del poeta y soberano indígena Nezahualcóyotl, que originalmente dice “Tu corazón es un libro de imágenes” aunque en la obra se parafrasea como “Mi corazón es un libro”. Su versión original se muestra nuevamente en la secuencia posterior, en cuya parte izquierda se encuentra un corazón recortado, impreso en rojo y con texturas en blanco adherido a la página, contrastando con el fondo negro mientras en la parte derecha se imprimió el texto en negro sobre fondo rojo.



(Fig. 72) *Mayan Hearts / Diccionario del corazón* (2002) Taller Leñateros.

Los textos se imprimieron en negro y se acompañan con una interpretación de su significado por medio de imágenes. A su vez, las imágenes presentan figuras que incluyen corazones, formas humanas, aves, personajes del cristianismo tales como ángeles y demonios, así como estrellas, la luna y el sol, que se ha identificado en varias imágenes a lo largo de la obra además de formas que remiten a los glifos característicos de la escritura prehispánica. A partir su interacción se logra una simbiosis entre elementos provenientes del pensamiento occidental de la conquista, el imaginario occidental actual (en el rojo como alusión al amor y las emociones y la figura del corazón fácilmente reconocible), la herencia prehispánica (en el idioma original de las metáforas) y la visualidad (en las imágenes).

Lo anterior se manifiesta en el resto de las secuencias, de las cuales se señalan a continuación algunos ejemplos. La expresión *Xk'uxub Kolonton* se traduce literalmente como “Mi corazón duele” y significa “estar enamorado”; su representación es la figura impresa en negro sobre fondo blanco de una pareja abrazada. Otro caso es *Ep Avolonton* que se traduce como “Tienes muchos corazones” y significa “Ser voluble”; para esta ilustración se imprimieron dos imágenes, una en cada lado de una hoja que se despliega hacia la derecha y donde aparecen flotando cuatro figuras de corazón, en una cara del papel con tinta roja y en la otra con tinta negra.

Ch'ilom kolonton, se traduce como “Mi corazón es un guerrero” y quiere decir “ser cruel”; se representa en una página desplegable hacia arriba que muestra un antebrazo cuya mano se cierra en un puño que queda en alto, impresa en negro y con una figura de corazón rojo en la muñeca. Por otro lado, *Xmuk'ub kolonton* se traduce como “Mi corazón crece” y su significado es “ser valiente”, frase acompañada de la imagen de un rostro cuya forma es similar al sol pues posee un halo de líneas alrededor en color rojo; esta ilustración abarca toda la página y parte de la siguiente, como una llama que se extiende (Fig. 73).

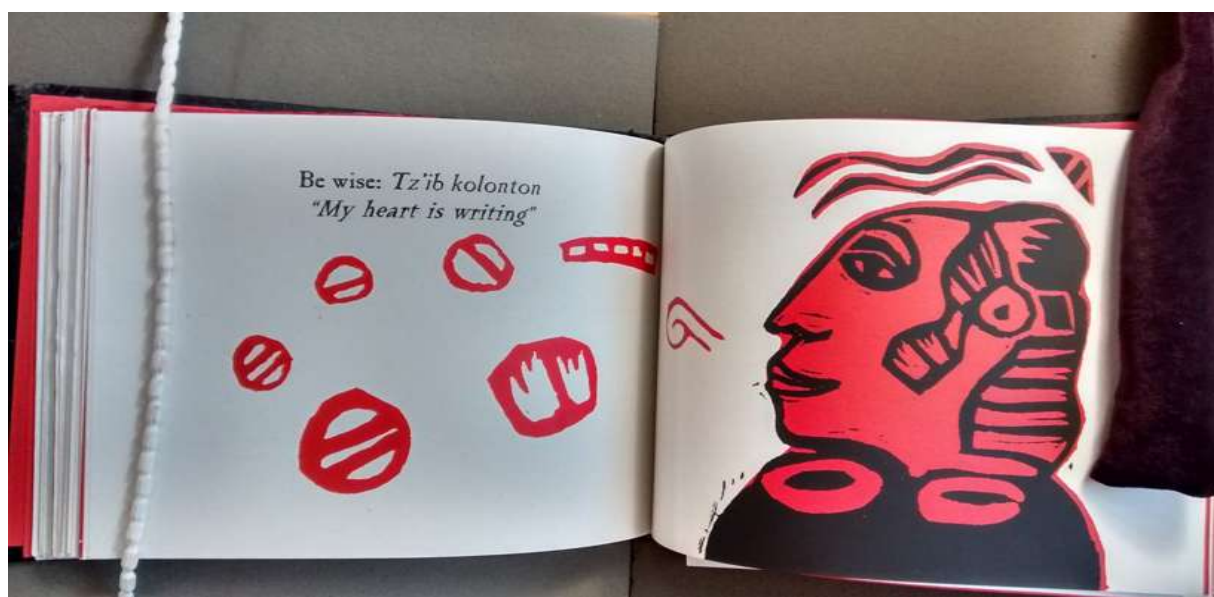


(Fig. 73) *Mayan Hearts / Diccionario del corazón* (2002) Taller Leñateros.

Como se señaló anteriormente, para los tzotziles y mayas el corazón es fuente no solamente de las

emociones sino también del conocimiento, el juicio y la razón. Esto queda claro en la expresión utilizada para indicar la sabiduría, pues existen tres modos para referir el “ser sabio”, que se dice *Tz'ib Kolonton*. El primer modo se traduce como “Mi corazón está escribiendo” y su imagen muestra un rostro de rasgos indígenas de perfil en rojo y negro, de cuyos labios emana un glifo (signo alfabético – fonético característico de la escritura prehispánica) que a lo largo de las dos páginas en esta secuencia se va transformando en formas orgánicas circulares impresas en rojo sobre fondo blanco (Fig. 74).

Otra de las maneras en que se encuentra esta expresión es “Mi corazón es un glifo”; esta vez el texto impreso en negro sobre rojo y su imagen muestra la forma de un signo prehispánico utilizando solamente líneas negras trazadas sobre un fondo rojo que delimita su estructura sobre el blanco del papel. La forma es una cabeza del perfil típico maya, que en su escritura se utiliza como base a partir de la cual se añaden otros trazos y elementos para indicar los números, aunque también presenta rasgos del signo correspondiente a los jugadores de pelota⁵⁴.



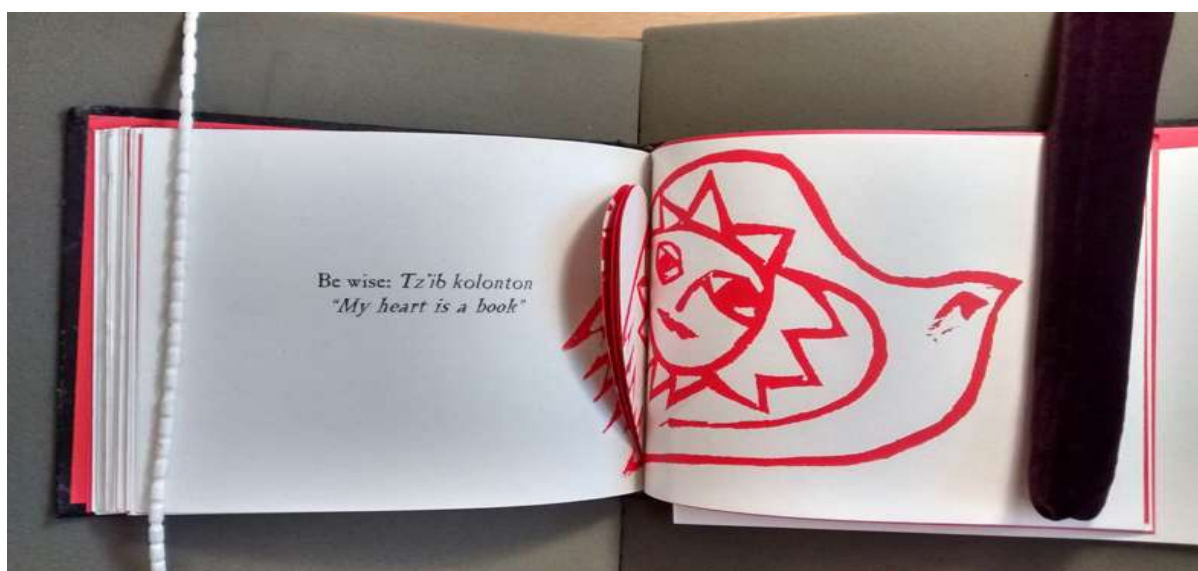
(Fig. 74) *Mayan Hearts / Diccionario del corazón* (2002) Taller Leñateros.

La tercera manera en que se expresa el “ser sabio” es la frase “Mi corazón es un libro”. Esta imagen se creó a partir de trazos fluidos que abarcan la página que muestra la frase y la que le sigue; presenta una forma que remite a un ave dentro de la cual hay dibujado un corazón y en su centro el rostro de un sol. La figura se encuentra en la parte derecha de la secuencia y se extiende hacia la izquierda, cerca del

⁵⁴ Consultado en https://pueblosoriginarios.com/lenguas/jero_maya.php

espacio del texto. En adición, en el pliegue donde se unen las dos páginas emerge una figura de corazón donde ha sido impresa también parte de la imagen principal y con la estructura de un pequeño libro que pareciera nacer del espacio entre las hojas (Fig. 75).

Los ejemplos anteriores permiten identificar una relación entre la manera en que se expresa el ser sabio y la escritura, que se identifica en la acción de escribir, de leer y en la figura del libro. Es decir, partiendo de estas frases con sus respectivas imágenes, *Mayan Hearts / Diccionario del corazón* permite discernir que el pensamiento, la escritura y la figura del libro son conceptos cercanos al conocimiento y a la sabiduría, pero siempre como acciones o ideas que nacen del corazón.



(Fig. 75) *Mayan Hearts / Diccionario del corazón* (2002) Taller Leñateros.

Esquema de análisis de la obra:

Eje 1. Lectura estructural de la obra.	<u>Libro de artista</u> . Conserva la estructura de códice. Fue concebido por una persona.
Eje 2. Proceso de construcción discursiva de la obra.	<u>Arquitecto</u> . El pliegue desempeña un papel relevante tanto en la estructura de la obra como en su contenido. <u>Guasón</u> . Juega con la traducción literal de las frases, el sentido que encierran y las imágenes, integrando elementos del pensamiento occidental y prehispánico.
Eje 3. Temática abordada	<u>Memoria colectiva</u> . Contribuye a la preservación y difusión de un sistema

en la obra.	de pensamiento. <u>Juego</u> . Trastoca los significados establecidos del corazón y el modo en que surgen la razón y la emoción. <u>Identidad</u> . Propone conocer, comprender e integrar el pensamiento prehispánico al pensamiento contemporáneo mexicano y difundirlo en otros entornos.
Eje 4. Aproximación semiótica a la obra.	<u>Primeridad</u> . La sensación indeterminada se presenta ante Laughlin en el encuentro entre el pensamiento occidental y el prehispánico. <u>Segundidad</u> . La sensación se traduce a nivel lenguaje del maya al castellano y desde ahí al inglés y español contemporáneos. <u>Terceridad</u> . Las metáforas, su significado y su interpretación en imágenes adquieren sentido para la comunidad lectora.

4.2.2.3. *Atsajtsilistle* (Clamor de agua). Tétl.

Atsajtsilistle es una pieza realizada en el 2014 con la cual se da inicio a un proyecto de libros-arte cuyo objetivo es crear obras que funcionen como espacios donde plasmar las costumbres y tradiciones de diversas comunidades indígenas del Estado de Guerrero y a través de ello preservarlas en beneficio de las generaciones jóvenes tanto como de los lectores en entornos ajenos. Esta serie se titula *Libros para la memoria* y fue concebida por los integrantes del Laboratorio de Arte Tétl, que tiene su sede en la comunidad nahua de Acatlán, Guerrero, donde se produjo esta primera pieza, la cual contó con la colaboración de sus habitantes.

Dicho proyecto responde a la necesidad de creación colectiva de objetos que puedan fungir como artefactos donde plasmar y conservar las costumbres de un pueblo, lo cual a su vez conlleva tres objetivos: en primera instancia, contribuye a conservar las tradiciones como parte de la memoria de un lugar; en segundo lugar, al involucrar a la población en la producción de las piezas se genera interés en los jóvenes de la propia comunidad por valorar y preservar su herencia cultural; por último, invita a los lectores de otros ámbitos a sumergirse en un sistema de pensamiento proveniente del mundo precolombino, apreciando las imágenes que retratan este modo de vida y leyendo un texto en un idioma que les resulta desconocido.

Aunque las imágenes son figurativas y por ello comprensibles para los lectores su texto solo es accesible para los hablantes de náhuatl pues fue escrito en esta lengua y carece de traducción. Se trata de una obra concebida para la lectura de los habitantes de Acatlán, con objeto de aportar a la memoria

del poblado y permanecer dentro de la comunidad; de aquí que, a pesar de ser un libro-arte hecho en México y por mexicanos no se ha llevado a cabo su traducción ni siquiera al castellano. Lo anterior tiene también una intención política dado que al realizar una pieza en náhuatl se deja fuera a los lectores de otros idiomas, lo cual invierte el orden en que se producen los libros en México, impresos en castellano y por lo general exentos de traducción a las lenguas originarias, haciéndolos inaccesibles para sus hablantes.

La festividad consiste en un ritual de origen prehispánico que en la actualidad combina elementos de esta tradición con costumbres del cristianismo. Así, se puede apreciar la simbiosis entre ambas culturas donde se encuentran participantes disfrazados de figuras tales como el jaguar, que es un animal sagrado en la cosmogonía precolombina y los personajes llamados hombres del viento, mezclados con momentos de la fiesta que se llevan a cabo en la iglesia e incluyen rezos cristianos y la participación del sacerdote, donde se pide permiso para realizar el ritual. La pieza consta de una edición limitada de sesenta y cinco ejemplares con diecinueve páginas, sin contenedor. Sus medidas son 20.5 x 27 cm y tanto el texto como las imágenes se imprimieron en serigrafía sobre papel mina – gris, económico a la vez que resistente ya que posee un grosor que le permite soportar la impresión sin dañarse. Sus empastados se elaboraron usando tablas de madera caobilla, que estaban disponibles en la comunidad y al igual que el contenido, la información de las pastas se estampó con serigrafía, que permite apreciar la textura natural de la madera debajo de las tintas. Para la portada se utilizaron dos tintas (negra y café) mientras para la parte posterior únicamente color café.

La palabra *Atsajtsilistle*, que da título a la obra, significa “Clamor de agua” y alude a la tradición de petición de lluvia, realizada cada año como la cúspide de las ceremonias agrícolas de Acatlán. Dicha festividad tiene una duración de tres días durante los cuales se involucra a toda la comunidad así como habitantes de las regiones vecinas, quienes colaboran trabajando en conjunto. La pieza retoma este sentido de trabajo en equipo y fue elaborada en este lugar por los propios habitantes, que laboraron con los integrantes del colectivo Tétl; con ello se trasciende la noción del autor de obra y el resultado es un objeto colectivo.

4.2.2.3.1. Primer eje del modelo de análisis: lectura estructural de la obra.

Cuando cerrada, la obra conserva la forma del libro común; sin embargo, al abrirlo, el lector puede apreciar que se trata de una construcción a modo de concertina. Dicha estructura remite a la de un

acordeón pues se extiende hacia los lados y con ello permite el despliegue de la narrativa como una sola imagen cuyas secuencias se expanden sin romper el ritmo, un solo concepto presentado en continuidad. El papel utilizado es mina – gris, color gris oscuro, con lo cual resalta la impresión tanto de los tonos intensos como los claros además de ser económico; de este modo el papel y la madera de las pastas – que pertenecía a la comunidad – reducen los gastos de producción (Fig. 76).

Se realizó con métodos artesanales tanto en el contenido como la portada, contraportada y en los procesos de encuadernación, que fueron hechos a mano por los participantes bajo la dirección de los integrantes del colectivo. Los relatos y su narración en náhuatl también son resultado de la colaboración entre los miembros de Tétl y los habitantes del poblado, que al compartir sus conocimientos contribuyen a preservar la lengua no solamente en su versión hablada sino también escrita. Así, la pieza se entiende como comunitaria en su concepción y elaboración, con lo cual se trasciende la noción de un autor que concibe la pieza y es apoyado por otras personas en su construcción.



(Fig. 76) *Atsajtsilistle / Clamor de agua*. (2014). Laboratorio de Arte Tétl.

En cuanto a su estructura y acorde a las tipologías propuestas por Crespo, *Atsajtsilistle* se aleja de la categoría de libro de artista dado que se produce con la intención de superar la noción de autor y trabajarse como obra en colectivo. En contraste, puede situarse en el grupo de los libro-arte – objeto debido a que deja atrás la forma del libro común para explorar las posibilidades de la obra como una pieza tridimensional, pues el empastado de concertina le permite desplegar su contenido y apreciarse desde diversos ángulos, ya sea pasando sus páginas, extendiendo las secuencias o armando distintas formas, con lo cual se acerca a la escultura.

4.2.2.3.2. Segundo eje del modelo de análisis: procesos de construcción discursiva de la obra.

Ya que en el libro-arte todos los elementos de la obra (tanto formales como conceptuales) están interrelacionados, la estructura del libro-arte – objeto proveniente de las tipologías de Crespo y en la que se inserta *Atsajtsilistle* se refleja en la figura del Arquitecto señalada en las categorías de Mínguez, ya que en ambos casos se hace referencia a la exploración del volumen. El Arquitecto experimenta con el pliegue como parte de la construcción de su narrativa y en esta obra se encuentra en la forma de concertina que provee una pieza con capacidad de expansión, con lo cual posibilita el juego con el espacio. A través del pliegue se experimenta con diferentes maneras de crear una estructura física tanto como narrativa además de explorar el sentido tridimensional de la pieza que puede mostrarse de distintas formas, produciendo varios ritmos de lectura. Por otro lado, el pliegue permite la creación de espacios y modos de leer las secuencias, con lo cual funciona como uno de sus componentes centrales.

4.2.2.3.3. Tercer eje del modelo de análisis: temática abordada en la obra.

Las temáticas exploradas en la obra son la Identidad y la Memoria colectiva. La Identidad en tanto busca valorar y preservar una de las costumbres más antiguas y de mayor importancia en Acatlán, para lo cual involucra a los miembros de la propia comunidad. De esta manera, las generaciones más jóvenes pueden conservar el interés en sus tradiciones e integrarse a la práctica y en el proceso valorarán su riqueza cultural e idioma. Con ello se refuerza su sentido de pertenencia y como resultado, su carácter identitario. Asimismo, invita a los lectores ajenos a la comunidad a conocer estas festividades, con lo cual pueden coincidir distintos modos de aproximación al mundo y enriquecerse unos a otros.

Por otro lado, la temática de la Memoria colectiva se encuentra en relación al propósito de la obra, que se realiza para preservar las tradiciones del lugar e incentivar el uso de las lenguas originarias en sus jóvenes habitantes y lectores externos. Por esta razón el texto se escribió en náhuatl sin traducción a otro idioma, de modo que pudiera servir como un llamado de atención acerca de los grupos que hablan estas lenguas y su separación respecto a los que hablan castellano. Como punto de comparación puede referirse a la situación general de los libros y la postura de las grandes editoriales en México, cuyos textos se imprimen en castellano y en muy contadas ocasiones se traducen a lenguas indígenas.

4.2.2.3.4. Cuarto eje del modelo de análisis: aproximación semiótica a la obra.

La primeridad surge a raíz de la preocupación de los integrantes de Tétl pertenecientes a la comunidad de Acatlán, que observan el peligro de la pérdida de las lenguas originarias en la región, no solamente en cuanto a la práctica hablada sino también escrita y con ello su posible olvido por parte de los jóvenes, carentes de interés por mantener viva su herencia. A partir de lo anterior aparece la segundidad, como respuesta a la preocupación inicial se le busca un signo y se lleva a cabo un primer proceso de traducción, que lleva la sensación primaria y desconocida a un lenguaje reconocible. Para ello se concibe un texto donde los habitantes de la comunidad describen – en su propio idioma – en qué consiste uno de los rituales más importantes y esta narración oral es llevada a la escritura. A través de este ejercicio se significa la primeridad en un relato oral y este a su vez se refleja en un nuevo sistema codicial, el lenguaje escrito en náhuatl, con lo que emerge el sentido de la ceremonia.

Finalmente, en la terceridad los relatos escritos se transforman en imágenes, que son susceptibles de interpretación por parte de un mayor número de espectadores aun cuando entre ellos puede haber analfabetas o personas no hablantes de náhuatl. Estas historias escritas y narradas en imágenes se depositan en un libro, que permite fijar en un espacio el proceso del ritual, la tradición de la comunidad y la memoria del pueblo, de manera que la preocupación inicial de pérdida de identidad y costumbres se resignifica, invitando a espectadores de múltiples ámbitos a conocer un modo de vida practicado desde hace siglos y que al plasmarse en la obra permanece a salvo del olvido.

El empastado se realizó con tablas de madera caobilla unidas por tela de encuadernación color café. La portada se imprimió en serigrafía con fondo verde y lleva en el centro una imagen trazada con líneas muy finas que permitieron crear tonos medios, luces y sombras. El dibujo es de estilo figurativo y muestra el rostro de un niño con rasgos indígenas rodeado de elementos y personajes relacionados al

ritual de petición de lluvias. También se encuentra una mujer con la cabeza cubierta a modo de un rebozo y en la parte superior figuras que remiten a los adornos de papel china recortado al modo característico de las fiestas mexicanas, creando diversos patrones que se cuelgan de sogas y se colocan uniendo los extremos de las calles y debajo de esta imagen se lee el título de la pieza, en mayúsculas de color café (Fig. 77).

La contraportada posee otra serie de imágenes en el mismo color utilizado para el título al frente. Sin embargo, en esta ocasión son figuras de estilo distinto, tanto en trazos como en color pues no se trata de dibujo de estilo académico sino más sintético y de líneas simples. En ellas se muestran los rostros de seis personajes acorde al ritual y relacionados a la herencia indígena de la región; algunos con tocados en la cabeza y sombreros mientras otros dos son máscaras, una de los tradicionales diablitos⁵⁵ de Guerrero, con sus orejas puntiagudas, cuernos en la parte superior de la cabeza y cabello largo y la otra en forma de jaguar, con rasgos felinos y sus características manchas sobre el rostro. Debajo de las figuras hay una frase que resume la intención de la ceremonia y en la parte inferior un sello con el logotipo y el nombre del laboratorio de arte Tétl.



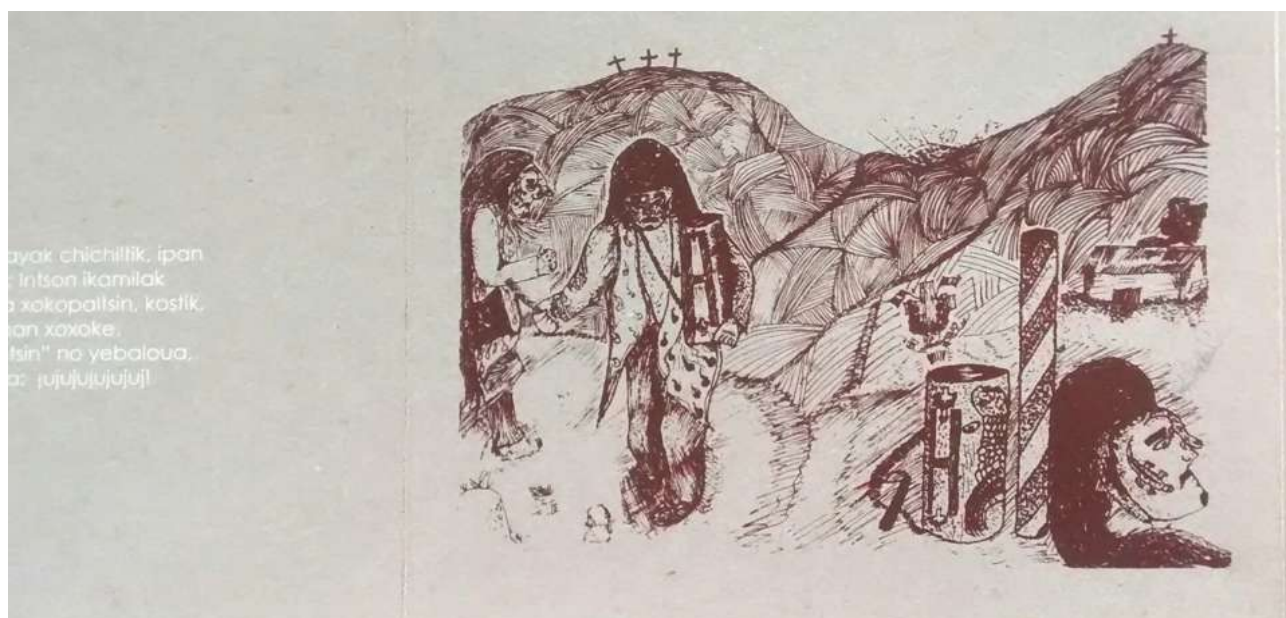
(Fig. 77) *Atsajtsilistle / Clamor de agua*. (2014). Laboratorio de Arte Tétl.

⁵⁵ Los diablitos, adoptados de la cosmogonía cristiana y presentes en diversas comunidades indígenas del país tales como el Estado de Guerrero, Michoacán, Oaxaca y Veracruz, son espíritus no malignos sino traviesos.

Al desplegar la obra se identifica una estructura narrativa que intercala un texto y una imagen. Los textos describen el proceso de la ceremonia mientras las imágenes muestran a detalle la vestimenta tradicional, el entorno con la vegetación típica, el paisaje natural que rodea la comunidad, las casas que conforman el poblado, los alimentos que siembran, los personajes del ritual, la entrada de los participantes a la iglesia señalada con la figura de un arco adornado con flores y los espectadores de la ceremonia. Los textos se imprimieron con tinta blanca que resalta sobre el oscuro del papel y las imágenes a una tinta, cada una con un color distinto: La paleta de color es variada e incluye diversos tonos de negro, verde, azul, rojo, café (oscuro y con dejos rojizos), ocre y vino.

La primera imagen, de color negro verdoso, presenta un paisaje del lugar integrado por elementos representativos de Acatlán y de los alrededores. Las plantas que siembran y en torno a las cuales giran tanto la actividad agrícola y la petición de lluvias tales como el maíz y calabaza. También algunos trastes que parecen de barro: ollas, jarras. A lo lejos se distingue el conjunto de viviendas, el espacio abierto de la plaza y en el centro del pueblo los arcos, dos figuras que aparentan kioscos, la estructura de la iglesia con sus torres y la cruz en la parte superior, todo ello para que los lectores tengan una idea de cómo luce esta comunidad. La segunda imagen es color café y posee cuatro figuras principales, masculinas y de frente que usan los sombreros típicos campesinos de paja y ala ancha. Detrás se pueden discernir otras figuras pero con menos detalles en los trazos mientras al fondo hay plantas de maíz que representan las actividades agrícolas.

La tercera imagen es también café pero con un matiz rojizo oscuro; presenta tres personajes masculinos en medio de un paisaje donde se aprecia el monte y a lo lejos permite distinguir una casa; en la cima de las laderas se dibujan figuras de cruces, tres del lado izquierdo en la cima y una más del lado derecho. Tales imágenes representan lugares donde falleció o está sepultado alguien. La indumentaria de estos personajes consiste en una tela que cubre su camisa y pantalón, otra más que les cubre la cabeza y máscaras sobre sus rostros, lo cual indica que se trata de los hombres de viento (*Fig. 78*). La cuarta imagen se imprimió en azul oscuro y contiene cuatro figuras, una es un adulto que lleva el disfraz de jaguar, arrodillado para ayudar a otra figura de menor tamaño, que se infiere un niño, también disfrazado, a colocarse la máscara.



(Fig. 78) *Atsajtsilistle / Clamor de agua*. (2014). Laboratorio de Arte Tétl.

Detrás de ellos hay otras dos figuras, más tenues y punteadas, en lugar de haber sido trazadas con líneas; la que acompaña al hombre jaguar adulto lleva en la cabeza un atuendo de estilo prehispánico y en lugar de ropa, lo que aparenta ser un taparrabos o indumentaria tradicional indígena precolombina. Por otro lado, tras la figura pequeña se ha colocado una cabeza de jaguar cuya forma emerge a partir de puntos, no líneas. A partir de esta diferencia en los modos de representación entre las figuras al frente y atrás se deduce que las formas punteadas aluden a la presencia de los espíritus del pasado prehispánico, cuya memoria continúa viviendo entre los habitantes de Acatlán a través de la práctica de los rituales y tradiciones de la comunidad. Con ello se hace patente la necesidad de preservar tanto el idioma como las costumbres que identifican a los habitantes de esta región, ya que al mantenerlas vigentes se conservan su recuerdo y riqueza cultural (Fig. 79).



(Fig. 79) *Atsajtsilistle / Clamor de agua*. (2014). Laboratorio de Arte Tétl.

La siguiente imagen se imprimió en tinta carmesí oscurecida con negro y muestra el ingreso de los personajes disfrazados a la iglesia. Aquí se pueden identificar los tres personajes centrales de la ceremonia: los Tlakololeros (sembradores de las laderas), los hombres del viento que traen la lluvia y los hombres enmascarados como jaguares, cada uno usando la vestimenta tradicional correspondiente. El arco de entrada de la iglesia está adornado con flores, que indican se trata de un día de celebración y a un lado en la parte superior pueden verse nuevamente los adornos en papel recortado suspendidos de una soga.

Del lado posterior del papel la narrativa continúa con una serie de imágenes; la primera en color verde claro contiene en primer plano una figura con capa y sombrero que sostiene un rosario. Se ha situado en posición de rezo y debido a su vestimenta y postura se deduce es el sacerdote del pueblo; junto a él, uno de los hombres jaguar sostiene una rama con hojas o flores. Entre ambos aparece un recipiente que arde o humea, aunque también podría tratarse del cáliz utilizado en las misas católicas para guardar las hostias o servir el vino de consagrar. Detrás de ellos y al centro se ve una figura femenina vistiendo un

atuendo indígena: blusa bordada en la parte superior y falda con figuras de aves y plantas, quien sostiene un ramo de flores. Del lado izquierdo de la imagen hay una cruz de gran tamaño de la que asoman dos pequeñas banderas mexicanas.

En esta imagen se puede identificar claramente la fusión de elementos provenientes de la cultura prehispánica integrados a la tradición cristiana, a partir de los cuales se da lugar a la ceremonia como se lleva a cabo actualmente. Esto a su vez es un reflejo de la riqueza característica del país, dado que muchas de las costumbres que se practican tanto en entornos rurales como urbanos han surgido a raíz del encuentro entre estos dos órdenes simbólicos, que produjeron una serie de intercambios y uniones para formar la identidad mexicana. Por tal razón es pertinente conservarlos, ya que a través de ellos se reconocen los rasgos que definen a una sociedad.

La quinta y sexta imágenes están juntas sin texto que las divida, aunque para el lector queda claro que se trata de momentos diferentes en la narrativa pues se imprimieron en colores distintos. En el primer caso se trata de una imagen rojo bermellón donde se exhiben dos figuras de hombres jaguar frente a frente colocadas en medio de un espacio abierto durante lo que parece ser una pelea pues tienen los puños cerrados y en alto, dirigidos hacia su oponente. En segundo plano hay un tercer hombre jaguar arrodillado, dando la espalda a los contendientes y mirando hacia uno más de estos personajes que se encuentra al otro lado del espacio abierto y pareciera estar esperando su turno en la confrontación.

En la parte posterior de esta imagen se representa un grupo de espectadores, tanto hombres como mujeres, que observan el desarrollo de la pelea. Sin embargo, los rostros y posturas del público no muestran violencia ni excitación sino tranquilidad pues es una parte del ritual y debe llevarse a cabo. Detrás de ellos en el lado izquierdo se distinguen en menor tamaño instrumentos musicales utilizados en la música de banda tales como trompetas y tubas. En esta zona de la página pero delante del público hay un personaje más usando una máscara de perro y sostiene en su mano una soga pues acorde a la tradición actúa como árbitro en las peleas, que dan inicio a la ceremonia.

La imagen siguiente se imprimió en azul oscuro, más brillante que el utilizado en una de las imágenes previas y contiene cuatro figuras principales, dado que se trazaron en mayor tamaño que el resto de los elementos. Dichas figuras representan los tres protagonistas de la ceremonia (el hombre viento, el Tlakololero y el jaguar) así como una gran cruz que señala la tradición cristiana inserta en el ritual, con guirnalda de flores y dos banderas de México, una a cada lado de la viga vertical. A sus pies hay tres ofrendas: tres velas encendidas, una maceta con flores y un recipiente humeante que puede contener

incienso o madera aromática. Estos elementos se unen en el paisaje que señala la cima de la ladera más lejana de donde emerge la cruz y junto a ella del lado izquierdo flota la máscara de jaguar como un recordatorio constante del origen prehispánico de la ceremonia. Del lado derecho, las figuras del hombre viento y el jaguar parecieran integrarse al entorno y en el centro cinco figuras humanas caminando a través del campo cargando una caja.

Después de esto nuevamente un texto y en la secuencia inmediata una imagen ocre que presenta la procesión hacia la iglesia donde participan hombres, mujeres y niños sonrientes detrás de los personajes principales del ritual. Llevan en las manos diferentes ofrendas, jarrones altos con flores, velas, una cruz con guirnalda, una copa que pareciera el cáliz utilizado en las misas católicas y todas las mujeres llevan la cabeza cubierta con lo que el lector puede entender son rebozos. De este modo, aun cuando no todos los lectores puedan comprender el texto, por medio de las ilustraciones se crean imágenes mentales acerca del proceso de la ceremonias.

A lo anterior le sigue una última secuencia conformada por un texto y una imagen verde olivo oscuro. La ilustración posee un orden de lectura de izquierda a derecha comenzando con un paisaje y la lluvia; a los pies de las laderas la forma de una serpiente se extiende a lo largo de la página guiando la mirada del lector y su cabeza, en el lado inferior derecho es una alusión al dios Quetzalcóatl, una de las deidades prehispánicas de mayor relevancia, también conocido como la serpiente emplumada. De la lengua de Quetzalcóatl surge una planta de maíz que crece hasta la parte superior de la página y junto a ella un grupo de figuras masculinas y femeninas en tamaño pequeño, entre las cuales se distinguen la forma de una tuba y la insinuación de fuegos artificiales; es decir, se trata de la lluvia que llega y la celebración posterior al ritual (*Fig. 80*).

En las dos páginas finales colocadas aparte de la secuencia narrativa, se encuentra el colofón de la obra, donde se han plasmado con tinta blanca los nombres de los colaboradores e integrantes del colectivo; se complementan con una imagen en la parte superior, la cual representa un hombre viento, cuyo cabello se extiende en líneas ondeadas que remiten al movimiento de un remolino y llevan entrelazadas formas de gotas que aluden a la lluvia. En la siguiente hoja, la imagen de una máscara de origen prehispánico y debajo el título de la obra en mayúsculas así como el año de producción, el logotipo del Laboratorio de arte Tétl y su dirección en la comunidad de Acatlán.



(Fig. 80) *Atsajtsilistle / Clamor de agua*. (2014). Laboratorio de Arte Tétl.

Con estas imágenes, que señalan el proceso y culminación de los tres días de la festividad se da por terminada la narrativa, que ha conducido al lector a través del modo de vida en Acatlán y del orden de creencias que deriva en la ceremonia de petición de lluvias. De esta manera puede apreciarse la cercanía entre la vida cotidiana y los ciclos naturales así como la importancia de la agricultura como medio de subsistencia. Además de el lector hace un recorrido por los paisajes y entabla una conexión con los habitantes de la zona; como resultado, conoce la importancia y el proceso de este ritual.

Esquema de análisis de la obra:

Eje 1. Lectura estructural de la obra.	<u>Libro-arte – objeto.</u> Sustituye la estructura tradicional de códice por la de concertina y explora sus posibilidades como pieza tridimensional.

	Trasciende la noción de autor pues fue realizado de manera colectiva.
Eje 2. Proceso de construcción discursiva de la obra.	<u>Arquitecto</u> . El pliegue desempeña un papel relevante tanto en la estructura de la obra como en su contenido ya que la narrativa se desarrolla a partir del papel que se despliega y expande.
Eje 3. Temática abordada en la obra.	<u>Identidad</u> . Se preocupa por reforzar el sentido de pertenencia en Acatlán así como invitar a los lectores a conocer este ritual y presentarlo en el contexto mexicano actual y en otros entornos. <u>Memoria colectiva</u> . Comparte a sus lectores una tradición ancestral y contribuye a su preservación y difusión.
Eje 4. Aproximación semiótica a la obra.	<u>Primeridad</u> . La sensación indeterminada se presenta en la preocupación por el olvido de las tradiciones. <u>Segundidad</u> . A raíz de esta preocupación se realiza una traducción inicial al conjuntar los relatos de los habitantes de forma oral y en su lengua originaria para llevarlos al lenguaje escrito. <u>Terceridad</u> . Los textos se interpretan nuevamente esta vez a nivel de imágenes y se plasman en un objeto reconocible con una narrativa visual de fácil acceso a los lectores.

4.2.2.4. *Tyoltoke Tisovajmej*. (Estamos vivas, somos mujeres). Tétl.

Este libro-arte fue producido en el año 2017 en colaboración con Editorial Nawati, coordinado por Dulce Yazmin Linas Arcos y con asesoría de Israel Torres para los procesos de impresión y encuadernación. Recibió el apoyo de la Secretaría de Cultura del Estado de Guerrero a través del programa PazAporte y se mostró en diversas localidades de dicho Estado ese año además de presentarse a la comunidad de lectores, editores, coleccionistas y productores de libro-arte durante el IV Encuentro de Editores y Editoriales Independientes del Traspatio Cafebrería, en Morelia, Michoacán en agosto del 2018. Es una pieza que conjunta diferentes técnicas: serigrafía sobre papel kraft en los textos, impresión de placas de linóleo sobre tela de manta para las imágenes e intervención con bordado a mano.

Las pastas son blandas, de papel, los empastados estilo americano y sus medidas 28 x 18.5 cm; incluye un contenedor de madera que imita la estructura de un sobre y mide 30 x 22 x 2 cm con técnica mixta pues en algunas secciones puede verse la madera y en otras se cubrió con tela de encuadernación (brillante); en ambos casos se acompaña de motivos florales y animales e impresión en serigrafía en la parte frontal y posterior. Se produjo una edición de sesenta ejemplares que contienen escritos por

ambos lados de cada página, en náhuatl por un lado en color blanco y traducidos al castellano al reverso en rosa; a cada texto corresponde una imagen impresa sobre manta y con intervención en bordado a mano. Dichas imágenes se imprimieron en negro mientras el bordado es de color diferente en cada una. Además de ellas, la portada posee dos diseños donde se integran motivos florales y figuras de aves en el mismo tono rosado de los textos en castellano.

Al igual que *Atsajtsilistle*, este libro-arte se centra en la comunidad de Acatlán aunque la aborda desde una perspectiva distinta, pues en lugar de presentar una estampa de sus ceremonias desplaza su atención hacia los roles desempeñados por las mujeres. A partir de ello presenta un retrato de la vida cotidiana en el que se narran las actividades y oficios de nueve mujeres los cuales incluyen la manufactura de vestimenta, la labor de las curanderas y parteras, la cocina tradicional, el trabajo de la siembra y la apicultura. Para esto, las mujeres relataron en su propio idioma en qué consiste su trabajo, cómo lo llevan a cabo, de quién lo aprendieron y a partir de sus palabras se realiza la traducción al castellano.

4.2.2.4.1. Primer eje del modelo de análisis: lectura estructural de la obra.

El contenedor de la pieza posee partes forradas en tela e impresión de motivos florales y animales característicos de la región. En la parte frontal se imprimió el diseño de un ave y flores con algunos elementos decorativos que se repiten al interior; a ello se añade el título, que se encuentra en el pliegue que cierra la forma del sobre. El libro se mantiene dentro gracias a una sogá delgada de fibras naturales que lo sostiene a la estructura de madera y se desata para poder extraerlo. Los materiales y técnicas están siempre en relación con el discurso: sogá de fibras, madera, telas, hilos, que aluden a la naturaleza y a lo femenino.

Como puede apreciarse, la estructura de la obra se divide en dos partes y debido a ello puede encajar en dos de las categorías propuestas por Crespo; ya que la pieza se elaboró con materiales flexibles (papel, hilo, tela, pastas blandas) y conservando el formato de códice se coloca en la categoría de libro de artista aunque su producción es resultado de un trabajo de colaboración y no de un autor único. Por otro lado, tomando en cuenta que posee un contenedor con una estructura diferente que se abre al frente y cuyo material es sólido se experimenta con sus posibilidades en tanto objeto tridimensional y desde esta perspectiva se sitúa también en la categoría de libro-arte – objeto.

4.2.2.4.2. Segundo eje del modelo de análisis: procesos de construcción discursiva de la obra.

Acorde a las categorías del listado de Mínguez, las figuras de los artistas presentes en *Tiyoltoke Tisovajmej* son el Arquitecto y el Acumulador. El Arquitecto se encuentra en la experimentación con la estructura de la pieza, lo cual conduce a la creación de dos soluciones formales distintas para resolver un mismo objeto que incluye el uso de materiales flexibles y formato de código mientras su contenedor explora las posibilidades tridimensionales de la pieza así como el uso de un material rígido y en este sentido tiene un matiz más escultórico. Por otro lado, la figura del Acumulador se relaciona a la tipología del libro-arte – objeto y en particular al libro-arte como colección, pues presenta una serie de elementos (textos e imágenes) organizados en cierto orden por medio del cual se desarrolla la narrativa y que dan forma a una misma idea

4.2.2.4.3. Tercer eje del modelo de análisis: temática abordada en la obra

Las temáticas exploradas en esta obra son la Memoria colectiva y la Identidad. La primera se manifiesta en los relatos que comparten una pequeña semblanza de las mujeres de Acatlán y sus diferentes actividades; gracias a ello ha sido posible la creación de un retrato de la propia comunidad, donde se plasman su modo de vida y el papel de la figura femenina en distintos ámbitos del tejido social. A su vez, este conjunto de elementos adquiere la función de archivo dado que se llevó a cabo un proceso de selección y organización, desembocando en un objeto donde se guarda información a la que el lector puede acceder para conocer una estructura social vigente en un momento histórico. Como resultado, la pieza contribuye a preservar el recuerdo de estas mujeres, su aporte a la comunidad, sus tradiciones y el orden social que las rige.

La temática de la Identidad se explora a través de la función de las mujeres y sus oficios como parte del engranaje que mueve a la comunidad aunque no se trata únicamente de un discurso delimitado por los roles de género sino de un reconocimiento a los saberes y prácticas, muchos de herencia indígena y tradicional mexicana en ámbitos tales como la cocina, la medicina herbolaria, la relación que se entabla con la naturaleza, la obtención de sus recursos o la conservación de la lengua originaria por mencionar algunos casos, miradas que es necesario proteger del olvido y rescatar pues existen en México numerosas comunidades indígenas con sus propias prácticas y costumbres que forman parte de la

riqueza cultural del país y que están en riesgo de perderse.

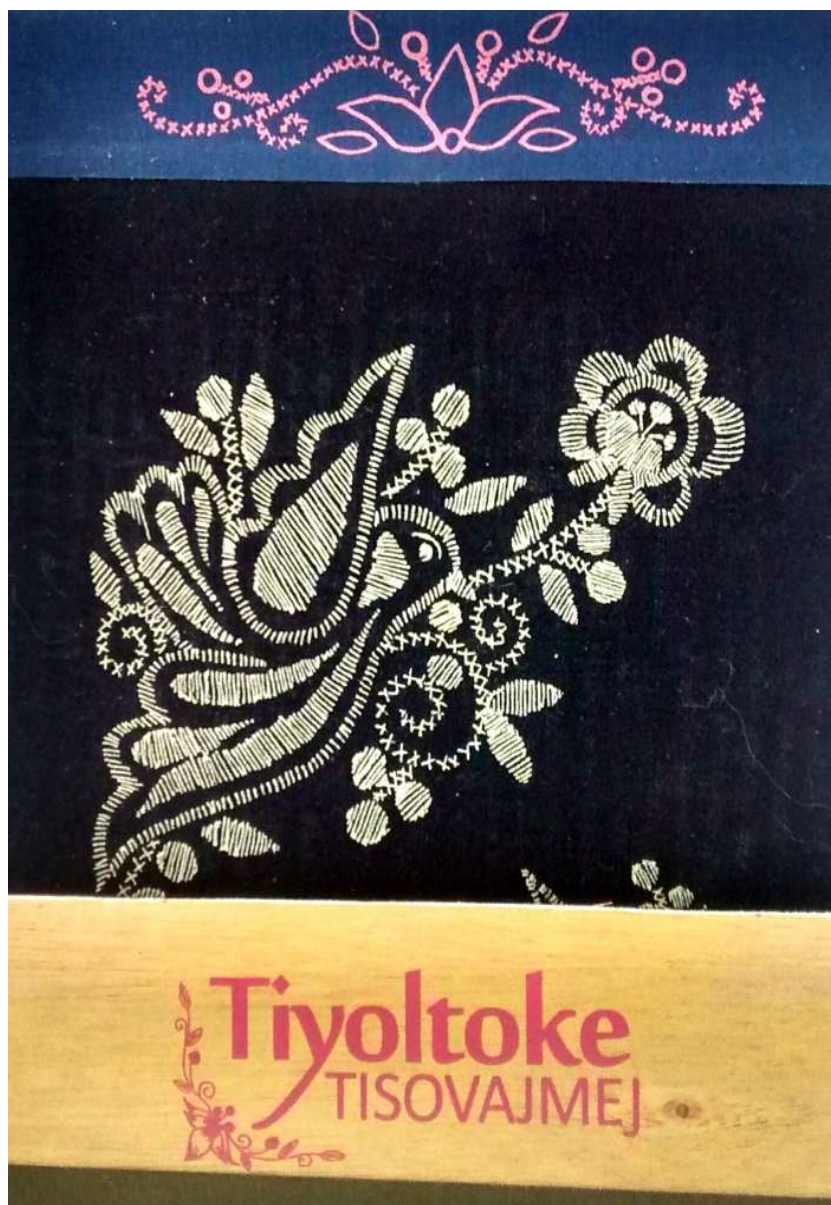
4.2.2.4.4. *Cuarto eje del modelo de análisis: aproximación semiótica a la obra.*

En lo concerniente al análisis semiótico, la primeridad se localiza en la preocupación ante la posibilidad de olvido de una estructura social y un orden simbólico operantes desde hace siglos, los cuales han desembocado en la producción de conocimiento culinario, médico, artesanal y que derivan en la creación de tradiciones específicas de una comunidad. Estos son las historias de las mujeres y su rol dentro del engranaje social, cuyos saberes incorporan los conocimientos indígenas a tradiciones modernas y así se vuelven parte de la riqueza del mestizaje característica de México. Esto conduce al segundo momento, cuando la sensación adquiere signo en la concepción de un objeto que permite conservar ese orden simbólico, lo que se lleva a cabo en la compilación de las actividades de las mujeres y se detona el interés por construir un espacio donde se permita su preservación. A partir de esto se lleva a cabo un nuevo proceso de traducción que da lugar a la terceridad, cuando el signo se inserta en un sistema codicial aceptado por un grupo y se lleva a cabo un nuevo proceso de significación al traducir los relatos originales en náhuatl a dos lenguajes distintos: el castellano y la visualidad.

Para llevar a cabo la lectura de los elementos de la pieza se analiza primero el contenedor y posteriormente el libro que guarda. Como se había mencionado, este se elaboró en madera forrada con tela de encuadernación e impresa en serigrafía. La parte frontal se divide en dos, la parte superior posee tela azul oscuro sobre la cual se encuentra un primer diseño floral en color rosado. La parte inferior se compone de tela negra y un diseño amarillo donde se muestran los trazos de dos aves en distintos tamaños cuyas formas se integran a motivos vegetales. El contenedor se pliega sobre esta sección en negro presentando una parte de tela verde y otra donde se aprecia la madera con el título y un diseño más, también de flores, ambos en el mismo color rosado de la parte superior (*Fig. 81*).

En la parte posterior se encuentran fragmentos de las telas azul y verde que unen el frente y detrás, acompañadas por un espacio mayor donde la madera se deja sin forrar, impreso en serigrafía con fondo amarillo y la repetición del diseño floral pequeño del frente, esta vez en tinta blanca y complementado con un breve texto que describe el tema de la obra. Debajo de ellos, los sellos del Laboratorio de Arte Tétl y de la Editorial Nawati en rosa. En medio, como una línea divisoria, hay una soga delgada de fibra natural insertada en la madera por medio de dos orificios a los extremos izquierdo y derecho, con la

que se ata el libro y se mantiene dentro del contenedor.

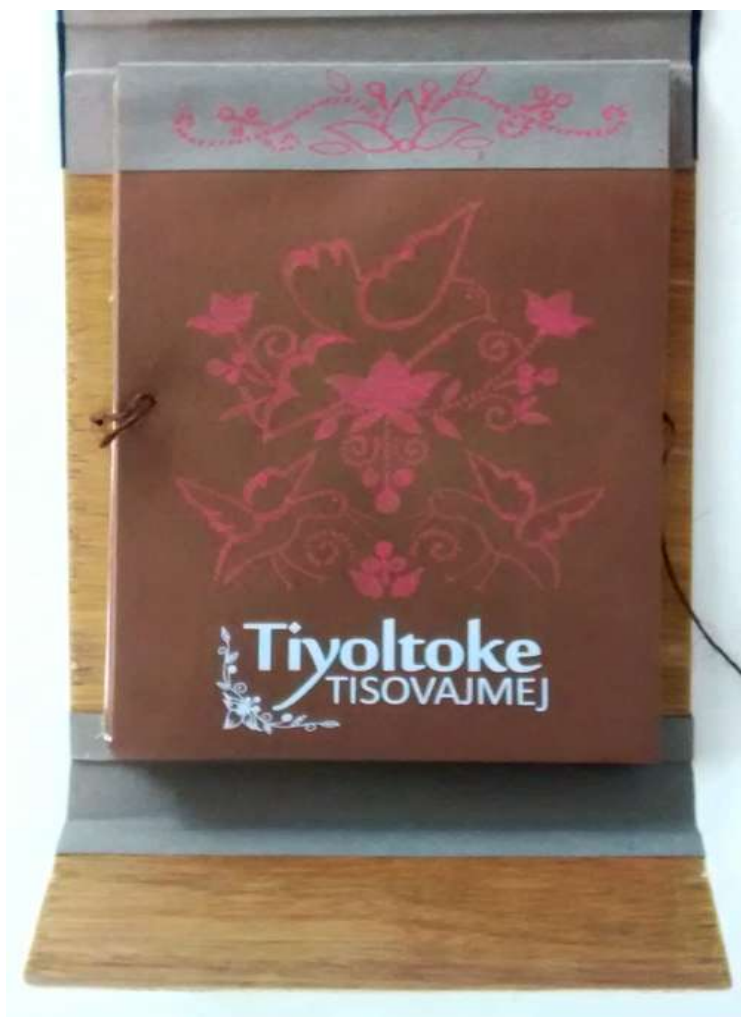


(Fig. 81) *Tiyoltoke Tisovajmej. Estamos vivas, somos mujeres.* (2017) Laboratorio de Arte Tétl.

En la parte interna del sobre hay un pliego de papel dividido a la mitad donde se imprimieron los datos de la pieza; el sello del colectivo y el logotipo de Editorial Nawali en tinta rosada y al doblar la página dos manos en tinta blanca y debajo el título en mayúsculas. Después, un listado de los participantes en su elaboración desde los creadores de las imágenes, las mujeres que compartieron sus relatos, las que intervinieron la tela con bordados, el asesor de náhuatl para llevar a cabo el escrito de las historias, el

encargado de la enseñanza de impresión y encuadernación, la organizadora del proyecto y finalmente la referencia a la Secretaría de Cultura de Guerrero y al programa PazAporte.

Al desatar la sogá que sostiene el libro-arte en el contenedor se lee el título en blanco en la parte inferior de la portada, acompañado del diseño floral de igual manera que en el sobre de madera. En el espacio medio nuevamente el diseño impreso del contenedor, esta vez en tinta rosada, con lo que parece fundirse con el café rojizo del papel. Por último, en la parte superior se repite el diseño floral del sobre, también en color rosado sobre el papel kraft, en esta ocasión color gris claro, que actúa como el lomo de la pieza. La contraportada es completamente lisa, sin estampados de ningún tipo (Fig. 82).



(Fig. 82) *Tiyoltoke Tisovajmej. Estamos vivas, somos mujeres.* (2017) Laboratorio de Arte Tétl.

La primera página contiene el título en rosa y a partir de la siguiente comienzan los relatos de las mujeres. En todas las secuencias, el texto en náhuatl se realizó en blanco y su traducción al castellano

en rosa; entre cada hoja de papel donde se plasmaron los escritos se ha insertado una página extra hecha de tela de manta, donde se imprimió en linograbado el retrato de cada una de las mujeres. Estas imágenes se realizaron en tinta negra y llevan alrededor de sus rostros a modo de un halo, una intervención en bordado con hilos de distinto color para cada mujer y debajo de las ilustraciones se lee el número de impresión, la firma de quien la realizó y el nombre de cada personaje retratado.

Los retratos se complementan con dibujos en menor tamaño donde se aprecian elementos o instrumentos que cada una requiere para llevar a cabo su trabajo. Así, la primera imagen muestra a Judtih Nejapa, quien prepara el mole típico de la región, acompañada de utensilios de cocina, una olla humeante y los ingredientes característicos del el mole: chiles, jitomate, cebolla. Su imagen tiene bordado en hilo rojo. La segunda muestra el retrato de Maura Bello, quien se dedica al bordado tradicional; su retrato contiene el dibujo de una aguja enhebrada, hilo y los diseños que regularmente se utilizan para la ropa: flores, plantas, aves y el bordado que la rodea es rosa brillante.

La tercera imagen corresponde a Mardonía Alegre, quien ejerce el oficio de curandera tanto en la región como en zonas de Sinaloa, Sonora y San Quintín; su retrato está bordado con hilo verde y muestra frascos y trastes, una veladora, plantas, un vaso con líquido y un huevo, elementos necesarios para realizar curaciones, en especial de carácter espiritual (*Fig. 83*). La siguiente representa a Lucía Feliciano, que practica la pintura sobre textil tanto en los huipiles de Acatlán como en vestidos utilizados en las fiestas de XV años; su imagen posee bordado en hilo plateado, la forma de un ave, flores, crayones y plumones que son los instrumentos con los que dibuja (*Fig. 84*).

En la siguiente imagen se aprecia a Vicky Matías, dedicada a producir el pan así como repostería por lo cual en su retrato se indica un horno de leña, distintas formas de panes e instrumentos tales como el rodillo, la espátula y una taza; el bordado de esta ilustración es color dorado. A continuación se encuentra Elvira Alberto, quien siembra vegetales y flores de temporada, entre las que señala el cempaxúchitl (la flor tradicional utilizada en las ceremonias del Día de Muertos en todo México) o los crisantemos; su imagen lleva hilo de color morado así como plantas, flores y utensilios necesarios en la siembra (*Fig. 85*).

Después de ella se presenta María Nejapa quien relata su labor en el telar, oficio que aprendió de su madre y representada con la estructura tradicional del telar de madera, líneas que señalan el trabajo con hilos y diseños de rebozos además del bordado alrededor de su rostro en hilo azul brillante. Posterior a ella se encuentra la imagen de Erika Fabiola Damián, cuya labor es la apicultura y narra que aprendió

de su esposo y lo que implica cuidar de otra especie para evitar su extinción; en su retrato se muestra su rostro con bordado amarillo y formas de flores así como una abeja con su respectivo panal y la estructura hexagonal de las colmenas.



(Fig. 83) Tiyoitoke Tisovajmej. *Estamos vivas, somos mujeres*. (2017) Laboratorio de Arte Tétl.



(Fig. 84) *Tiyoltoke Tisovajmej. Estamos vivas, somos mujeres.* (2017) Laboratorio de Arte Tétl.



(Fig. 85) Tiyoltoke Tisovajmej. *Estamos vivas, somos mujeres*. (2017) Laboratorio de Arte Tétl.

La última imagen es el retrato de Dominga Alegre, partera, quien relata que su madre le enseñó cuando tenía dieciocho años y que ella sola dio a luz a sus hijos; ayuda a las mujeres en la comunidad y de regiones vecinas que van a verla con ese propósito. Su conocimiento proviene de su madre, de la práctica y de un curso que hace algunos años le impartieron los médicos. Su imagen muestra un estetoscopio, flores y hierbas que utiliza para aliviar el dolor y facilitar el trabajo de parto así como dos

manos que parecen emanar energía; el bordado que rodea su rostro fue hecho con hilo azul claro.

Así, la pieza se proyecta como un homenaje a la labor de las mujeres de Acatlán, una manera de valorar su contribución a la comunidad y una memoria de la riqueza que yace en sus oficios, que al mantenerse vigentes conservan viva la herencia indígena, su sistema de pensamiento, su manera de interacción con el mundo y enseñan a las jóvenes a continuar con estas tradiciones. A través de todo esto el lector puede acceder al modo en que ellas entienden y realizan la preparación de comida, la curación física y espiritual, cómo abordan la relación con la naturaleza, el parto y el nacimiento y el sentido ritual del trabajo textil.

Esquema de análisis de la obra:

Eje 1. Lectura estructural de la obra.	<u>Libro de artista.</u> Mantiene la estructura de códice. Aunque coordinado por una persona, es resultado de un trabajo de colaboración con lo que se deja atrás la noción del autor. <u>Libro-arte – objeto.</u> Explora las posibilidades de objeto tridimensional al integrar un contenedor de madera en forma de sobre que se despliega.
Eje 2. Proceso de construcción discursiva de la obra.	<u>Arquitecto.</u> El sobre que se abre, cierra y expande otorga a la obra un carácter escultórico. <u>Acumulador.</u> Crea una colección de elementos: textos en náhuatl, traducción al castellano e imágenes sobre tela.
Eje 3. Temática abordada en la obra.	<u>Identidad.</u> Explora el papel que desempeñan las mujeres de Acatlán en el funcionamiento del tejido social. Conserva costumbres y saberes del mundo precolombino presentes en la actualidad. <u>Memoria colectiva.</u> Ofrece un espacio donde preservar los saberes y oficios practicados por las mujeres de un entorno determinado.
Eje 4. Aproximación semiótica a la obra.	<u>Primeridad.</u> La sensación primaria se presenta en la preocupación del olvido de los oficios de las mujeres de Acatlán. <u>Segundidad.</u> A raíz de esta preocupación se conjuntan los relatos de diferentes mujeres y se llevan al lenguaje escrito en su lengua originaria. <u>Terceridad.</u> Los textos se traducen al castellano y se interpretan en imágenes. Después se fijan en un objeto con una narrativa reconocible a los lectores.

4.2.3. Fanzines. *Tráfico Gráfico*. Estudiantes de la Facultad Popular de Bellas Artes FPBA de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

4.2.3.1. *Tráfico Gráfico*. Estudiantes de la FPBA en colaboración con la Editorial El Mono Ebrio.

Tráfico Gráfico es un libro-arte realizado en el 2018 a modo de fanzine; se produce como resultado de un taller impartido por Nurivan Vilorio, de la Editorial El Mono Ebrio, a los alumnos de la cátedra de grabado de la Facultad Popular de Bellas Artes de la UMSNH en Morelia, Michoacán. Parte de dos ideas: la elaboración de un proyecto donde se retoma el panfleto de contenido político y el trabajo de las editoriales cartoneras, que guardan un sentido de crítica social. Por tales razones se utilizaron materiales y procesos de bajo costo y fácilmente accesibles: papel cartoncillo, papel kraft para las pastas, encuadernación manual con hilo e impresión de texto e imágenes con un risógrafo perteneciente a dicha editorial.

La obra posee un fuerte sentido político y de protesta social ya que su contenido se creó a partir de las inquietudes de los estudiantes respecto a la tensa situación que atravesaba el país durante el periodo previo a las elecciones presidenciales y por ello sumido en un intenso bombardeo de las campañas políticas además de exponerse los resultados del gobierno a punto de finalizar su mandato. Tomando esto en consideración los creadores concibieron la pieza para presentarse al público justo antes de las votaciones del primero de julio del 2018, con objeto de mostrar algunas de las múltiples problemáticas del país para generar conciencia entre sus lectores de la necesidad de un cambio.

El contenido se conforma a partir de imágenes y carece de textos, a excepción de palabras o frases cortas donde se plantean interrogantes acerca del futuro del país o que señalan las consecuencias de la indiferencia de la sociedad mexicana ante la situación política, económica y social. Fue impreso a una tinta, negra sobre el papel que intercala páginas de dos colores y posteriormente fueron intervenidas con sellos de goma aplicados en rojo. Algunos elementos textuales se escriben a modo de grafiti y otros con tipografías recortadas de diversas fuentes a modo de collage. En muchas imágenes se retoman elementos y motivos que circulaban en redes sociales, en las noticias y en espacios públicos acerca del gobierno saliente y el próximo cambio.

El contenido es muy diverso pues aun cuando los impresos se realizaron a una tinta para dar continuidad visual, cada página muestra una imagen resuelta de modo distinto, ya sea conformada a partir de una frase, una ilustración o ambos, que conllevan un sentido político a veces implícito y otras

expresado llanamente; el resultado es un conjunto de secuencias variadas a las que aplicaron diferentes soluciones plásticas que incluyen trazos, texturas, líneas, manchas, punteados y tipografías, aunque manteniendo siempre el hilo conductor que es la protesta y la exposición de los aspectos negativos de la vida en el país como centro de la narrativa.

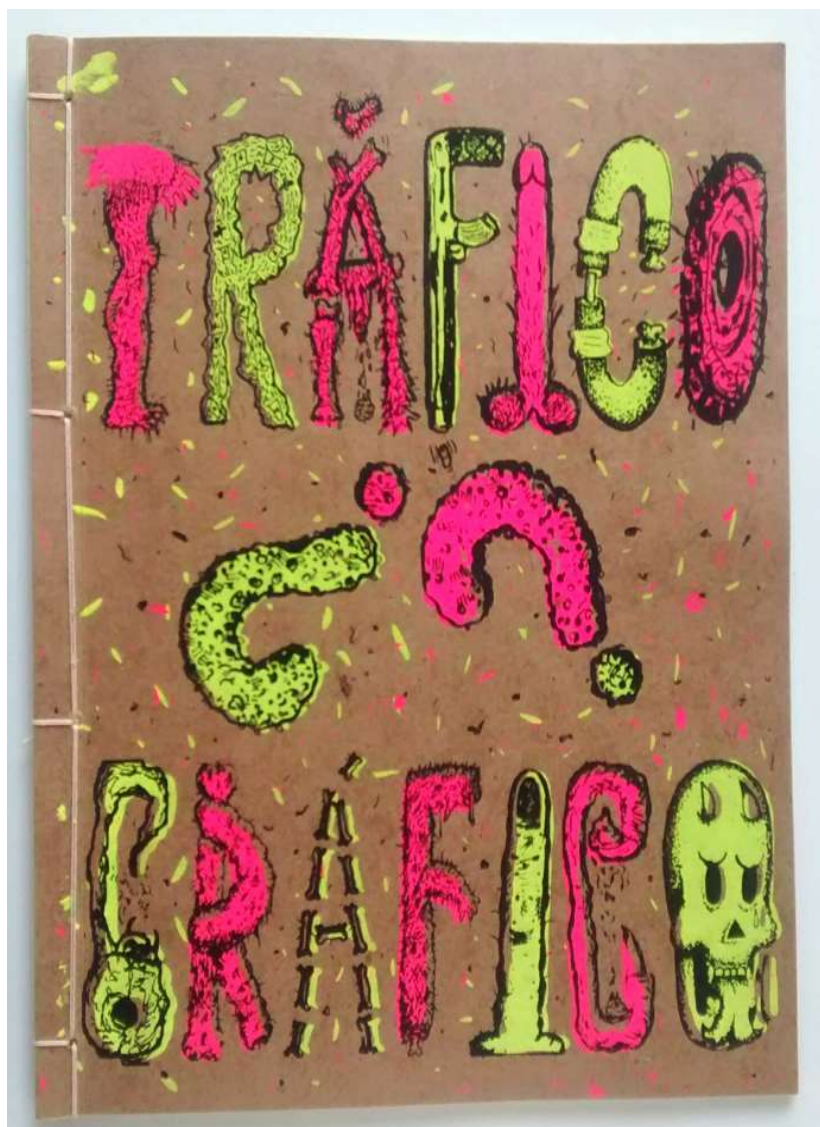
La pieza hace un llamado a la sociedad para abordar las problemáticas de su país fuera de los discursos oficiales y desde una mirada crítica que les permita contribuir a su solución en la medida de lo posible. Su narrativa también plantea una serie de cuestionamientos en torno a aspectos tales como la identidad, los índices de violencia, los niveles de corrupción, los feminicidios o la migración, por mencionar algunos ejemplos. Con esto produce un discurso que sale de los lineamientos del pensamiento hegemónico y de las versiones oficiales en torno a la realidad del país, creando una manera distinta de abordar el relato histórico nacional.

4.2.3.1.1. Primer eje del modelo de análisis: lectura estructural de la obra.

Ya que *Tráfico Gráfico* es una obra donde se retoman las bases de los fanzines y panfletos, su estructura mantiene la forma regular de un libro o revista; fue concebida con el propósito de invitar y permitir al público manipularla con facilidad, además de elaborarse en materiales de bajo costo y sin elementos delicados. Por estas razones también se prescindió de la experimentación en términos de construcción, es decir, no se trata de un libro-arte que explora el sentido escultórico sino mantiene el aspecto tradicional del libro. Dado que su intención se relaciona con los impresos para repartir, su empastado se elaboró con pastas blandas de papel cartoncillo sobre el cual se imprimió el título en mayúsculas y a tres tintas, acompañado por signos de interrogación en medio y pequeñas manchas de color como textura de fondo. Cada letra posee un diseño propio que integra figuras, texturas y calidades de línea y entre cuyos elementos reconocibles se encuentran penes, calaveras y huesos. Para la encuadernación se realizó una costura manual muy sencilla y de estilo japonés.

Este libro-arte se coloca en dos de las categorías propuestas por Crespo: el libro de artista dado que conserva la estructura tradicional de códice aunque su producción es resultado de una labor colectiva; en segundo lugar, en la correspondiente a las revistas y manifiestos artísticos pues se trata de una obra que utiliza como medio de impresión y reproducción el risógrafo y que fue concebida con el propósito de compartir una propuesta plástica además de poseer una intención democrática debido a que pretende el alcance a tantos lectores como sea posible, trascendiendo los circuitos de producción y circulación de

obras de arte (Fig. 86).



(Fig. 86). *Tráfico Gráfico* (2018). Alumnos de la FPBA en colaboración con la editorial El Mono Ebrio.

4.2.3.1.2. Segundo eje del modelo de análisis: procesos de construcción discursiva de la obra.

Las figuras identificadas en esta obra son las del Guasón y el Replicante. El Guasón se localiza en la manera en que los artistas han retomado imágenes y frases representativas de una institución, un

personaje público o presentes en el día a día de los mexicanos y les dan un nuevo sentido al utilizarlas como medio de protesta, expresando cosas distintas a sus significados originales. Así, por ejemplo, en una de las secuencias se encuentra la figura de un listón en negro, que alude al luto, aunque en lugar de un color plano se le agregó la textura del escudo de la universidad michoacana. Con ello, se suman las nociones de muerte y de la universidad pública para señalar el peligro que corre la educación gratuita.

Sumado a lo anterior, la figura del Replicante lleva a cabo un proceso de apropiación de elementos que resignifica para crear otros sentidos y discursos. Puede tratarse de imágenes reconocibles o de fácil lectura, diseños, logotipos, fotografías, notas de prensa, que al colocarse en un ámbito distinto a su original producen nuevos mensajes. Sin embargo, esta manera de construir conceptos mantiene un sentido claro ya que es una obra pensada para el público en general, no únicamente el perteneciente al mundo del arte. Por mencionar un caso, en una de las páginas se encuentran las imágenes de los presidentes de México y EUA (a la fecha de elaboración de la pieza se trataba de Enrique Peña Nieto y Donald Trump) acompañados por elementos de otros ámbitos.

4.2.3.1.3. Tercer eje del modelo de análisis: temática abordada en la obra.

Las temáticas que explora esta pieza son el Juego, relacionada con la figura del Guasón, y la Denuncia social, que permite la lectura de un relato nacional alternativo al de las fuentes oficiales. El Juego se localiza en la manera en que los artistas han retomado elementos diversos de otras tantas fuentes y los han sometido a un proceso de resignificación para crear un discurso diferente. Imágenes, textos, frases, logotipos y hasta ideas relacionadas a los modos generales de concebir personajes y acontecimientos se han integrado a la narrativa dando lugar a nuevos modos de retratar el contexto mexicano en el periodo previo a las elecciones presidenciales.

En consecuencia a estos conceptos y la estructura de la narrativa, el discurso adquiere una voz relacionada a la temática de Denuncia y Crítica social. Esto sucede a través de las secuencias, que van construyendo un paisaje nacional exento de romanticismo y en su lugar presentan algunas de las múltiples problemáticas que aquejan a la sociedad mexicana como son la violencia, la pobreza extrema, el racismo, la corrupción, la impunidad. Así, los estudiantes de la FPBA han aprovechado el espacio que provee el libro-arte para construir una pieza donde se reflexiona en torno a la necesidad de hacer cambios profundos en la estructura social, política y económica del país.

4.2.3.1.4. Cuarto eje del modelo de análisis: aproximación semiótica a la obra.

La primeridad se localiza en la sensación que provoca en los estudiantes la situación política y social del país, especialmente al encontrarse ante un posible cambio en la estructura de poder, que se aproximaba con las elecciones de julio. Esta sensación indeterminada es la preocupación por las circunstancias que atravesaba su entorno, lo cual detona en los jóvenes la intención de construir una obra donde poder presentar una mirada o un retrato de México desde una perspectiva fuera de los discursos oficiales y que les diera voz para contribuir a la reflexión en torno a las necesidades de su sociedad.

A partir de lo anterior surge la reacción ante la sensación primaria y adquiere signo; en este caso, tiene lugar cuando los artistas toman consciencia de su preocupación y la interpretan al elegir un conjunto de elementos, retomados de la vida cotidiana, para utilizarlos en la creación de relatos que representan problemáticas de México, de manera que la primeridad se transforma en un sistema de signos que comienza a adquirir sentido para una comunidad. El ciclo cierra cuando se hace visible la sensación al crear nuevos signos a partir de elementos ya existentes, de manera que se lleva a cabo un nuevo proceso de traducción en que se colocan en un orden y construyen una narrativa. El discurso que emerge será distinto a los sentidos que poseen sus componentes en sus esferas originales y así producen un retrato del país que excede los lineamientos del pensamiento hegemónico.

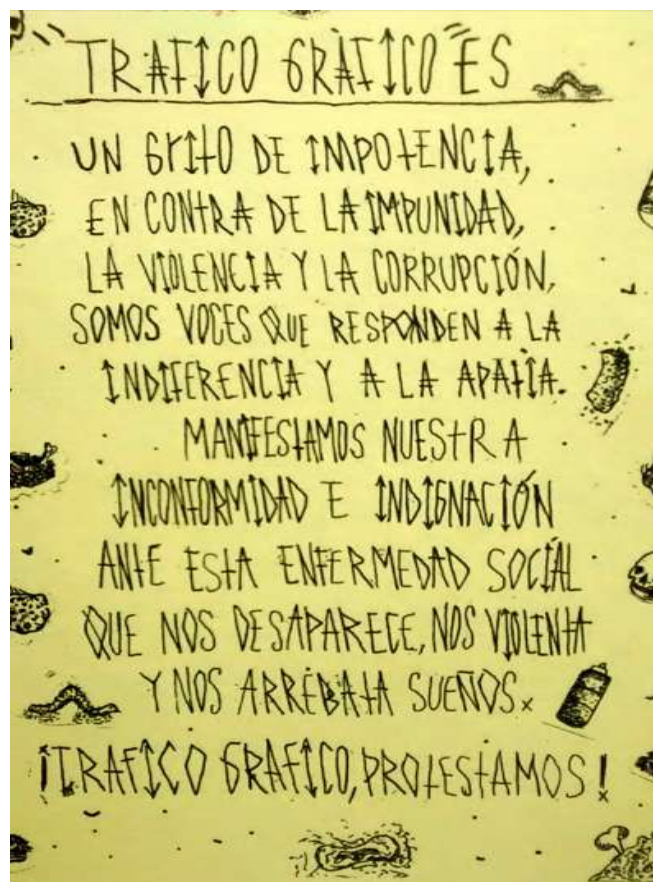
La obra contiene una serie de imágenes que sirven como guía de recorrido a través del paisaje mexicano; sin embargo, esta representación del país se enfoca en señalar los fallos de la estructura de poder, haciendo un ejercicio de denuncia social con el propósito de crear conciencia entre sus lectores. Se imprimió en risógrafo a una tinta en negro a excepción de la portada y contraportada, que incluyen rosa y amarillo neón. Las imágenes al interior se realizaron sobre papel cartoncillo de colores crema y amarillo canario y con la intervención de sellos de goma entintados en rojo.

La portada muestra el título en mayúsculas y en medio dos signos de interrogación. Cada letra está delineada en negro y se trazó de maneras distintas e integrando figuras a su estructura, de modo que se es posible identificar en ellas elementos tales como huesos, un cráneo, dos penes así como texturas creadas a partir de líneas, puntos y manchas. La contraportada es mucho más sencilla pues posee únicamente la figura indefinida de un ser (puede tratarse de un humano, un animal, una calavera) que parece estar recostado y se delimita a partir de líneas alrededor de la cabeza a modo de su cuerpo o su cabello. Esta forma es amarilla y delineada en negro y debajo lleva escritas en mayúsculas las frases

primero “Trophic Edition” y después “Mugrelia, MX, 2018”.

La obra posee pastas blandas hechas con papel cartoncillo color café rojizo sobre el que resaltan los colores neón y negro del título. La encuadernación se realizó a mano con costuras estilo japonés en hilo de color crudo. La paleta de colores consiste en amarillo y rosa neón en la portada, que se reflejan en el amarillo canario de algunas hojas del papel y el rojo de los sellos; a ellos se suman el crema del resto de las páginas que se corresponde con el tono crudo del hilo en la encuadernación; finalmente, el negro se encuentra en las líneas que delimitan el título, las imágenes de portada y contraportada así como en el contenido.

La narrativa comienza con un Manifiesto de protesta en mayúsculas y centrado, que describe el discurso de la pieza y dice: “Tráfico Gráfico es Un grito de impotencia, en contra de la impunidad, la violencia y la corrupción, somos voces que responden a la indiferencia y a la apatía. Manifestamos nuestra inconformidad e indignación ante esta enfermedad social que nos desaparece, nos violenta y nos arrebató sueños. ¡Tráfico Gráfico, protestamos!” rodeado por pequeñas imágenes de manos, heces, calaveras, gusanos, zapatos y un ojo, trazados en líneas y en la parte superior un sello con la palabra “Message”, con lo cual queda clara la intención de utilizar esta obra como un medio de denuncia y crítica social (*Fig. 87*).



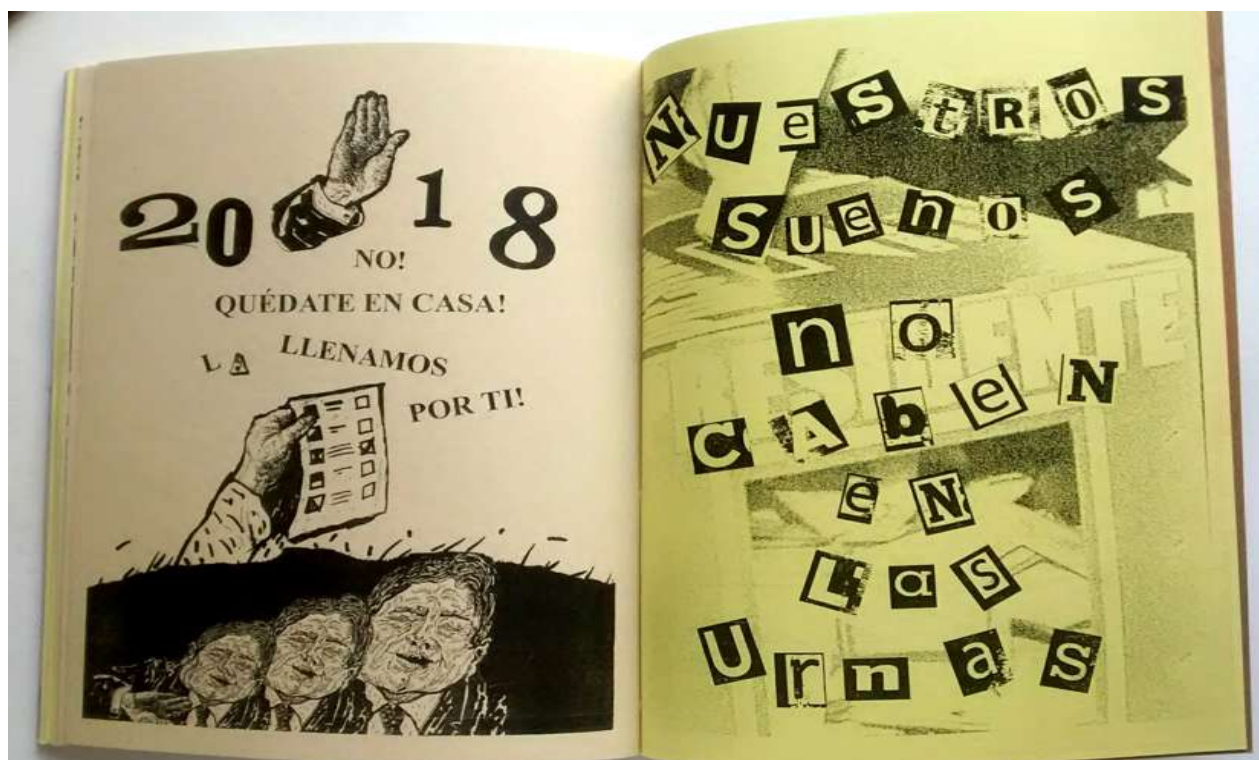
(Fig. 87). *Tráfico Gráfico* (2018). Alumnos de la FPBA en colaboración con la editorial El Mono Ebrio.

Los elementos que conforman la obra son textuales y visuales. En el primer caso, se trata de frases cortas o palabras por medio de las cuales se expresa una idea, en lugar de escritos extensos; tipografía de diversas clases, formatos, grosores, texturas además de números. En la mayoría se imprimieron en castellano aunque hay algunos en cirílico e inglés. Estos funcionan no solamente como mensajes legibles sino también a manera de imágenes pues crean texturas, fondos o acabados que enriquecen la ilustración central de las secuencias. Entre ellos se identifican las palabras México, muerto, gobierno, mujeres y violencia, a las que se suman frases repetidas en marchas de protesta, redes sociales y otras de su propia autoría, tales como “Despierta. Ellos no te quieren unido”, “Nos están matando”, “Estamos muertos mexicanos” o “La sangre no tiene nacionalidad” que alude a los crímenes contra activistas, estudiantes, mujeres y migrantes tanto en el país como en otros entornos (Fig. 88).



(Fig. 88). *Tráfico Gráfico* (2018). Alumnos de la FPBA en colaboración con la editorial El Mono Ebrio.

A los mencionados se añaden las iniciales del Ejército Zapatista de Liberación Nacional EZLN, la palabra “dólares” y la intervención con sellos que marcan signos de interrogación y la palabra “Message”. Las palabras y frases de *Tráfico Gráfico* están pensadas para confrontar al público señalando ámbitos en que es necesario llevar a cabo transformaciones, de manera que al ofrecer un retrato de México a partir de sus problemáticas se cree una actitud de conciencia, fomentando la intención de involucrarse en la identificación de las esferas violentadas y proponer soluciones. Se trata de un llamado de atención a la sociedad y a ejercer el derecho al voto para limitar las trampas en las elecciones pues finaliza con la frase “Nuestros sueños no caben en las urnas” (Fig. 89).



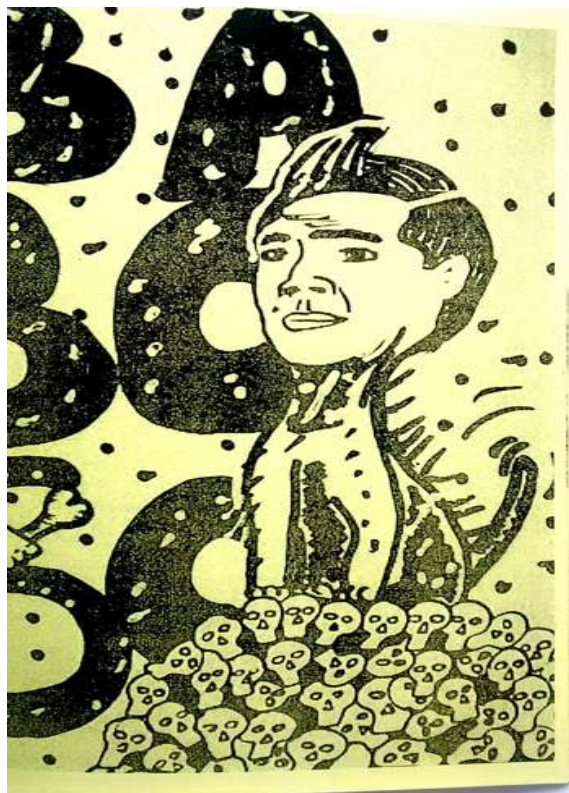
(Fig. 89). *Tráfico Gráfico* (2018). Alumnos de la FPBA en colaboración con la editorial El Mono Ebrio.

Los elementos visuales fueron retomados de diversas fuentes a los que se integran dibujos realizados por los colaboradores, los cuales juntos producen nuevas lecturas y sentidos a los de su ámbito de procedencia trastocando los significados inicialmente establecidos. Aunado a esto, a lo largo de las imágenes se exploran distintas soluciones formales que comprenden desde la transferencia fotográfica, piezas creadas a modo de collage, dibujos académicos, trazos retomados de las historietas, personajes caricaturizados, carteles de las vanguardias ruso-soviéticas y logotipos. Con ellos se produce una narrativa visualmente variada que refleja las personalidades involucradas en su elaboración (Fig. 90 y 91).

Entre las figuras cuyos significados son fácilmente reconocibles se encuentran el escudo nacional, el listón negro que representa el luto, un pie con una etiqueta en el dedo gordo como se coloca en los cuerpos de la morgue, el escudo de la Universidad Michoacana, las calaveras, así como los rostros de Donald Trump y Enrique Peña Nieto. Este último se acompaña de calaveras que señalan los asesinatos ocurridos durante su sexenio y detrás de su figura la palabra en grande “Baboso”. En conjunto, tales imágenes, frases e ilustraciones se leen como acusación directa al gobierno saliente y su política de ataque a la población, desaparición forzada de personas, la corrupción en las altas esferas del gobierno

y la violencia de género.

(Fig. 90 y 91). *Tráfico Gráfico* (2018). Alumnos de la FPBA en colaboración con la editorial El Mono Ebrío.



Por medio de estas imágenes se lleva a cabo un ejercicio de denuncia donde se señalan los fallos del sistema capitalista y su política neoliberal que causan estragos en los grupos vulnerables, aprovechando la apatía e indiferencia de la gente, distraída de la situación con la ayuda de los medios de comunicación masiva, que en este caso sirven como herramienta de apoyo al mecanismo de control. A través de ello se localiza en la pieza una clara postura política de izquierda que se proyecta a manera de crítica hacia el modo de vida que ha definido al país, tanto en la población en general como a las clases dominantes y enfocado en particular al gobierno saliente.

Esquema de análisis de la obra:

Eje 1. Lectura estructural de la obra.	<u>Libro de artista.</u> Mantiene la estructura de código aunque resulta de un trabajo en equipo. <u>Revistas y Manifiestos artísticos.</u> Una obra con una intención política y democrática, que pretende llegar a tantos lectores como sea posible.

	Utiliza medios de impresión y reproducción accesibles y económicos.
Eje 2. Proceso de construcción discursiva de la obra.	<u>Guasón.</u> Juega con los significados establecidos de imágenes y textos para producir con ellos nuevos órdenes de sentido. <u>Replicante.</u> Retoma elementos ya existentes y los acomoda de diferente manera para crear interrelaciones, gracias a lo cual deviene en distintas lecturas de los objetos.
Eje 3. Temática abordada en la obra.	<u>El Juego.</u> Trastoca la manera en que se entienden textos e imágenes. Como resultado, propone nuevas miradas en torno a un objeto o fenómeno. <u>Denuncia y crítica social.</u> Señala las fisuras en el mecanismo de poder y conduce al público a mirar la realidad mexicana desde perspectivas ajenas a los discursos oficiales.
Eje 4. Aproximación semiótica a la obra.	<u>Primeridad.</u> Surge en consecuencia al ambiente que se vivía en el país durante los meses previos a las elecciones presidenciales. <u>Segundidad.</u> La sensación que causa preocupación en los jóvenes adquiere signo en las imágenes y textos que encuentran a su alrededor y que deciden retomar para crear un discurso nuevo. <u>Terceridad.</u> La sensación se hace visible en un objeto y en su narrativa y legible a una comunidad.

3.3. A modo de conclusión.

Para determinar la manera en que el libro-arte mexicano en el presente siglo puede insertarse en las prácticas y discursos que confrontan a los mecanismos de poder, las estrategias que utiliza para lograrlo, desde qué campos de acción lo hace y en cuáles impacta se han elegido ocho piezas que sirven como los casos específicos de estudio. Se trata de obras donde se abordan temáticas pertenecientes al grupo de lo social, lo cual otorga a sus narrativas una voz de tinte político y de denuncia. En ellas se exploran asuntos tales como la herencia prehispánica y las tradiciones en que desembocan con lo cual sus relatos se integran a los procesos de construcción identitaria o bien a la creación de retratos de México a través de miradas críticas que prescinden del romanticismo y nacionalismo y en su lugar se enfocan en el señalamiento de diversas problemáticas del país.

A este conjunto de obras se les ha aplicado un modelo de análisis creado en específico para la presente investigación; sin embargo, se trata de una estructura flexible que puede adaptarse para desarrollar el análisis de este género plástico con piezas provenientes de otros entornos. Gracias a dicho modelo fue posible abordarlas desde distintas perspectivas, lo cual resulta en un análisis a profundidad de cada pieza que comprende sus aspectos formal, conceptual y discursivo así como la totalidad de elementos que las conforman, entendidos como signos y como tales, susceptibles de interpretación. El modelo de análisis se compone de cuatro ejes que permiten explorar sus características estructurales y técnicas, los procesos de formulación discursiva que dirigen el trabajo creativo, las temáticas exploradas y sus elementos formales internos tanto como externos.

Con el primer eje se identifica la manera en que la pieza se elabora, la forma que presenta y los materiales utilizados para su elaboración, mientras el segundo señala cómo los artistas llevan a cabo la conceptualización de la narrativa y la consiguiente construcción de sus discursos, para en el tercer eje localizar cuál de entre el grupo de temáticas de mayor recurrencia en la producción del libro-arte en México sirve como el hilo conductor de la narrativa. Finalmente, el sentido de la obra se devela al considerar su totalidad de elementos como de signos, que al interactuar devienen en un relato. A su vez, la información arrojada por cada eje entabla interrelaciones con el resto, de modo que la estructura está en relación con su construcción conceptual y estos rasgos son medios que permiten explorar la temática, lo cual se refleja en los procesos creativos así como en la elección de técnicas y materiales. Así, a través del modelo de análisis ha sido posible separar, identificar y explorar cada aspecto de las piezas para posteriormente sumarlos, con lo que se develan el sentido de su narrativa y la intención que

conduce a los artistas a su creación.

Para el estudio de los casos específicos se seleccionó un conjunto de libros-arte producidos en México en el presente siglo. Se trata de piezas que abordan temáticas de carácter político, social y relativas a la conservación de acontecimientos o prácticas que forman parte de la memoria colectiva. Por medio de ellas sus autores llevan a cabo ejercicios de rescate de órdenes simbólicos así como denuncia y crítica en torno a diversas problemáticas del país. En el proceso, exhiben las fisuras en la estructura de poder pues presentan narraciones desde miradas que difieren de las versiones oficiales o enfocadas a la preservación de modos de interacción con el mundo distintos a los impuestos por el pensamiento hegemónico.

Los casos de estudio se dividieron en tres partes; el primer grupo se conforma de tres piezas donde se habla de la desaparición de los cuarenta y tres jóvenes normalistas en Ayotzinapa, cada una con sus respectivos procesos de construcción formal y discursiva. Debido a su contenido, la temática dominante en ellos es la denuncia ya que llevan a cabo distintos modos de señalamiento a la estructura de poder como la culpable de lo sucedido. El segundo grupo aborda la herencia prehispánica, que se vuelve factor de construcción identitaria y parte de la riqueza cultural que define al país, por lo cual las temáticas centrales son la identidad y la conservación de la memoria colectiva.

Por último, se analiza una pieza creada por los estudiantes de la FPBA que retoma los lineamientos de las tiras cómicas, las editoriales cartoneras, la idea del libro como un objeto democrático y del fanzine que utiliza medios de reproducción accesibles y económicos. Ello resulta en la creación de una obra donde se integra una variedad de voces y miradas para construir el paisaje mexicano a través de una postura crítica. En esta obra se explora la temática de crítica social y se aborda su producción como un espacio que posibilita a los artistas exhibir los fallos en los mecanismos de control en el país y en el mundo que sigue las normas del capitalismo y neoliberalismo.

Gracias a la aplicación de este modelo a los casos de estudio se cubrieron los diferentes aspectos que conforman las piezas, lo que desemboca en una lectura donde se profundiza en cada uno de sus rasgos, haciendo posible no solamente comprender las narrativas, su procedencia y características del resultado plástico sino también la manera en que se manifiestan las voces de la Otridad y las formas que pueden adquirir estos discursos. A ello se suma la intención de los artistas por insertar las obras tanto en los circuitos artísticos como en ámbitos que incluyen los académicos, sociales y políticos, generando la atención de públicos en el país y el extranjero.

Con el estudio de los casos específicos se lleva a cabo un acercamiento en el que el libro-arte trasciende los límites de la obra plástica trabajada en un determinado tipo de soporte, con ciertas limitaciones en términos de materiales y hecha con la intención de mostrarse en los circuitos artísticos; se supera la noción del libro común, entendido como un objeto hecho a partir de una estructura estandarizada y cuya función es proveer un espacio donde plasmar un texto. En su lugar, se explora la posibilidad de estas obras para impactar en diferentes áreas del tejido social y proponer maneras distintas de construir, relatar y leer la historia nacional.

Estas obras comparten miradas en torno a México a través de las temáticas de la Otredad y realizan acciones de rescate de la memoria colectiva, crítica y denuncia social, que proyectan al libro-arte como un espacio donde hablar acerca de las problemáticas que definen el presente en el país tales como los crímenes de Estado, la discriminación, la situación económica, los ataques sufridos por diversos ciudadanos y grupos de parte del aparato de Estado, sobre los cuales la postura oficial es generalmente culpar a las víctimas o eliminar los sucesos del relato histórico. Las piezas que alzan la voz en torno a dichos temas muestran una realidad distinta a la del espectáculo creado por los mecanismos de control y exhiben sus fisuras, formando así parte de las prácticas de resistencia.

V. Conclusiones.

A lo largo del presente trabajo se ha desarrollado un estudio del libro-arte que comienza con el origen y definición del término, sus rasgos generales y las condiciones que llevaron a su aparición en la segunda mitad del siglo XX tanto a nivel de epistemes funcionales como en las corrientes artísticas. Una vez sentadas estas bases se exploraron sus antecedentes divididos en formales y conceptuales, que comprenden desde la variedad de soportes creados por la humanidad para plasmar y conservar sus textos, la creación del formato de codex que da origen al libro como tal en la edad media y los cambios que atraviesa hasta llegar al siglo XX.

A partir de este punto se señalan las corrientes artísticas que sirvieron como eslabones en el camino hacia el nacimiento del género, donde se encuentran la poesía visual, la experimentación en torno al texto como elemento gráfico y los proyectos editoriales provenientes de las vanguardias durante la primera mitad del siglo pasado así como ciertos movimientos del arte de la posmodernidad que reflexionan acerca del lenguaje, los procesos de construcción de relatos, el papel del espectador en la creación y concreción de la obra artística y la inclusión de objetos cotidianos – entre ellos el libro – como parte de la producción plástica.

Partiendo de lo anterior, es posible entender al libro-arte como un objeto híbrido, dado que no se trata de una disciplina sino de un género de la plástica donde coexisten diversos elementos, técnicas y materiales provenientes de numerosas fuentes que al intercambiar información construyen una narrativa. Tales narrativas entonces no se producen en un lenguaje determinado, son sistemas pluricodiciales, conjuntos de signos formados por integrantes de múltiples ámbitos tanto a nivel de forma como de construcción discursiva y en este sentido puede hablarse de un tipo de texto – no estrictamente de escritura – que escapa al lenguaje, a la lengua, dado que su intención no es comunicar sino develar algo que no se ve, donde yace el sentido de la obra.

El libro-arte es un espacio que se recorre y donde el tiempo está involucrado pues sus relatos se conforman por una serie de momentos o secuencias; son objetos que contienen diferentes sistemas signos y en los que se abordan tanto los procesos de construcción del sujeto como distintos modos de interacción con el mundo. Estas piezas provocan en su lector una sensación de intimidad similar a la que tiene lugar en el encuentro libro – lector comunes ya que le permite manipular sus páginas (cualquiera que sea su estructura o material) y con ello entrar, ser parte de la narración, aun si es solo durante un breve periodo.

Por esta razón el libro-arte es capaz de conectarse con su lector/espectador de una manera distinta a la que logran las obras plásticas tradicionales, que por lo general no se pueden tocar. En su lugar, el libro-arte invita a transitarse y gracias a esto permite habitar su paisaje; aunado a ello, crea un ritmo en la narración que se manifiesta en cada cambio de página y entablará relaciones entre su sistema de signos y las referencias que poseen sus lectores, las cuales se integran al discurso de la pieza para darle diversos sentidos. En consecuencia cada lectura da lugar a la creación distintas narraciones, de acuerdo con la historia y contexto de quien se encuentra con la obra.

Por otro lado, dentro de los antecedentes del libro-arte se explora la noción del libro como contenedor por excelencia de la memoria de la humanidad ya que la necesidad de preservar la experiencia humana ha llevado a la búsqueda de construcción de medios o soportes donde guardar su conocimiento e información, los cuales permiten la conservación de las epistemes y órdenes simbólicos que rigen a un grupo social en un momento determinado de su historia. De entre estos medios la escritura es uno de los más importantes pues transmite detalles, personajes, sensaciones, avances tecnológicos, descubrimientos científicos y acontecimientos históricos. En este sentido puede decirse que la creación de textos es una manifestación material del pensamiento, conformada por un conjunto de signos que en su interacción van creando relatos de diversa índole.

Con la creación de la escritura se hizo necesario el uso de un espacio donde plasmarla; en principio fueron las superficies naturales que el propio entorno proveía y posteriormente la invención del pergamino y los rollos de tela condujeron a la producción y conservación de los escritos en lugares específicos para ello aunque con la desventaja de estar a merced del desgaste consecuencia del clima y a falta de un contenedor que los protegiera. Esto cambia con la creación del formato de codex, que marca el nacimiento del libro; su ventaja frente a los rollos de pergamino o tela radica en la costura y los empastados que otorgan a los textos un mayor grado de protección además de facilitar su traslado, pues todos los folios se contienen en un mismo objeto. De este modo la información se salvaguarda, puede viajar y ser compartida.

Desde entonces el libro se ha posicionado como el soporte donde queda plasmada la Historia y gracias a su conservación ha permitido su consulta y estudio en tiempos y contextos distintos, con lo cual contribuye a difundir el conocimiento y la vida en diferentes entornos; por tal razón puede entenderse a modo de contenedor de la memoria de la humanidad. Asimismo, se entiende al libro más allá de un soporte donde se plasma información, como una fuerza activa en los procesos de construcción de

órdenes simbólicos; no solamente en cuestión de contenido sino del propio objeto como un agente de cambio que puede incidir en diversos campos de acción de fuerzas. A partir de ello se considera la función del libro-arte también como un depositario de la memoria en tanto deviene del libro tradicional, aunque transforma los elementos textuales en visuales y estéticos y en este sentido es posible pensarlo a modo de mapa, una cartografía del tiempo.

En México, el libro-arte llega y se establece en la escena plástica nacional a mediados de la década de 1970 través de los escritos de Ulises Carrión que sientan las bases teóricas para comprender en qué consiste este género y de las actividades de Felipe Ehrenberg quien pone en práctica dichas bases y estrategias. Como resultado surgen los primeros artistas, grupos y talleres dedicados a la experimentación con estas piezas, aunque en números reducidos. Sin embargo, en los primeros años del siglo XXI y en particular durante la última década se ha registrado un marcado crecimiento y expansión del género que no abarca únicamente el trabajo de artistas con amplia trayectoria sino también de las nuevas generaciones cuyas obras empiezan a circular en ámbitos artísticos tanto en el país como el extranjero.

Al respecto, al revisar los diversos foros, simposios, ferias y encuentros relacionados al libro-arte que han tenido lugar en México en especial durante los últimos cinco años, se pudo precisar en los participantes una actitud de colaboración, de apoyo mutuo tanto en cuestión de apertura de espacios de exhibición de obras y discusión en torno al tema como en lo concerniente a compartir las experiencias y aprendizajes obtenidos a lo largo de sus trayectorias con el objetivo de impulsar tantos proyectos como sea posible. Asimismo, a raíz de estos intercambios van surgiendo nuevos trabajos en conjunto que involucran a editores y editoriales independientes, artistas, coleccionistas, académicos y universidades, todo lo cual enriquece la producción y mercado de estas obras.

Debido a la poca literatura existente al respecto, para construir el panorama general del libro-arte en México se retomaron textos de Martha Hellion (2003), una de las primeras en desarrollar el tema, así como del propio Felipe Ehrenberg (2016), a los que se añade la investigación doctoral en torno al libro-arte en México realizada por Sara Lillian Aroeste (2010), la primera de su tipo en el país. Al respecto, es preciso mencionar que la diferencia entre el presente trabajo y el que realizó Aroeste radica en que este último se llevó a cabo únicamente desde la perspectiva histórica, dejando de lado otros paradigmas y corrientes de pensamiento. También cabe señalar que a lo largo de su investigación Aroeste utiliza el término libro de artista y no libro-arte para referir a todas las obras que parten de la estructura y el

concepto del libro. Sin embargo, para el presente texto el vocablo libro-arte parece más adecuado ya que permite englobar todas estas manifestaciones mientras el libro de artista es una categoría entre ellas.

Después de la llegada y desarrollo de este género en el siglo XX se mostró un panorama general del siglo XXI, gracias a lo cual fue posible identificar las temáticas de mayor recurrencia en el trabajo de los artistas y la importancia que poseen entre estas los discursos de construcción de identidad, denuncia y crítica social así como ejercicios de conservación de la memoria, que se llevan a cabo tanto a nivel personal como colectivo. Esto lo vuelve un medio de expresión contestatario, un género utilizado por los artistas como línea de fuga del discurso oficial a través de la cual exponen las fallas del sistema de poder, señaladas en las problemáticas sociales que definen al México actual.

A partir de lo anterior se entabla una relación entre dichas temáticas y las prácticas de resistencia, abordadas desde el pensamiento de Foucault, Deleuze y Guattari. A través de estos autores, la resistencia se define como la manifestación de lo anómalo, lo cual comprende el conjunto de acciones que salen de los lineamientos del pensamiento hegemónico proponiendo nuevos modos de interacción con el mundo y por ende poseen la capacidad de hacer tambalear la estructura de control. En el libro-arte esto se traduce en la creación de relatos de la Otriedad, donde pueden habitar todos aquellos personajes, modos de vida, órdenes simbólicos y acontecimientos que se encuentran fuera de los impuestos por el mecanismo de poder.

Los relatos de la Otriedad se traducen en narraciones pertenecientes a dos grupos de entre las temáticas de mayor recurrencia en el libro-arte mexicano: la denuncia y crítica social y los ejercicios de recuperación y conservación de la memoria colectiva. Respecto al primer grupo, se aborda desde los estudios visuales, que exploran la connotación política en las imágenes y su grado de incidencia en el campo de lo social, por lo cual pueden ser utilizadas como instrumentos de regulación de pensamiento por los mecanismos de control pero también pueden actuar a modo de resistencia como objetos detonantes de afectos y capaces de provocar una mirada crítica que cuestiona los lineamientos de conducta impuestos por el sistema.

Por otro lado, en lo que respecta al libro-arte como espacio de conservación de la memoria colectiva se retoman los postulados de Anna Maria Guasch en torno al arte como archivo y el concepto de Ruina tratado por Marc Auge en *El tiempo en Ruinas*. Por medio de sus reflexiones se entienden estas piezas y sus narraciones como contenedores de información, testimonios de un entorno geográfico y un

momento histórico donde se recuperan y preservan de la desaparición esos relatos que resultan incómodos para el mecanismo de poder. Los relatos de estas piezas se integran a la memoria y el imaginario colectivos y de este modo se enriquece la concepción del objeto artístico para considerar también su valor como documento histórico.

A partir de lo anterior se determina que el libro-arte en México en el presente siglo ofrece un espacio en que los artistas exploran y presentan narrativas en torno a temas que los mecanismos de poder prefieren ocultar al público – nacional e internacional – creando una imagen distinta a la proyectada en los medios de comunicación y la publicidad creada por las fuentes oficiales. En su lugar, el libro-arte funciona como depositario de relatos de la alteridad donde se reformula el relato histórico proveniente de la estructura de poder, permitiendo la construcción de una historia de México desde la voz de la Otridad. Las piezas que alzan la voz en torno a dichos temas adquieren un sentido político dado que muestran una realidad distinta a la que proponen los mecanismos de dominación; esto las vuelve un medio de expresión contestatario utilizado como oposición a los discursos oficiales. Por medio de estos ejercicios se exhiben las fisuras en el sistema, con lo cual se integran a las prácticas de resistencia.

Una vez establecida la relación entre el libro-arte de México en el siglo XXI y los discursos de resistencia se llevó a cabo el análisis de un conjunto de piezas que sirvieron como los casos específicos de estudio. En dichas obras se exploran temáticas relacionadas a la denuncia, retratos del país a través de miradas críticas así como ejercicios de rescate y conservación de la memoria colectiva. Las tres primeras piezas analizadas tratan lo sucedido a los estudiantes normalistas en Ayotzinapa, las dos siguientes recuperan costumbres de las comunidades mayas y tzotziles de Chiapas, en dos más se abordan las tradiciones y modos de vida en comunidades indígenas de Guerrero y finalmente una obra construida a manera de fanzine donde se muestra un retrato de México previo a las elecciones presidenciales del 2018.

El análisis se llevó a cabo por medio de un modelo diseñado acorde a las necesidades de la presente investigación, aunque su aportación radica en su capacidad de trascender estos límites y aplicarse al estudio de cualquier libro-arte. Este modelo permitió abordar los casos específicos desde diversos ángulos que incluyen sus características formales, el proceso de construcción discursiva, la temática que exploran y los elementos que la conforman entendidos como sistemas de signos. Ello resultó en una aproximación compleja de cada pieza donde a través de la suma de estos ángulos se identifican la manera en que trabajan los artistas y el contexto en que se desenvuelven.

Asimismo, gracias a ello ha sido posible determinar la manera en que cada pieza se inserta en las prácticas que confrontan a los mecanismos de poder y su impacto en esferas fuera de los circuitos de exhibición y adquisición de arte. Por último, el estudio de los casos específicos hizo posible discernir dos modos de elaboración del libro-arte en México; uno suma a la intención estética el objetivo de venta y distribución en mercados especializados donde se valoran el objeto precioso y los procesos de las artes del libro y por esta razón se presta atención al detalle en cada aspecto de la obra, se utilizan materiales de lujo, empastados de primera calidad e imágenes cuidadosamente impresas, aunque ello no disminuye su resonancia ni su rol como dispositivo de escape al pensamiento hegemónico.

El segundo modo de elaboración consiste en utilizar materiales de menor calidad, de bajo precio o reciclados para disminuir los costos de producción y venta, ampliando su rango de distribución y llegando a un público que no necesariamente pertenece al ámbito artístico, aficionados ni coleccionistas interesados en las técnicas de las artes del libro; en este sentido puede relacionarse con el panfleto que se distribuye gratuitamente o a un precio muy reducido y cuyo contenido suele ser de carácter social o político. A estos procesos se agrega la creación de textos e imágenes a partir de medios económicos de reproducción tales como fotocopias, impresión realizada en pequeños talleres o de modo manual y los empastados sencillos.

No obstante, es preciso señalar que en ambos casos se trata de piezas artísticas y su capacidad de generar una experiencia estética y de actuar como detonantes de subjetividades y dispositivos de resistencia no dependen de sus materiales o acabados sino de las temáticas que abordan y su cualidad como objetos generadores de afectos, a través de todo lo cual conllevan la posibilidad de construir relatos alternos de México y de fungir como contenedores de memoria colectiva. En este sentido puede decirse que el libro-arte se complejiza dado que además de circular en el ámbito artístico y ser objeto de consumo en el mercado del arte puede incidir en lo afectivo, lo social y político.

Así, estas piezas detonan dos fenómenos: primero, permiten la creación de un registro a través del cual pueden conocerse el modo de vida y orden simbólico operantes en una sociedad durante un periodo determinado; en segunda instancia originan el relato de una historia nacional Otra, narrada desde las imágenes y fuera de los discursos oficiales. Con ello, el libro-arte deja de entenderse únicamente como obra artística para actuar también a manera de documento histórico; se transforma en objeto de la memoria, permanece como la huella de un tiempo y ofrece un espacio donde pueden existir todas aquellas narraciones en torno a eventos y modos de interacción con el mundo en riesgo de desaparecer.

Dado que la cultura actual es eminentemente visual y las imágenes funcionan como condicionantes del comportamiento y de la manera en que se aprehende la realidad, se vuelve imperativo comprender su alcance en los procesos de construcción del sujeto y del imaginario colectivo. Considerando que las imágenes tienen siempre un matiz social y en consecuencia se encuentran ligadas al campo de acción de la política, es natural que las estructuras de control las usen como instrumentos de regulación y ordenamiento como signos que contribuyen a dictar los cánones de vida. Sin embargo, hay otras que pueden actuar como contrapeso pues si la imagen – entendida como signo – es capaz de interactuar con otras para crear códigos que rigen la vida también puede subvertir este orden y proponer uno distinto, produciendo nuevos modos de significación, de narrar y leer la Historia.

Finalmente y a través de todo lo anterior, se ha podido precisar que el libro-arte en México en el siglo XXI adquiere la facultad de actuar como documento histórico, creando una serie de relatos donde se registran las condiciones que definen al país. Estos relatos se preservan y actúan como archivos, fuentes de información que permiten a sus lectores conocer diversos aspectos de la vida actual, tales como la identidad que se forja a partir de la herencia precolombina, europea y post revolución, los modos de vida en diversas regiones, las tradiciones que rigen a distintas comunidades o las historias familiares a través de las cuales se conoce la estructura de una sociedad.

De esta manera, sus relatos contribuyen a la creación y conservación de la memoria colectiva, la conciencia social así como a la generación de nuevas formas de pensar y narrar la realidad de México en el presente. Y dado que tales narraciones provienen de modos de pensamiento ajenos a los impuestos por los mecanismos de poder y que a través de ellos se generan nuevos afectos y subjetividades, ejercen la capacidad de poner en crisis los discursos de fuentes oficiales. Gracias a ello construyen narrativas desde posturas que salen del pensamiento hegemónico, confrontan los discursos provenientes de los sistemas de dominación y de este modo se integran a las prácticas y discursos de resistencia social.

VI. Bibliografía y fuentes de consulta.

- Abal, P. (2007) “Notas sobre la noción de resistencia en Michel de Certeau”. *Kairos Revista de ciencias sociales*. 20 p. 1-20. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2509373>
- Allen, G. (2011) *Artists' magazines. An alternative space for Art*. Inglaterra: The MIT Press.
- Amen, G. (2012). “Algunos aportes fermentales de la primera etapa de Jean Baudrillard”. *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, 2 (1), 4-24. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/4758/475847407002.pdf>
- Amengual C., Caballero, S. (2017) “Entre los orígenes del libro-arte. Los Hypomnemata”. En *Cartografías del libro-arte / Transiciones y relatos de una práctica liminal*. 195-204. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Armendáriz, S. (2009). “Los códigos y la biblioteca prehispánica y su influencia en las bibliotecas conventuales en México”. *Biblioteca Universitaria*, 12 (2), 83-103. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/285/28512661002.pdf>
- Aroeste, L. (2010) *Libro de artista: espacio alternativo. Un repaso de evidencia mexicana*. Tesis doctoral en Historia del Arte. México: Centro de cultura Casa Lamm.
- Atsajtsilistle*. Clamor de agua. (2014). Laboratorio de Arte Tétl.
- Auge, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. España: Gedisa.
- Barberousse, P. (2008). “Fundamentos teóricos del pensamiento complejo de Edgar Morin”. *Educare* 12 (2), 95-113. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/1941/194114586009.pdf>
- Barbier, F. (2005) *Historia del Libro*. Madrid: Alianza.
- Barthes, R. (2011) *El grado cero de la escritura*. Mexico: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1969) *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Benítez, I. (2003) “Otros libros, otras obras”. En *Libros de artista*. Tomo I. 297 – 309. México: Turner, CONACULTA.
- Berger, J. Blomberg, S., Fox, C., Dibb, M., Hollis, R. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gili.

- Bordons, T. (2009) “Archivos posibles” *Estudios Visuales*. (6). enero. p. 81 – 91. Recuperado de http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/bordons_EV6.pdf
- Borghese, S., Schimmel, C., Schlosser, M. (1981) *The Guild of Book Workers. 75th anniversary exhibition*. Nueva York: Guild of Book Workers INC.
- Brea, J. (Compilador); (2005) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. España: Akal.
- Britos, M d P; (2003). “Michel Foucault. Del orden del discurso a una pragmática de lo múltiple”. *Tópicos*, p. 63-82. Recuperado de <http://www.uacm.kirj.redalyc.org/articulo.oa?id=28801104>
- Cabildo, A. (2009). “La generación de poetas del Taller Martín Pescador”. *Casa del Tiempo*. (24) 92-95. Recuperado de http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/24_iv_oct_2009/casa_del_tiempo_eIV_num24_92_95.pdf
- Cadena, S., Mínguez H. (2012) “De la tipografía en el libro al libro-arte tipográfico” *El Artista: Revista de investigaciones en música y artes plásticas*. (9) 10 -124. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4100064>
- Calvino, Italo (2001) *Colección de Arena*. España: Siruela.
- Carvajal, H. (2010) *Manuscritos Medievales Iluminados en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense (siglos IX – XIV): Estudio Iconográfico y Codicológico*. España: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte I (Medieval). Recuperado de <http://eprints.ucm.es/10656/1/T31606.pdf>
- Carrión, U. (2016). *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona.
- Carrión, U. (2017). *Ulises Carrión - Archivo Electrónico*. Mexico: Juan J. Agius y Heriberto Yépez Co-editores. Recuperado de <https://ulises carrion.com>
- Crespo, B. (1999) *El libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea*. Barcelona: División de ciencias humanas y sociales.
- Crespo, B., (2010). “El Libro-Arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1) 9-26.
- Crespo, B. (2014). El libro de artista de ayer a hoy: Seis ancestros del libro de artista contemporáneo. Primeras aproximaciones y precedentes inmediatos. *Arte, individuo y sociedad*. 26 (2). 215 – 232.

Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/41347>

Crespo, B., Figueras, E. (2017) “El e – libro-arte. Nuevos medios de creación y distribución del libro-arte en la era digital”. En *Cartografías del libro-arte / Transiciones y relatos de una práctica liminal*. 73 – 82. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Cid Jurado, A. (2002). “El estudio de los objetos y la semiótica” *Cuicuilco*, 9 (25), 0. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102511>

Colín – Medina, H. (2015) “La construcción de Return Ticket, de Salvador Novo: el viaje doble”. *La Colmena* (86) 49 – 61. Recuperado de http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_86/docs/6.pdf

Curiel, G. Gómez Camacho, A. “450 años de imprenta en México”. *Archivos de la UNAM* (s.f.) 36 – 40. Recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/13112/public/13112-18510-1-PB.pdf

Curwen Press (1928) *Modern Book Production*. Inglaterra: Plaistow.

De la Cruz, M. (2013) “En las márgenes del libro: el libro de artista, el libro objeto y la memoria histórica”. *925 Revista de la Facultad de Artes y Diseño*. 04 Recuperado de <http://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2016/08/10/en-las-margenes-del-libro-el-libro-de-artista-el-libro-objeto-y-la-memoria-historica/>

Deleuze, G. Guattari, F. (2001) *¿Qué es la filosofía?*. España: Anagrama.

Deleuze, G. Guattari, F. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre – textos.

Didi-Huberman, G. (2007) “Cuando las imágenes tocan lo real”. *Archivo FX documentos y materiales*. (1) 10. Recuperado de <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A3125>

Di Filippo, M. (2012). “Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze”. *Aisthesis*, 35-56. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163223650003>

Ede, C. (1951) *The Art of the Book. Some record of work carried out in Europe and in the U.S.A. 1939-1950*. London & New York: The Studio Publications.

Ehrenberg, F. (2016). “Carrión: más allá de la literatura”. En *Querido lector. No lea*. 27 – 31. España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

El universo futurista. 1909 – 1936. (2010) catálogo y textos de la exposición presentada en Buenos Aires por fundación PROA. Recuperado de http://proa.org/documents/PressKit_El-Universo-Futurista-1909-1936.pdf

El libro ruso de vanguardia 1910 – 1934 (2003) Museo Reina Sofía. España. Recuperado de <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/libro-ruso-vanguardia-1910-1934>

“El Taller de Gráfica Popular TGP”. (2017) *El Búho VI. Para la memoria histórica*. Recuperado de https://www.revistaelbuh.com/texto/pdfs/193/193_el_buho_encarte.pdf

Everaert-Desmedt, N. (s.f.) “La comunicación artística: Una aproximación peirceana”. *Signos en Rotación* (3) 181. Recuperado de <http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html>

Everaert-Desmedt, N. (2008). “¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística”. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 13 (40), 83-97. recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/279/27904005.pdf>

Fernández, J. (2016) “El arte como subversión de la cultura: Hacer y deshacer para hacer de otra manera”. En *Querido Lector. No lea*. 37 – 46. España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Fernández, J. (2007) “Blanchot, Foucault, Paz. Poesía y escritura”. *Neutral. Crítica literaria*. 4. 1-15. Recuperado de https://revistaneutral.files.wordpress.com/2014/09/neutral_04_excritura1.pdf

Fernández, P. (2011) *Lo que se siente pensar. La cultura como psicología*. México: Taurus.

Fernández, P. (2003) *Los objetos y esas cosas*. México: El Financiero.

Fernández S., O., & Cárdenas A., P., & Mesa, F. (2006). “René Descartes, un nuevo método y una nueva ciencia”. *Scientia Et Technica*, 12 (32), 401-406. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=84911652071>

Foster, H. (2003) “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca. Recuperado de <http://www.ttv-i.net/wp-content/uploads/2009/08/Recodificaciones-Hal-Foster.pdf>

Foucault, M. (1973) *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. España: Anagrama.

Foucault, M. (1991) “Hacer vivir y dejar morir. La guerra como racismo”. *Fin de siglo*. (1) 18-33.

Foucault, M. (2001) *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. México: Fondo de

Cultura Económica.

Foucault, M. (2002) *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI.

Foucault, M. (2009) *El orden del discurso*. España: Tusquets Editores.

Foucault, M. (2010) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.

Fortes, M. (2012) “Una experiencia mexicana en Hawaii: “Return Ticket”, de Salvador Novo”. *Textos Híbridos. Revista de Estudios sobre la Crónica Latinoamericana*. (6) 1. 42 – 62. Recuperado de <https://textoshibridosblog.files.wordpress.com/2017/05/fortes.pdf>

García, N. (2010) “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”. *Estudios Visuales*. 7, 15-37. Recuperado de http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf

Gimeno, F. (2008) *Imaginación, Deseo y Libertad en William Blake*. España: Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED. Facultad de filosofía. Departamento de filosofía y filosofía moral y política. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/imaginacion-deseo-y-libertad-en-william-blake--0/>

Gimeno, F. (2009) *William Blake, vidente de este cielo*. España: Universidad Complutense de Madrid UCM. Recuperado de https://biblioteca.ucm.es/escritores/francisco_gimeno/obras/obr1511.pdf

Garro – Larrañaga, O. (2014). “El arte y la construcción del sujeto: Una reflexión con Nan Goldin acerca de las narrativas familiares”. *Arte, individuo y sociedad*. 26 (2) 255-269. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/download/41457/42611>

Giraldo, R. (2006). “Poder y resistencia en Michel Foucault”. *Tabula Rasa*. 4, 103-122. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600406>

Giraldo, R. (2008). “La resistencia y la estética de la existencia en Michel Foucault”. *Entramado*. 4, 90-100. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=265420459008>

Guasch, A; (2005) “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia*. 5, 157-183. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>

Guerra, A. (2014) *Ayotzinapa. Desaparición política*. México: Pensaré Cartoneras.

Guerra, O. <https://olga-guerra-artista.tumblr.com/>

Hawley, M. (2003). "Jacaranda, Ulises Carrión y el Sonido". En *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?* 85 – 91. México: Turner, CONACULTA.

Hellion, M. (2003). "Libros de artista" Tomo I. España: Turner publicaciones, CONACULTA.

Hellion, M. (2003). "*Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?*" Tomo II. España: Turner, CONACULTA.

Hernández, D. (2010) "Arqueología del saber y orden del discurso: un comentario sobre las formaciones discursivas". *En-claves del pensamiento*. 47-61. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=141115666003>

Hernández del Villar, S. (2017) "Frente a frente. La revista como herramienta de lucha". *Reflexiones marginales*. 41 (6) Recuperado de <http://reflexionesmarginales.com/3.0/frente-a-frente-la-revista-como-herramienta-de-lucha/>

Hernández-Navarro M. (2012) "Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial". *Creatividad y Sociedad*. (19) 1-31. Recuperado de <http://www.creatividadysociedad.com/articulos/19/Cuando%20lo%20solido%20se%20desvanece%20en%20el%20aire.pdf>

Juanes, J. (2015). *Vanguardias artísticas ruso-soviéticas. Revolución en la revolución*. México: CONACULTA, INBA.

Klein, I. (2007) *La ficción de la memoria. La narración de historias de vida*. Argentina: Prometeo.

Kromann, T. "Booktrekking through the golden age of artists' books – and beyond". *Jab35. Center for Book and Paper Arts. Columbia College Chicago*. 15-18. Recuperado de <http://pure-01.kb.dk/portal/files/7765264/Booktrekking.pdf>

Lara, M. Recuperado de <http://www.magalilara.com.mx/>

Lara, M. (1993) *Libros de artista en México*. Recuperado de http://www.magalilara.com.mx/index.php?mod=textos_c.archivo&clave=71

Lara-Barranco, F. (2002) "Arte conceptual: Renuncia estético – emocional hacia el objeto". *Laboratorio de Arte* (15) 253-269. Recuperado de <http://institucional.us.es/revistas/arte/15/12%20lara%20barranco.pdf>

Leñero, I. (14 de febrero de 2018) "Taller de Gráfica Popular 1937 – 2017". *Proceso*. Recuperado de

<https://www.proceso.com.mx/522602/taller-de-grafica-popular-1937-2017-en-el-munae>

Lissitzky – Kuppers, S. (1967) *El Lissitzky*. Dresden: Verlag der Kunst.

Lois, C. *La elocuencia de los mapas. Un enfoque semiológico para el análisis de cartografías*. Argentina: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Geografía. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/DocumentsAnalisi/article/viewFile/31715/31549>

Lopes, M. (2015) *Territorios imaginados: los mapas en el arte contemporáneo*. España: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Arte III. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/32781/1/T36272.pdf>

López de Munain, G. (2011) “Los Caprichos de Goya. Estampas y textos contra el sueño de la razón”. *Sans Soleil. Estudios de la imagen. Revista de la Universidad del país Vasco* (2) 79 – 108. Recuperado de http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2011/04/caprichos_goya.pdf

Lyons, Martyn. (2011) *Libros. Dos mil años de historia ilustrada*. Barcelona: Lunwerg.

MacMasters, M. (2017) “Felipe Ehrenberg hacia germinar la semilla del trabajo grupal”. *La Jornada*. p.3. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2017/05/17/ciencias/a03n1cul>

Maderuelo, J. (2008) *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960 -1989*. España: Akal.

Mankowskaya, N. (2016). “La vanguardia rusa y el postmodernismo”. *Revista de Filosofía* , (0) 67-70. Recuperado de <http://www.revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/42846/44787>

Marcial, D. (2017). “Los libros que intentaron asesinar a la literatura”. *El país*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/02/22/actualidad/1487797892_194565.htm

Mendoza, J. (2014). “La configuración de la memoria colectiva: los artefactos. Por caso, la escritura y las imágenes”. *Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento*, 2 (3), 103-119. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/4576/457645125009.pdf>

Mínguez, H. (2014). En I. Akhmadeeva (Presidencia), *Libro de artista. Territorios y Fronteras*. Conferencia magistral llevada a cabo en el Segundo Coloquio Internacional de Cuerpos Académicos de Artes Visuales, Morelia, Michoacán.

Mínguez, H., Méndez, C. (2015). *Los otros libros: el libro-arte como agente transformador*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Humanidades y Arte.

- Mínguez, H. (2017) *Cartografías del libro-arte. Transiciones y relatos de una práctica liminal*. México: Universidad autónoma de Ciudad Juárez.
- Mohar Betancourt, L., & Fernández Díaz, R. (2006). “El estudio de los códices”. *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, (22), 9 – 36. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/285/28512661002.pdf>
- Moreno, J. (2003) “Liminar”. En *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?* 6 – 11. México: Turner, CONACULTA.
- Muñoz, M. (2013) “El collage: un juego visual poético”. *Casa del Tiempo*. Universidad Autónoma Metropolitana. UAM VI, (69-70) 70-75. Recuperado de http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/69_70_vi_jul_ago_2013/index.html
- Negrín, E. (1995) “La estridencia y el petróleo: Panchito Chapopote”. *Literatura Mexicana* (6) 1. 153 – 186. Recuperado de <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/177/177>
- Nennius (2000). *Historia Brittonum (History of the Britons)*. Cambridge, Ontario: Parentheses Publications, Medieval Latin Series. Recuperado de http://www.yorku.ca/inpar/nennius_giles.pdf
- Ní Lionáin, C. (2012) “El libro de las invasiones. La creación, utilización y apropiación de un artefacto cultural”. *Gallaecia, Revista de Arqueología e Antiquidade*. España. (31) 169 – 180. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4248853.pdf>
- Notenboom, E.M. (2015) *The visionary heroism of William Blake and Alan Moore*. Holanda: Utrecht University. Faculty of Humanities. Recuperado de <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/311397>
- Observatorio nacional ciudadano. (2017) “Autodefensas: ¿Seguridad o criminalidad? *El Universal*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/blogs/observatorio-nacional-ciudadano/2017/07/28/autodefensas-seguridad-o-criminalidad>
- Ogg, O. (1941) *Lettering as book art*. Nueva York: George McKibbin & Son.
- Ortiz, P. (2015) *Desaparecen?* EUA: Nazraeli Press.
- Past, A., Laughlin, R. (2002) *Mayan Hearts / Diccionario del corazón*. México: Leñateros.
- Past, A. (2005) *Incantations / Conjuros y ebriedades cantos de mujeres mayas*. México: Leñateros.
- Paz, O. “El surrealismo”. (1956) *Universidad de México*. X (10) 1 - 11 . México: UNAM. Recuperado

de: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/6701/public/6701-12099-1-PB.pdf

Perloff, N. (2016) *Exploidy. Sound, Image and Word in Russian Futurist Book Art*. California: The Getty Research Institute.

Phillpot, C. (1982). “Books Bookworks Book Objects Artists’ Books”, *Artforum* 20 (9). 77-79.

Planas, J. (2007) “Plegarias iluminadas: Libros de Horas conservados en bibliotecas catalanas”. *De Arte, revista de historia del arte* (6) 75 – 106. España: Universidad de Lleina. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2510208>

Polo, M. (2010) “El libro como obra de arte y como documento especial”. Universidad de Barcelona. Departamento de Historia del Arte. *Anales de documentación* 14 (1) 1-26. Recuperado de <http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/120151>

Polo, M. (2013). “El accionismo musical y Fluxus. De Heráclito a Spike Jones”. *L'accionisme en els límits de l'art contemporani*. Universitat de Barcelona 45 – 62. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/277308330_El_accionismo_musical_y_Fluxus

Randall, M. (2015). “Recordando El Corno Emplumado”. *Casa de las Américas* (280). 100 – 118. Recuperado de <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/280/Testimonio.pdf>

Raffin, M. (2008) “El pensamiento de Gilles Deleuze y Michel Foucault en cuestión: las ideas en torno del poder, el sujeto y la verdad”. *Lecciones y ensayos*. 85, 17-44. Recuperado de <http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/lye/revistas/85/02-leccion-marcelo-raffin.pdf>

Reina, E. (2018) “La justicia mexicana absuelve al líder de las autodefensas de Michoacán”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2018/07/18/actualidad/1531933075_459657.html

Rocca, A. (2005) “La crisis de las Vanguardias artísticas y el debate Modernidad – Posmodernidad”. *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*. (12) España: Universidad complutense de Madrid. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18101220>

Rocca, A. (2013) “Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus”. *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*. 37 (1) 29. España: Universidad Andrés Bello. Universidad complutense de Madrid. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/42567>

Rodríguez B. (2009). *La industria editorial en México: su evolución y participación en el desarrollo de colecciones de bibliotecas*. España: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de ciencias de la información. Departamento de biblioteconomía y documentación. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/9578/1/T31317.pdf>

Ros del Moral, J. (1985) “Los poetas malditos, de lo subjetivo a lo concreto”. *Anales de Filología francesa*. (1) 49-68. España: Universidad de Murcia. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/205134.pdf>

Schraenen, G. Coordinador (2015) *Querido lector. No lea*. Catálogo de la exposición. España: Museo Reina Sofía.

Tráfico Gráfico. (2018). Editorial El Mono Ebrio.

Tiyoltoke Tisovajmej. Estamos vivas, somos mujeres, (2017). Laboratorio de Arte Tétl. Editorial Nawati.

Vaskes, I. (2008). “La Axiomática Estética: Esquizoanálisis y Rizoma”. *Praxis Filosófica*, (27), 245-267. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/2090/209014644013.pdf>

Veiga, A. (2010). *Piedra litográfica*. Museo arqueológico provincial de Ourense. Septiembre 2010. Recuperado de http://www.musarqourense.xunta.es/wp-content/files_mf/pm_2010_09esp.pdf

Velázquez, L. (2015) 43. México.

Vilchis, Luz del C. (2016) *Libros de Artista. Teoría Y Praxis Desde la Experiencia de El Archivero*. México: Palibrio.

Ynzenga, B. (2017) “Hannes Meyer: hacia, en y después de la Bauhaus”. Cuadernos de proyectos arquitectónicos. (7) 18-35. Recuperado de http://polired.upm.es/index.php/proyectos_arquitectonicos/article/view/3701

Sitios de Internet.

Acervo digital de los libro-arte de la FPBA. Recuperado de <https://www.librosdeartista-fpba-umsnh.net/>

Contracorriente, encuentro de editoriales independientes. <http://gastv.mx/contracorriente-encuentro-de-editoriales-independientes/> , <https://www.facebook.com/events/casa-de-la-caricatura-madero-no-34-barrio-de-xallitic/encuentro-editorial-contracorriente/830054513780682/>

Ediciones Acapulco. Recuperado de <http://www.edicionesacapulco.mx/>

Ediciones Estridentes. Recuperado de <https://issuu.com/edicionesestridentes>

Ediciones Pluralia. Recuperado de <http://pluralia.com.mx/>

El Pliego, Le Pli, A Folder. Catálogo. Recuperado de <http://grupodx5.webs.uvigo.es/catalogo-del-proyecto-el-pliego-le.html>, <https://bellasartes.ucm.es/el-pliego-le-plei-a-folder>

Laboratorio de la Imagen. Universidad autónoma de Querétaro. <https://laboratoriodeimagen.com.mx/>

La increíble librería. Recuperado de <https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/arte/la-increible-libreria>

LÍA libro de artista. Recuperado de <https://www.facebook.com/lia.books/>

MASQUELIBROS feria de libro-arte. Recuperado de <http://masquelibrosferia.blogspot.com/>

Museo Nacional de la Estampa. Exposición *Estampa y lucha. El Taller de Gráfica Popular 1937 – 2017*. Recuperado de <https://museonacionaldelaestampa.inba.gob.mx/estampa-y-lucha-el-taller-de-grafica-popular-1937-2017-1>

Museo Nacional de la Estampa. Exposición *La Duplicadora: risografía, arte gráfico y edición*. Recuperado de <https://museonacionaldelaestampa.inba.gob.mx/la-duplicadora-risografia-arte-grafico-y-edicion>

Museo Reina Sofía. Francis Picabia. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/picabia-francis>

Originaria. Poesía de mujeres en lenguas indígenas. Recuperado de <https://regeneracion.mx/originaria-mujeres-indigenas-escriben-poesia-en-idiommas-originarios/>

Primer Encuentro Internacional de Estampa de América Latina y el Caribe. Recuperado de

<https://encuentrodeestampa.org/>

Simposio Internacional de la Tipografía al Libro-arte. Recuperado de <https://www.quadratin.com.mx/entretenimiento/cultura/presente-umsnh-en-simposio-la-tipografia-al-libro-arte/> y <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/columna-nc23325>

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Programa de la Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño. Recuperado de <http://www.uacj.mx/IADA/DD/MEPCAD/Paginas/default.aspx>

Special Collections universidad de Stanford. Recuperado de <http://library.stanford.edu/all/?q=le%C3%B1ateros&op=Search>