

EN DEFENSA DEL SCRAPBOOK. UNA REVISIÓN DE LOS ANTECEDENTES POPULARES DEL LIBRO-ARTE

Kena Kitchengs Gómez



vol. 13 / fecha: 2024 Recibido: 10/09/23 Revisado: 02/10/23 Aceptado: 14/11/23

Kitchengs Gómez, Kena. "En defensa del *scrapbook*. Una revisión de los antecedentes populares del libro-arte" En *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, nº 13, 2024, pp.81-96.

DOI: 10.4995/sonda.2024.20301

**EN DEFENSA DEL SCRAPBOOK.
UNA REVISIÓN DE LOS ANTECEDENTES POPULARES DEL LIBRO-ARTE**

**IN DEFENSE OF THE SCRAPBOOK.
A REVIEW OF POPULAR PRECURSORS TO ARTISTS' BOOKS**

Kena Kitchengs Gómez

quenak@gmail.com

Resumen

Poco se han explorado las afinidades formales y conceptuales entre formas populares de libros caseros como el *scrapbook* y el álbum, por un lado, y los libros-arte ubicados en los géneros autobiográficos, la estética del collage o el llamado giro de archivo, por el otro. El avance vertiginoso de las técnicas fotográficas y la creciente ola de impresos económicos de la revolución industrial propiciaron un gran desarrollo de libros visuales, amateur y profundamente personales a lo largo del siglo XIX. Quizá el temor a lo banal y lo artesanal impide reconocer la huella de estas manifestaciones, caseras y usualmente asociadas con las mujeres, en los libros-arte contemporáneos que los sucedieron. Estudiar más a fondo esas genealogías populares del libro ayudará a comprender ciertas cuestiones históricas, temáticas y de género en algunas de las maneras más frecuentes de abordar al libro-arte.

Palabras clave

libro-arte; *scrapbook*; álbum

Abstract

Little has been explored regarding formal and conceptual commonalities between popular book forms such as scrapbooks and albums, on one hand, and artists' books that deal with the autobiographical, collage aesthetics, and the so-called archival impulse. Dizzying breakthroughs in photographic technologies together with the expanding wave of increasingly cheaper prints during the Industrial Revolution, gave way to an incredible evolution of amateur, visual, and profoundly personal books throughout the 19th century. Perhaps a fear of banality and handicraft prevents the recognition of the influence of these types of expressions—homemade and usually associated with women—on contemporary artists' books. Studying these popular genealogies of artists' books will allow for a better understanding of certain historical, gender and subject matter questions regarding some of the most common ways of approaching artists' books.

Keywords

artists' book; *scrapbook*; album

1. INTRODUCCIÓN

El “libro-arte”, también llamado “libro de artista” u “obra-libro”, según diversos criterios de definición, es reconocido como género artístico autónomo desde mediados del siglo XX. Sin caer en la discusión del término correcto para lo que de aquí en adelante nombraré “libro-arte”, ni entrar en materia de si se puede clasificar como tal a ciertas obras anteriores al surgimiento oficial de esta forma artística, me parece necesario enfatizar que este tipo de obras de arte libresco no surgen de la nada. Además de las corrientes artísticas específicas de mediados de siglo, en sus orígenes el libro-arte requirió, a grandes rasgos, la combinación de avances tecnológicos en materia de impresos desarrollados a partir de finales del siglo XVIII, y un nutrido número de publicaciones hechas con la participación de artistas, algo que empezó a popularizarse a partir de finales del siglo XIX.

Por otro lado, las estructuras y formatos que adopta el libro-arte son, en mayor medida, herencia o copia directa de tipos de libros ya existentes. Una revisión de colecciones de libros-arte revelará obras que imitan, subvierten o comparten características con catálogos, diarios, biografías, álbumes fotográficos, recetarios, etc. Esta capacidad del libro-arte para apropiarse de las formas de otros libros ha sido discutida y documentada. No hay resistencia al momento de admitir que un libro-arte determinado cruza las fronteras del documento, del registro o del catálogo, en especial si consideramos el análisis de Foster (2004) o Guasch (2011) en torno al “impulso” o “giro de archivo” en el arte. En el caso del libro-arte, el capítulo 13 de *The Century of Artists' Books* (Drucker, 2004) precisamente versa sobre el libro como documento. Por otra parte, el libro-arte actualmente se puede considerar un género autónomo porque se reconoce al artista, y ya no al editor o impresor, como responsable, generador, y creador, independientemente de que se trate de un libro-arte único, o bien, con numerosos ejemplares impresos industrialmente.

Tomando lo anterior en cuenta, es momento de considerar un género popular del libro conocido como *scrapbook*, tanto por su papel en la

genealogía del libro-arte como por ser otro de esos géneros libresco cuyas características son replicadas en creaciones de libro-arte, con la particularidad de que, al igual que éste, se trata también de una creación personal. Además, como se verá más adelante, el *scrapbook* también comparte terreno con el arte a partir de las vanguardias en aspectos como el archivo o el collage. Si bien un *scrapbook* no se construye con intenciones artísticas en mente, al menos no del mismo modo que un libro-arte, ciertas prácticas a su alrededor pueden colocarlo muy cerca de la difusa frontera con este género artístico. Esta posición, un tanto incómoda para el libro-arte, en conjunto con su asociación a lo masivo, lo femenino, lo efímero y lo trivial, resulta en que el *scrapbook* sea relegado en el contexto del libro artístico, impidiendo reconocer su influencia e importancia. Una pista de esto se encuentra en *The Century of Artists' Books*:

Los diarios y bitácoras son casi un cliché de los libros-arte: la libreta manipulada, el cuaderno de bocetos, el libro mayor o el viejo libro contable. Y sin embargo, en sus manifestaciones más exitosas, casi siempre son intrigantes por exactamente las mismas razones por las que los diarios también lo son: ofrecen un vistazo a los procesos de pensamiento, las notas, proyectos y progreso de un individuo. Los clichés ocurren porque tantas de estas obras contienen acumulaciones predecibles tipo *scrapbook* y/o párrafos escritos a mano por puro capricho del autor, rodeados por imágenes dibujadas o pintadas en un estilo que recuerda a una especie de culto al individuo de la industria casera. (Drucker 2004, pp.102-103, traducción propia)

Drucker explica las cualidades que componen el atractivo del diario y que pueden trasladarse a un libro-arte, pero no toca aquellas propiedades del *scrapbook* que también pueden resultar en obras muy “exitosas”. En lugar de eso, se limita únicamente a criticar al cliché de *scrapbook* en el que pueden caer ciertas obras.

2. EL SCRAPBOOK Y OTROS LIBROS CASEROS

El término *scrapbook*, surgido aproximadamente en la década de 1820 (Christensen, 2011), hace referencia a un libro casero, a menudo con tendencias autobiográficas, y generalmente compilado por un solo individuo. Su contenido está conformado por una combinación de elementos previamente acumulados, incluyendo recortes –“scraps”– de impresos, fotografías y demás. El *scrapbook*, influenciado por cambios materiales, tecnológicos y estéticos, ha evolucionado a lo largo de dos siglos (Ott et al., 2006). Sus orígenes no sólo se pueden trazar tanto al *commonplace book* como al álbum, sino que converge con éstas y otras prácticas cercanas. De forma paralela, hacia la década de 1820 ya había publicaciones comerciales que se autodenominaban *scrapbooks* o *gift books* y que imitaban, de una manera propia de una publicación, la yuxtaposición de imágenes con textos de diversa índole, usualmente abarcando desde poemas hasta datos curiosos.

El *commonplace book*, un artefacto auxiliar para la memoria, existe quizá desde la Edad Media y cayó en desuso en el siglo XIX. A lo largo de su historia, consistió en un libro en blanco, en el que el dueño podía transcribir pasajes de libros para futura referencia así como anotar reflexiones y pensamientos (Guest, 1996). Esta práctica didáctica y edificante era notoriamente masculina. Su declive se puede entender también como una transición hacia el *scrapbook*. Con la llegada de cada vez más material impreso económico en el siglo XIX¹, aumentó la práctica de añadir recortes de textos e imágenes al *commonplace book*, resultando en objetos mucho más cercanos al *scrapbook*.

El álbum, por otra parte, desde un inicio involucraba imágenes y, de manera secundaria, texto. Giorgio Vasari recomendaba coleccionar imágenes en un álbum, práctica que sería adoptada en gabinetes de curiosidades y bibliotecas (Ott et al., 2006). Estas formas de colección implicaban el tacto y la manipulación, cosa que cambiaría con el desarrollo e institucionalización del museo moderno (Di Bello, 2007). El álbum, por

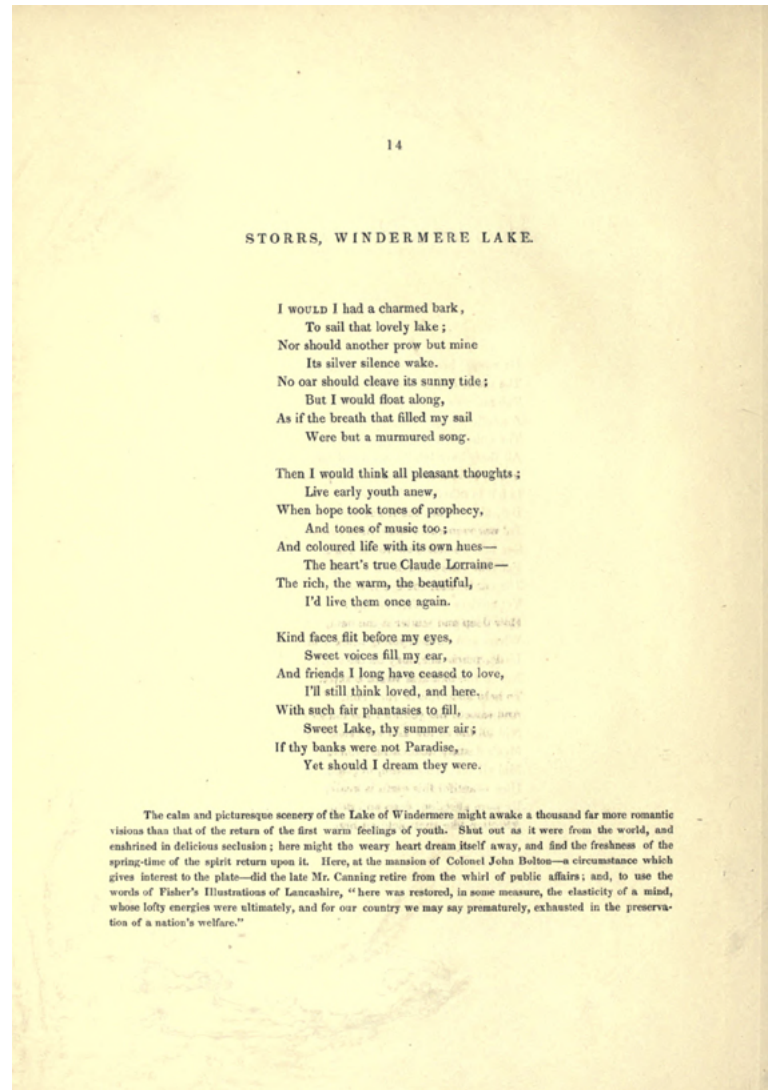


Ilustración 1: Página del libro del género *gift book* titulado *Fisher's Drawing Room Scrap Book*, por Letitia Elizabeth Landon. Publicado por Fisher, Son and Jackson en 1832. Nótese la presencia del término *scrapbook* en el título. Fuente: <https://archive.org/details/fishersdrawingro00lelluoft/mode/2up>

1. Gurley (1880) señala que en los días de Benjamin Franklin (1706-1790) había dos periódicos en circulación en los Estados Unidos, contrastando con unos 8000 casi un siglo después.



Ilustración 2: Página del libro del género *gift book* titulado *Fisher's Drawing Room Scrap Book*, por Letitia Elizabeth Landon. Publicado por Fisher, Son and Jackson en 1832. El volumen entero consta de páginas con textos, por lo regular poemas propios del romanticismo de la época, y páginas con los grabados correspondientes. Fuente: <https://archive.org/details/fishersdrawingro00lelluoft/mode/2up>

lo tanto, es en parte herencia de los gabinetes de curiosidades, espacios que estaban llenos precisamente de álbumes y contenedores de donde era posible extraer y examinar objetos personalmente. Un álbum creado antes de la popularización de la fotografía y la litografía podía consistir en una compilación de dibujos, estampas, acuarelas y textos de especial significado para su dueño. Ya para mediados del siglo XIX, la creciente cantidad de impresos masivos comenzaron a usarse en los álbumes en una práctica conocida como *decoupage* (ibid). Los álbumes de carácter personal en el siglo XIX se asociaban con lo femenino, mientras que los álbumes compilados por hombres solían ser de carácter profesional, competitivo, o en todo caso, público. El que hoy en día se asocie la creación del *scrapbook* con el género femenino² probablemente tiene que ver con en el rol que tradicionalmente se asigna a las mujeres de mantener y custodiar asuntos privados y familiares (Katriel y Farrell, 2009).

El coleccionismo de estampas tuvo un momento bien documentado a partir de finales del siglo XVIII, con un fenómeno conocido como *grangerizing* o *extra-illustration*. En 1769, el reverendo James Granger publicó *A Biographical History of England*, en donde mencionó, pero no incluyó, grabados de retratos de hombres ilustres ingleses. En consecuencia, muchos lectores empezaron a coleccionar grabados de estos personajes para anexarlos a su tomo, resultando en la *grangerization* (Bulloch, 1903). Como en el siglo XVIII los libros eran la mejor fuente para conseguir grabados, la consecuencia fue una gran cantidad de tomos mutilados. Para fortuna de los libros amenazados, esta necesidad de coleccionar imágenes se vio favorecida por los

2. En Estados Unidos, el *scrapbook* es una práctica prominentemente femenina que tiende a tratar temas familiares, centrándose en la crianza de los hijos. En la década de 1990 la práctica resurgió en popularidad hasta generar una industria multimillonaria que sigue creciendo (Christensen, 2011).

desarrollos de la imprenta durante el siglo XIX. Bulloch refiere el deseo de poseer tomos ideales y al gusto del individuo, señalando a la “granjerización” como un buen método para que cada quién pueda ser su propio editor, y describiendo la práctica como una especie de *scrapbook* metódico. Aunque originalmente la extra-ilustración consistía en anexar imágenes a un libro existente, las recomendaciones de Bulloch más bien describen un *scrapbook* temático. El ejemplo que usa el autor consiste en crear un libro sobre producciones teatrales, recopilando programas, notas de prensa, biografías, boletos y retratos de actores. No es lo mismo contar con un libro con todos los recortes ordenados en cada página a tener todo ese material suelto y archivado en una caja.

El declive del *commonplace book*, las metamorfosis del álbum y de la práctica de extra-ilustración, así como la aparición del *scrapbook*, están todos vinculados con el surgimiento de la fotografía y de nuevas tecnologías de la imprenta. La invención del daguerrotipo y de la cromolitografía está fechada hacia 1837, aunque haría falta

la popularización del colodión húmedo y la copia en papel a la albúmina (es decir, de una forma de fotografía que pudiese ser impresa múltiples veces en papel a partir de un negativo) hacia mediados de siglo para que la fotografía pudiese ser integrada en libros caseros. Para entonces, comienza a ser evidente el entrecruzamiento de todas estas prácticas.

3. EL SCRAPBOOK Y EL LIBRO-ARTE

El *scrapbook* no constituye un documento completo en sí mismo, sino que suele requerir la participación activa de su creador para contextualizar su contenido. Sin este aspecto performático, el *scrapbook* retiene sus misterios elusivos (Ott et al., 2006). Se puede argumentar que un libro-arte no requiere la participación del autor para su lectura, aunque en mi propia práctica artística me he encontrado en esa posición sin haberlo premeditado (Kitchengs, 2020). Sin embargo, el aspecto performático es primordial; una de las cualidades más emblemáticas del

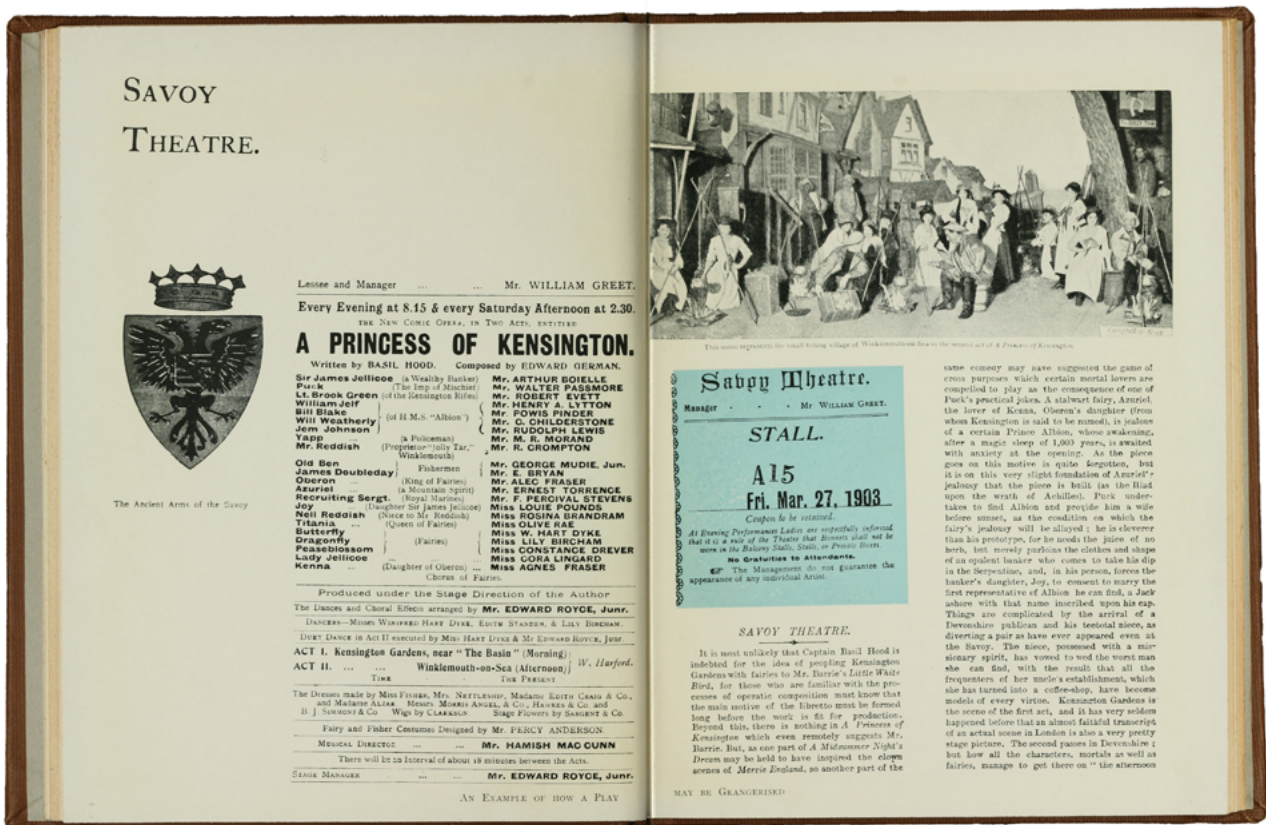


Ilustración 3: Ejemplo propuesto por Bulloch (1903) de una extra-illustration con temática de teatro. El aspecto del resultado decididamente nos remite a un *scrapbook*.

libro-arte consiste en manipular la estructura convencional del libro al grado de que el lector observe y modifique conscientemente sus gestos y formas de lectura.

Según las autoras de “An Introduction to a History of Scrapbooks” (Ott et al., 2006), a diferencia del diario, el *scrapbook* no es confesional y sí puede ser compartido con un público reducido y cercano a su creador. El *scrapbook* no se lee como un libro impreso cualquiera, producto de un proceso editorial. A pesar de ser parte de un fenómeno cultural masivo, cada uno es único y difícil de reproducir (ibid.). Por otro lado, las autoras referidas también afirman que el libro-arte es lo más parecido al *scrapbook*, entendiendo al libro-arte como una “creación única con páginas que se leen como imágenes compuestas” (ibid., p. 12). Aunque existen libros-arte con tirajes grandes creados con medios industriales, el argumento base se sigue sosteniendo de la siguiente forma:

Tal y como sucede con los libros-arte, la experiencia de leer un *scrapbook* es intensamente física y sensual. Las páginas deben ser tocadas y se les debe dar vuelta, y este acto crea movimiento entre objetos y acumula estimulación visual. Cuidar, manipular y jugar con *scrapbooks* activa las mismas emociones que se gozan al confrontar arte. (Ott et al., 2006, p.13, traducción propia)

Se enfatiza el aspecto físico y performático de la manipulación tanto del *scrapbook* como del libro-arte, aunque, este no es el único punto en común entre ambos. Otro aspecto importante del *scrapbook* coincide con un elemento fundamental del libro-arte actual: el hecho de encontrarse fuera de los esquemas de las editoriales y ser enteramente producto de los caprichos e intenciones de su creador. Aun así, esta autonomía y control del artista, sobre la cual descansa la existencia misma del libro-arte como género artístico, es relativa. Aunque se pone en entredicho con respecto a los proyectos co-producidos con editoriales independientes o a través de esquemas cooperativos, es innegable la centralidad e importancia con la que suele tener la figura del artista. En lo que al *scrapbook* se re-

fiere, es irrefutable la mano del individuo que, en su subjetividad, sin embargo participa de una práctica masiva y que a menudo propicia el uso de materiales comerciales producidos expresamente para dicha práctica.

4. EL ARCHIVO, EL COLLAGE, EL SCRAPBOOK Y EL ARTE DE VANGUARDIAS

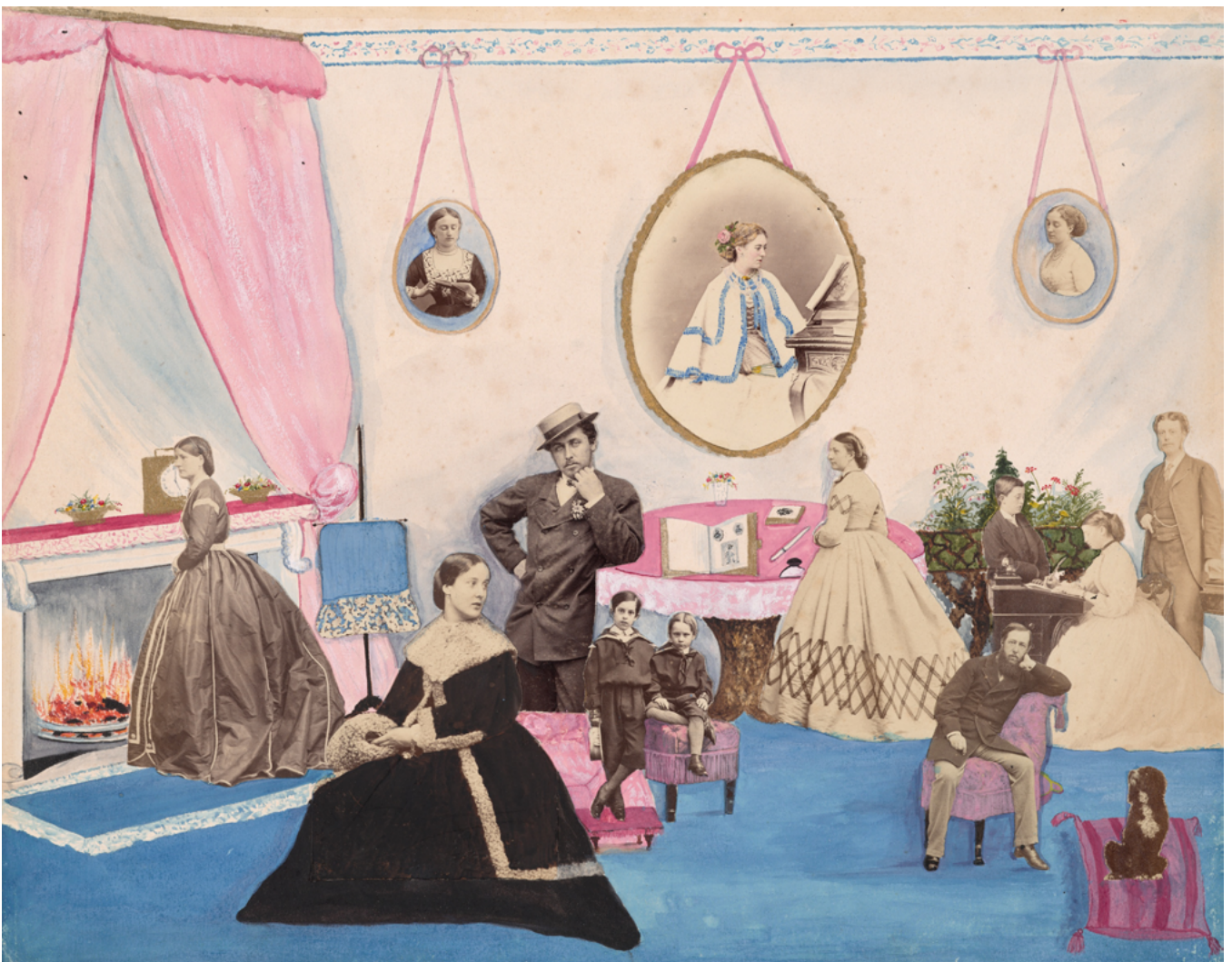
Una de las características más emblemáticas del *scrapbook*, misma que, se puede argumentar, le da nombre (“scrap”: trozo, fragmento) es la del uso del collage. La creciente posibilidad de usar un texto impreso en vez de copiarlo a mano, o de recortar y pegar una estampa o una fotografía en la página, es en parte lo que dio lugar a modos cada vez más sofisticados de yuxtaponer elementos en la página. Uno de los ejemplos más extraordinarios es el *photocollage* que empezó a aparecer en los álbumes de mujeres aristócratas inglesas alrededor de la década de 1860. Por esos años, se volvieron muy populares las “tarjetas de visita”, un formato fotográfico económico de bolsillo. Si bien la estandarización del formato dio pie a la comercialización de álbumes fotográficos especializados, algunas mujeres empezaron a crear composiciones recortando figuras de las fotografías para pegarlas en escenarios pintados a mano, a menudo fantásticos o absurdos (Di Bello, 2007). Las imágenes no pueden pretender ser libres de fisuras: es evidente el contraste entre las figuras humanas fragmentadas, recortadas de las fotografías, con los fondos y demás elementos pintados a mano (ibid).

A pesar de la existencia de estos álbumes de *photocollage*, según la cronología aceptada de la historia del arte, el collage surge hacia 1912 (Yurkievich, 1986) como parte de los movimientos de vanguardia. Yurkievich (1986) señala la inclusión de lo cotidiano y lo residual en los materiales usados por los cubistas como elementos de collage, en una “estética de lo discontinuo y fragmentario”. El collage en el arte moderno vanguardista de principios de siglo XX por un lado, y el collage tanto del *scrapbook* como del álbum por el otro, pueden entenderse como un caso de evolución paralela en términos



Ilustración 4: Kit de papeles decorados, stickers y libreta de marca ambigua, hallado en Amazon.com, para hacer un *junk journal*. Fotografía por Kena Kitchens, 2023. La industria alrededor del *scrapbook* y géneros allegados de libros amateur caseros actualmente es multimillonaria, y la oferta de productos es, por lo tanto, muy variada en estilos y calidad.

Ilustración 5: *Lady Filmer in her drawing Room*. Página con *photocollage* del álbum de Mary Georgiana Caroline, Lady Filmer. 1863-1868. En la imagen se aprecia a la autora ocupada haciendo un collage en la mesa. Fuente: <https://www.artic.edu/artworks/198126/lady-filmer-in-herdrawing-room>



de creación de imágenes³. No podemos hablar de influencias cuando los vanguardistas no necesariamente estaban enterados de trabajos de collage amateur que unas aristócratas inglesas habían realizado medio siglo antes. Por otro lado, ambos tipos de collage surgen en entornos muy distintos, con pretensiones y motivaciones diferentes. Es significativo, pero no inesperado, que sepamos poco sobre tales motivaciones por voz de las creadoras victorianas, mientras que los artistas de vanguardia sí lo discutieron en su momento.

Guasch señala al collage como un ejemplo de uno de los dos grandes paradigmas desde los que se han discutido las primeras vanguardias del siglo XX. Este paradigma es el de la fisura, la discontinuidad, o “la destrucción de los cánones tradicionales en la definición del objeto artístico” (Guasch, 2011, p. 9). Otro paradigma que propone Guasch para el análisis de las vanguardias es el del archivo:

si los dos primeros paradigmas connotan el espíritu transgresor de la utopía social y artística propio de las primeras décadas del siglo XX, el tercero, el del archivo, que en su cronología se superpone con los otros dos, manifiesta y forma parte en apariencia de un estado de conformismo burocrático. (Ibid, p. 10)

Al igual que las fisuras y discontinuidades, la colección es uno de los aspectos fundamentales del *scrapbook*; uno que puede conformar un archivo, dependiendo del orden de sus elementos. Sin embargo, Guasch (2011) enfatiza el hecho de que el orden y la clasificación que requiere el archivo no necesariamente lo tiene la colección, y en su análisis del arte vanguardista, contrapone la transgresión del collage versus el orden del archivo. Finalmente, Guasch señala al archivo como el “suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación” (p. 13). Habría que matizar este último punto si consideramos que un archivo personal, como el que podrá encontrarse en un *scrapbook*, estará compuesto de elementos selectivamente ubicados para preservar cierta versión de la memo-

ria, en consecuencia aniquilando otras⁴. Si bien el archivo es un elemento fundamental y digno de estudio en el arte a partir de las vanguardias, como bien demuestran Guasch y otros estudiosos del tema, queda claro que, particularmente en el ámbito del libro-arte, el panorama relativo al archivo y, dicho sea de paso, al collage, se queda corto si no se considera al *scrapbook* y demás formas populares del libro casero.

5. SCRAPBOOKS ORDINARIOS: DOS CASOS EN FAMILIA

Aunque se trate de un fenómeno “ordinario” de masas, al ser un objeto personal, cada *scrapbook* tiene sus idiosincrasias. El montaje del *scrapbook* nos lega yuxtaposiciones que por sí mismas se convierten en parte de la memoria y archivo contenidos en el objeto. Un *Congressional Record*⁵ sirvió como escenario para el álbum de recortes de periódico de Mary Ann Florence, mi tatarabuela, oriunda de Social Circle, Georgia. El registro abarcó el último cuarto del siglo XIX y a primera vista es una amalgama caótica de notas relacionadas con la familia, reportajes locales, poemas y relatos cortos. Fechas incluidas en reportajes sobre bodas de plata u obituarios y otras más anotadas a mano dan cuenta de una cronología fragmentaria de la vida de Mary Ann. Los obituarios y los registros familiares del álbum no sólo revelan datos duros, casi burocráticos, sino que dejan entrever destellos del modo de vida, valores religiosos, ocupaciones de miembros de la familia, momentos fugaces en el pueblo y el sentido del humor de Mary Ann. Por otro lado, su nieto, que también es mi abuelo, O. A. Kitchengs Jr., hizo un *scrapbook* luego de regresar del Pacífico Sur, en la Segunda Guerra

3. Aunque sea útil pensar en términos de una “evolución paralela” por darse en dos ámbitos muy distintos, el desarrollo del collage no fue simultáneo en ambos.

4. Más allá de eso, el archivo es siempre un ente incompleto. “Lo propio del archivo es su laguna, [...] las lagunas son por lo general el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fe.” (Didi-Huberman, p. 18).

5. Volumen III, Parte 2, del 28 de enero al 23 de febrero de 1875. Mucha gente optaba por reciclar a pesar de que había libros en el mercado pensados para scrapbooking. Gurley (1880) recomendaba reutilizar reportes de oficina de patentes.

Mundial. Coleccionó el material durante la guerra e incluso a su regreso a casa para después organizar sistemáticamente el material en el libro. Aunque hay fotografías de otros compatriotas del ejército, mi abuelo tan sólo incluye apodos de un par de ellos, sin ahondar más.

Estos dos ejemplos, de abuela y nieto respectivamente, muestran dos caras clásicas del álbum y el *scrapbook*. Mary Ann compiló, de una manera que se consideraría típicamente femenina, notas sobre la familia y otros contenidos que, más allá de caracterizarse como lecturas ligeras, sentimentales o divertidas, reflejan algo de su personalidad. No hay en este *scrapbook* notas políticas en un momento tan complicado en el sur de los Estados Unidos como lo fue la reconstrucción; el *scrapbook* refleja los intereses personales de la compiladora. A pesar de que casi todo el contenido de ese *scrapbook* consiste en notas de periódico, la colección resulta vívida y constituye un archivo familiar. Mi abuelo, por otra parte, trabajó su *scrapbook* de una manera ordenada, quizá sabiendo que más tarde sería leído por otros. Aunque autobiográfico y cargado de información personal, su *scrapbook* revela poco sobre el estado de su psique. El primer texto en el *scrapbook* consiste en unos versos de autoría desconocida explicando que, como miembros de las fuerzas armadas, no les era posible revelar nada de información en la correspondencia destinada a la familia, ni estaba permitido mantener un diario. Al navegar el resto del *scrapbook*, parecería que la voz de mi abuelo retuvo algo de ese hermetismo. Sus notas, aunque a veces contundentes, son escasas y parcas. Casi todo lo cuenta a través de fotos, postales, menús, sus dibujos, y de otros textos de autoría desconocida. Lo que debió ser una experiencia profundamente transformadora adopta una forma documental: la obra termina tomando cierto distanciamiento de su propio autor. Una narración de *scrapbook* “nunca está completa, podría ser significativa al otro en un sentido genérico, como un recuento de una vida posible” (Katriel y Farrell, 2009). Queda claro que el grado de intimidad perceptible en un *scrapbook* no tiene tanto que ver con el tipo de material que lo compone, sino con la intención, consciente o no, tras el montaje del material. Contrastando el Atlas Mnemosyne de Aby

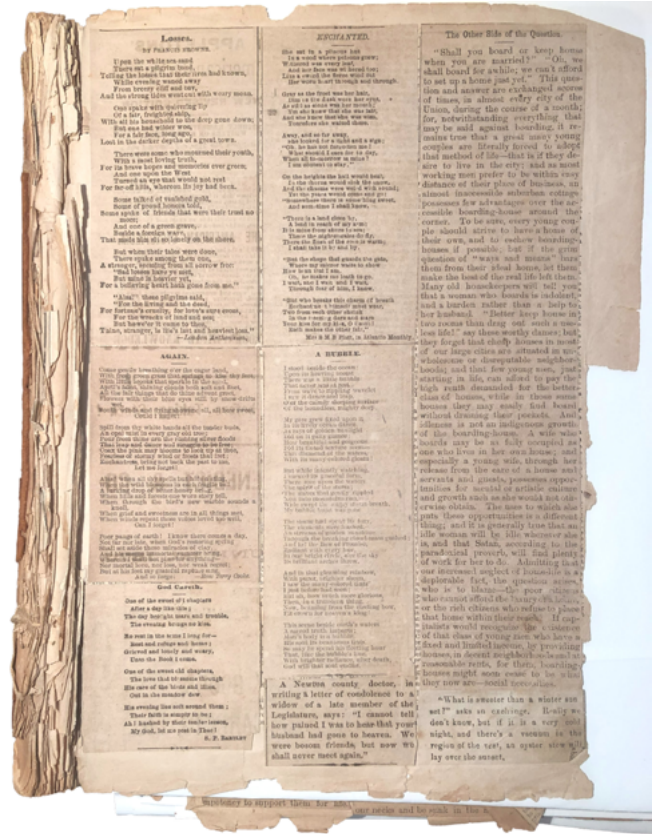


Ilustración 6: Página del álbum de recortes de periódico de Mary Ann Florence. Fotografía por William Harrell, 2023. Nótese el papel de conservación entre cada una de las frágiles páginas.



Ilustración 7: Página del *scrapbook* de la Segunda Guerra Mundial con el siguiente título en la portada: New Caledonia and Guadalcanal, O. A. Kitchengs Jr., Captain U.S. Army. Fotografía por William Harrell, 2023.

Warburg y el *Passagenwerk* de Walter Benjamin como dos ejemplos emblemáticos de montaje, Didi-Huberman (2019) señala:

“[una] atención común a la memoria –no a la colección de nuestros recuerdos, a la que se apega el cronista, sino a la memoria inconsciente, a la que se deja menos contar que interpretar en sus síntomas– cuya profundidad, cuya sobredeterminación sólo el *montaje* era capaz de evocar.” (p. 22)

Aunado a ese primer factor de la memoria inconsciente, las decisiones del autor de un *scrapbook* sobre el material a disponer en el montaje se asimilan en una autocensura y selección que surge en parte de saber que el libro será contemplado por otras personas, aunque no necesariamente cualquier persona. Sin embargo, esta consciencia que dicta tan profundamente el resultado final del *scrapbook* no dista mucho de aquella que ejerce un artista trabajando un libro-arte, en formato *scrapbook* o no, porque como obra de arte debe tener salida al público: la obra de arte es personal y pública a la vez.

6. SCRAPBOOKS QUE SON OBRAS DE ARTE

Un Viaje en Zeppelin, de la artista mexicana Yani Pecanins, es un ejemplo emblemático de un *scrapbook* devenido libro-arte. La pieza versa sobre el destino de los miembros de la familia paterna de la artista que estuvieron a bordo del Hindenburg. Pecanins editó el libro en 1988, en Cocina Ediciones, con un tiraje de 100 ejemplares impresos en mimeógrafo, fotocopia y sellos de goma. Sin embargo, el ejemplar examinado para este artículo es la versión “condensada”, a cargo de la editorial independiente La Duplicadora, a partir de la reedición risográfica realizada en 2017 en complicidad con la artista. *Un Viaje en Zeppelin* consiste en hojas sueltas con collages de fotografías e impresos que la artista tenía en su posesión relacionados con el accidente del Hindenburg y la familia Doehner. No se trata de un *scrapbook* clásico puesto que los documentos que conforman los collages de la pieza no son originales recortados y pegados sobre un soporte único, sino de una edición de

los montajes de las reproducciones de todos esos documentos. Sin embargo, las técnicas y procedimientos, así como el factor autobiográfico, lo convierten en una suerte de “*scrapbook* editado de artista”. Al respecto, Drucker (2004) dice que esta obra, más que replicar un original, crea la sensación de un auténtico *scrapbook*. Para Drucker, “sólo una obra única puede ensamblar un archivo auténtico a partir de materiales originales y presentarse como tal” (p. 101). Por otro lado, si bien los ejemplares de *Un Viaje en Zeppelin* no contienen sino las copias de documentos “originales”, esos originales en realidad son ejemplares ya sea de tirajes grandes (artículos de periódico) o de fuentes reproducibles (fotografías y papeleo burocráticos). También hay que recordar que el concepto de “original” se complica respecto a un género que históricamente echa mano de impresos masivos y materiales reproducibles. Los “originales”, en todo caso, serían los montajes de dichas imágenes.

En *Un Viaje en Zeppelin*, la fragmentación es intencional. Pecanins deja entrever segmentos de notas y documentos oficiales. En palabras de la artista: “Retomé los hechos a partir de las fotografías que cayeron en mis manos, y de las historias que escuché alguna vez. Los personajes que aparecen en él son reales; pero, sus apariciones son una interpretación mía.” (Pecanins, 2017). Las fotografías, reproducidas por medio de mimeógrafo y fotocopia, no siempre son nítidas. No se sabe si por decisión conjunta con La Duplicadora, pero algunas combinaciones de color de las impresiones y el papel hacen más difícil aún extraer información del libro. El lector se vuelve un poco detective, ordenando las piezas del rompecabezas que son las imágenes fragmentadas de *Un Viaje en Zeppelin*. Tenemos fotos de una familia sin etiquetar, y por otro lado, las notas de prensa revelan las identidades y destinos de los familiares a bordo del Hindenburg. Sin una breve investigación en torno al contexto de Pecanins y la creación de esta obra, es difícil dilucidar todo lo que estoy describiendo: el libro en sí, sin eliminar la posibilidad de que este quizá sea un problema de la edición condensada, no es suficiente. Sin embargo, el objetivo de la pieza no es desarrollar una crónica fiel. Es probable que Pecanins

tuviese el material necesario para editar una versión documental de los hechos, pero la yuxtaposición de los elementos fragmentados resulta en un trabajo íntimo que, efectivamente, es una interpretación suya. Los cerillos y las cenizas, las fotografías del zeppelin incendiándose presentadas a modo de postal o los montajes del desastre yuxtapuestos con documentos y fotografías de familiares hablan mucho más sobre la carga emotiva y personal para la creadora del *scrapbook-arte* que un tomo meramente documental. “Los elementos seleccionados para inclusión en un *scrapbook* [...] proveen una mirada a uno mismo desde el exterior, por decirlo de alguna forma” (Katriel y Farrel, 2009).

Los viajes y la migración son algunos de los eventos trascendentales en la vida de una persona que se prestan a la creación de documentos como diarios o *scrapbooks*, artísticos o no. Ioulia Akhmadeeva, artista rusa activa en México desde 1994, ha producido libros-arte relacionados con la experiencia migratoria y la historia familiar, empleando el collage y usando o replicando objetos, documentos y fotografías. Akhmadeeva

suele hacer piezas únicas y tiende a insertar fragmentos originales de objetos personales significativos: su libro *Casas-Pájaros* consta de cuatro ejemplares con reproducciones de fotografías y cartas familiares impresos en papel hecho a mano a partir de la ropa reciclada de la artista. En su *Libro de botones*, sobre la vida de su abuela, usa botones de la colección familiar. La materia, el tacto y la presencia a través de objetos son centrales en su obra. Sin embargo, para efectos del presente artículo, la pieza más interesante es *Emigration's Scrapbook*. Este libro, con la palabra *scrapbook* en el título, consta de dos ejemplares: original y facsímil. En sus páginas de amate, Akhmadeeva genera un *scrapbook* perfecto que conjunta documentos, diversos impresos, fotografías y dibujos por medio del collage. Podemos encontrar bordado, retratos de abuelas, flores, fotografías de Lenin, Stalin, y de la autora de niña, imágenes de juguetes, boletos de avión y notas manuscritas. La obra es profundamente personal. En palabras de Akhmadeeva: “Así a mi manera traté de traducir mis reflexiones y sentimientos como una persona buscando su espacio en las imágenes, para la memoria de mi familia multicultural y el público en general” (Akhmadeeva,



Ilustración 8: *Un Viaje en Zeppelin*, de Yani Pecanins, en su versión condensada publicada por La Duplicadora en 201. Fotografía por Kena Kitchengs, 2023.

2009). Es notorio que esta pieza, aun siendo una obra de arte, debe cumplir también con la tarea de archivo familiar en su calidad de *scrapbook*.

Está claro que Pecanins concibió una obra editada con salida al público y con toda intención de considerarse un libro-arte en vez de un documento casero únicamente con salida a personas cercanas reunidas en la casa de la artista. Por otro lado, con sus libros únicos que incluyen fragmentos originales y no nada más réplicas de objetos y documentos, Akhmadeeva busca dirigirse tanto a un público extenso como a la familia nuclear. *Emigration's scrapbook* no deja de ser un *scrapbook* para poder convertirse simultáneamente en obra de arte.

Continuando con el tema de la migración, mi libro-arte *Papeles de identidad* explora la fragilidad y ambigüedad alrededor la construcción de mi identidad nacional a través del papeleo burocrático. La pieza consiste en una carpeta de documentos con secciones etiquetadas según una mezcla subjetiva de pertenencia y confusión respecto a las transiciones entre las cuatro nacionalidades que he tenido. Cada sección contiene fotocopias tamaño carta con una serie de collages hechos a partir de fragmentos de mis documentos y trámites de identidad, incluyendo certificados y actas de nacimiento, apostillas, pasaportes, oficios, formas y solicitudes migratorias. La fragmentación selectiva lograda a través del collage, una vez más, ayuda a generar un sentido más íntimo y personal de algo que de otra manera sería tan frío y oficial como los documentos gubernamentales. Las yuxtaposiciones entre fragmentos de papeleo y una carta astral deja ver la contradicción y el absurdo del cúmulo de "identidades" oficiales, pero también ofrece un vistazo de algo que me define como persona a pesar de todo. De nuevo, el collage puede hacer toda la diferencia entre una imagen con un sentido directo y plano, y un montaje con una carga personal o emotiva. *Papeles de identidad* no es un *scrapbook* como tal, pero usa recursos propios del *scrapbook*, al grado de no poder existir sin esta forma popular del libro.



Ilustración 9: *Papeles de identidad*, Kena Kitchengs, 2023.

7. SCRAPBOOKS DE ARTISTAS

En un último giro, ha de considerarse al *scrapbook* hecho por artistas. Cuando apliqué a la cuarta muestra de libro de artista del MUAC en el año 2017, envié tres propuestas: las dos primeras fueron libros-arte y la tercera, para mi sorpresa elegida, una bitácora de viaje que llevé a cabo a partir del semestre de movilidad en el marco de la maestría en artes visuales. La bitácora es una pieza muy personal que comenzó su existencia sin un propósito claro, pero acabó siendo un *scrapbook* de viaje hecho y derecho. Sus páginas están llenas de postales, boletos, collage, dibujos y notas, y aunque se sigue cierto orden cronológico, tampoco se trata de una obra documental. En su creación, sin saberlo, seguí algunas “reglas” muy comunes y bien documentadas hoy en día en la creación de *scrapbooks*. Entre la maraña de papeles y souvenirs que recolecté, fui seleccionando unos pocos a modo de representantes para cada destino. Para mantenerlos ordenados, los fui albergando entre las páginas del libro donde serían colocados. La mayoría del trabajo lo realicé de vuelta en casa, trabajando página por página a partir de las postales y boletos preseleccionados. La regla: objeto incluido en el libro, objeto que no puede ser extraído (Phillips, 2016). Incluso en mi

relativo desconocimiento del género en aquel entonces, para mí fue extraño que el comité seleccionase un *scrapbook*, que yo llamé bitácora de viaje, como parte de una muestra de libro de artista. La explicación por parte de la institución fue que se buscaba la mayor diversidad posible en las obras seleccionadas. Esto implicó la inclusión de un tipo de pieza que, en otras circunstancias, no sería considerada arte como tal.

Algunos escritos en torno a *Sammelalbum*, “Álbum de recortes de prensa”, de la artista alemana Hannah Höch, exponen cierta ambigüedad de estatus que responde a la información con la que contamos respecto a una obra. El álbum consiste en recortes de revistas populares de la república de Weimar. No se sabe a ciencia cierta qué intenciones tuvo la artista al crear este álbum, pero todo indica que se trató de un trabajo privado (Johnson, 2006). Guasch (2011) señala una “muy particular relación con el archivo: del macroarchivo de los medios de masas al microarchivo de las páginas de su *Álbum*” (p. 36), y explica que el proceso es reminiscente al del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, con la diferencia de que el trabajo de Höch es “individual”. El Atlas Mnemosyne a menudo reúne imágenes de un modo aparentemente dispar, “forzosamente gratuito, casi surrealista”



Ilustración 10: *Bitácora de viaje 2015-2016*, Kena Kitchengs, 2023.

(Didi-Huberman, p. 20) que revelan una multiplicidad de sentidos ante una observación más cercana, una “interpretación cultural e histórica, retrospectiva y prospectiva” (ibid.). Höch, por otro lado, contaba con una enorme experiencia haciendo montaje como parte de su práctica artística dadaísta. Sus yuxtaposiciones, que también pueden parecer dispares a primera vista, no están exentas de interpretaciones políticas y a menudo constituyen comentarios críticos (Johnson, p. 151). Fuera de las intenciones y la elección de materiales de Warburg y de Höch, hay más en común entre sus montajes previamente discutidos de lo que parece. La naturaleza misma del montaje, en ambos casos en manos de experimentados practicantes, quizá puede explicar esto.

A pesar de los miles de predecesores que crearon los álbumes y *scrapbooks* más diversos, respecto al Álbum de Höch, Guasch se pregunta “¿Qué le condujo a esos experimentos prearchivales en los años treinta?” (p. 35). Estas apreciaciones, que en realidad describen en buena medida cualidades bastante típicas de los *scrapbooks* (su cualidad de archivo, su uso de medios masivos, su carácter individual), nos permiten ver otra cosa: el estatus de artista de Hannah Höch es lo único que pudo poner bajo la lupa del análisis artístico una obra que muy probablemente constituye un *scrapbook* personal.

8. CONCLUSIONES

Yani Pecanins y Ioulia Akhmadeeva son artistas reconocidas cuyas obras no necesitan apologías ni reivindicaciones. Lo que sí merece una nueva mirada es el *scrapbook*, esa práctica histórica casera y personal del libro. En este primer repaso rudimentario que recorre el sendero entre el libro-arte y el *scrapbook* no es posible explorar todos los encuentros y entrecruces de ambos géneros del libro. Se demostró que así como las categorías libro-arte y *scrapbook* se superponen de vez en cuando, el *scrapbook* también se confunde con varios otros géneros de libros caseros populares: entrando en esos recovecos ambigüos es más fácil entender los entrecruces y, en consecuencia, los géneros en sí y los libros que caben en ellos de una u otra forma. Hannah

Höch probablemente hizo *scrapbooks* comunes y corrientes en su infancia (Johnson, 2006) antes de crear su *Sammelalbum* que puede ser leído con un filtro artístico únicamente porque la creadora también fue artista. El *scrapbook* y el álbum son prácticas que, además de ser masivas, participan de la cultura de masas. A pesar de los paralelismos con el arte de principios de siglo XX en lo que a archivo y collage se refiere, estos libros caseros son considerados con seriedad en áreas de estudio folclórico pero no tanto en las artísticas. Particularmente, aquellos ejemplares asociados con lo femenino tienden a ser olvidados en las genealogías de los géneros artísticos; y es que más allá de influencias, es posible y necesario hablar de genealogías. Por otro lado, las implicaciones y posibilidades del montaje, ejemplificado claramente tanto por el collage de artistas vanguardistas como por creaciones como el Atlas Mnemosyne, deberían ser suficiente razón para un estudio más profundo del *scrapbook* en relación al arte y en particular, el libro-arte. Salir del ámbito artístico, que tiende a favorecer la importancia de otros artistas y obras de arte para el estudio y comprensión del arte, puede suponer voltear a ver creaciones amateur, posiblemente sin pretensiones artísticas, de mujeres aristócratas del siglo XIX. Esto es particularmente importante en lo que respecta al libro-arte, un género artístico que descansa enteramente en el libro, un artefacto antiguo con su propia historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Akhmadeeva, I. (2009) *Reflexiones sobre “Emigration’s Scrapbook”*. Consultado el 5 de agosto de 2023. <https://www.ioulia-akhmadeeva.net/index.php/emigration-s-scrapbook>.
- Bulloch, J. M. (1903) *The Art of Extra-Illustration*. Anthony Treherne & Co., LTD. Consultado el 20 de Agosto de 2023. <https://archive.org/details/artofextraillust00bullrich>.
- Christensen, D. E. (2011) “Look at us now!”: *Scrapbooking, Regimes of Value, and the Risks of (Auto)Ethnography*. *The Journal of American Folklore* 124 (493) 175-210 <https://doi.org/10.5406/jamerfolk.124.493.0175>
- Di Bello, P. (2007) *Women’s Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers and Flirts*. Ashgate.
- Didi-Huberman, G. (2019) *Arde la Imagen*. Vestalia Ediciones.
- Drucker, J. (2004) *The Century of Artists’ Books*. Granary Books.
- Foster, H. (2004) An Archival Impulse. *October*. 110 3-22.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Guest, R. E. (1996) *Victorian Scrapbooks and the American Middle Class* [Tesis de maestría, Universidad de Delaware] UDSpace collection of master’s theses (before Fall 2009 -- partial holdings) <http://udspace.udel.edu/handle/19716/27230>
- Gurley, E. W. (1880) *Scrap-books and How to Make Them*. The Author’s Publishing Company. Consultado el 20 de Agosto de 2023. <https://archive.org/details/scrapbookshowtom00gurl>
- Johnson, M. A. (2006) *Souvenirs of Amerika: Hannah Höch’s Weimar-Era Mass-Media Scrapbook*. En Tucker, S., Ott, K. y Buckler, P. P. (Eds.), *The Scrapbook in American Life* (pp. 135-152) Temple University Press.
- Katriel, T. y Farrell, T. (1991) *Scrapbooks as cultural texts: An American art of memory*. *Text and Performance Quarterly* 11(1) 1-17 <http://dx.doi.org/10.1080/10462939109365990>
- Kitchengs, K. (2020) *El libro y el gesto: Consideraciones sobre los esquemas culturales del libro en la creación de libros-arte*. En Méndez Llopis, C. (Coordinador), *Más allá de la letra. Entre la tipografía y el libro-arte* (pp.167-183) Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Ott, K., Tucker, S. y Buckler, P.P. (2006) *An Introduction to the History of Scrapbooks*. En Tucker, S., Ott, K. y Buckler, P. P. (Eds.), *The Scrapbook in American Life* (pp. 1-28) Temple University Press.
- Pecanins, Y. (2017) *Un Viaje en Zeppelin (versión condensada)*. La Duplicadora.
- Phillips, B. J. (2016) *The scrapbook as an autobiographical memory tool*. *Marketing Theory* 16 (3) 1-22 <https://doi.org/10.1177/1470593116635878>
- Yurkievich, S. (1986) *Estética de lo discontinuo y fragmentario: El collage*. *Acta poética* 6 (1-2) 53-69 <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.1986.1-2.611>