

**Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo**  
**Facultad de Letras**



**Reconstrucción de la narrativa de la memoria en las dos versiones y una reedición de los libros-arte “La noche del zeppelin” (1987) y “Un viaje en zeppelin” (1988, 2017) de Yani Pecanins (1957-2019).**

**Tesis presentada por:**  
**María Teresa Villanueva Arreguin**

**Para obtener el grado de:**  
**Doctora en Arte y Cultura**

**Directora: Dra. en C.P. Ioulia Akhmadeeva**

**Morelia, Michoacán, noviembre de 2025.**





*A todas mis Teres del pasado:  
perdón por las dudas, gracias por la fuerza.  
Las estoy abrazando.*

## Agradecimientos

A lo largo de este proceso académico he contado con el respaldo, colaboración, generosidad y acompañamiento de personas valiosas, cuya contribución ha sido fundamental para la consecución de esta tesis doctoral.

En primer lugar, deseo expresar mi profundo agradecimiento a mi directora de tesis, la Dra. Ioulia Akhmadeeva, por su guía generosa, su claridad académica y la profundidad de sus conocimientos. Ioulia, tu acompañamiento constante, tu rigor intelectual y tu confianza en este proyecto han sido fundamentales para llevarlo a cabo. Conocerla no sólo ha sido una experiencia formativa y significativa que ha transformado mi manera de pensar y de habitar la investigación. Me cambiaste la vida, recibe siempre mi admiración y gratitud.

A la Dra. Alejandra Olvera Rabadán y a la Dra. Sandra Ileana Cadena Flores, integrantes de mi comité lector, por enriquecer este trabajo con sus conocimientos y por mantener viva la pasión por el arte en cada intercambio académico.

Agradezco profundamente a mi familia —a mis padres y hermanos— por haberme obsequiado, quizá sin proponérselo, el más valioso de los regalos: la libertad de pensar, decidir y construir mi propio camino bajo mis convicciones y principios. Gracias por su cariño, su confianza y por acompañarme siempre.

A mis amigos de vida —mi familia elegida en este plano— Mabel, Alejandra, Pillina, y Eduardo, gracias por ser una constante fuerza silenciosa en mi vida. A mis amigas y compañeras de doctorado, Vanessa y Claudia, con quienes compartí este camino de aprendizaje y perseverancia, gracias por su amistad, complicidad y apoyo sostenido.

Dedico este trabajo a mis ancestras, mujeres valientes que no tuvieron la oportunidad de educarse, pero que me transmitieron la voluntad de aprender y transformar. Este camino también es suyo.

## Resumen

Esta investigación doctoral examina el proceso de reconstrucción discursiva presente en tres momentos editoriales de una obra fundamental del Libro-arte en México, creada por la artista, editora y promotora cultural Yani Pecanins (1957–2019): *La noche del zeppelin* (1987), *Un viaje en zeppelin* (1988) y su reedición realizada por la editorial independiente La Duplicadora en 2017. El estudio se desarrolla desde los estudios de la memoria, la estética de lo íntimo y las aproximaciones críticas a la materialidad editorial, con el fin de comprender cómo la obra se transforma en un testimonio expandido a través del tiempo.

A partir de una metodología interdisciplinaria que articula los planteamientos de Hirsch y Mínguez sobre la posmemoria, las reflexiones de Guasch en torno al archivo y la hermenéutica profunda propuesta por Thompson, se analizan los elementos formales –soportes, técnicas gráficas, decisiones tipográficas, recursos visuales y estrategias de montaje– como agentes que reconfiguran el relato autobiográfico. Cada edición no se entiende como una reproducción del original, sino como un acto de reescritura visual y afectiva, donde la memoria se espesa, se desplaza y se resignifica en relación con los contextos históricos, culturales y editoriales del arte contemporáneo en México.

Asimismo, se explora la dimensión afectiva del libro como objeto, entendido como espacio de resguardo, mediación y reactivación de experiencias íntimas vinculadas al exilio, la migración y la búsqueda identitaria de la artista. El análisis sitúa la obra en diálogo con tradiciones experimentales del libro de artista en México y América Latina, especialmente aquellas impulsadas por Ulises Carrión desde *Other Books and So* y por Felipe Ehrenberg y Martha Hellion desde *Beau Geste Press*.

El trabajo contribuye a una comprensión crítica del Libro-arte como campo donde convergen memoria, tiempo, afecto y materialidad, demostrando que cada iteración editorial reconfigura simultáneamente el relato personal y colectivo, y abre nuevas posibilidades de lectura, archivo y sensibilidad dentro del pensamiento artístico contemporáneo.

**Palabras clave:** libro-arte, libro de artista, posmemoria, autobiografía, autoedición independiente en México.

## Abstract

*This doctoral research examines the process of discursive reconstruction present in three editorial iterations of a foundational work within the field of artist's books in Mexico, created by artist, editor, and cultural promoter Yani Pecanins (1957–2019): *La noche del zeppelin* (1987), *Un viaje en zeppelin* (1988), and its 2017 reedition produced by the independent press La Duplicadora. Grounded in memory studies, the aesthetics of intimacy, and critical approaches to editorial materiality, the study seeks to understand how the work transforms into an expanded testimony over time.*

*Drawing on an interdisciplinary methodology that brings together Hirsch and Mínguez's theories on postmemory, Guasch's reflections on the archive, and Thompson's deep hermeneutics, the analysis focuses on the formal elements—support, graphic techniques, typographic decisions, visual strategies, and modes of assemblage—as agents that reconfigure the autobiographical narrative. Each edition is not understood as a reproduction of the original, but as a visual and affective rewriting in which memory thickens, shifts, and is resignified in relation to the historical, cultural, and editorial contexts of contemporary art in Mexico.*

*The study also explores the affective dimension of the book as an object, understood as a space of shelter, mediation, and reactivation of intimate experiences linked to exile, migration, and the artist's search for identity. The analysis situates Pecanins' work in dialogue with experimental traditions of the artist's book in Mexico and Latin America, particularly those developed by Ulises Carrión through *Other Books and So* and by Felipe Ehrenberg and Martha Hellion through *Beau Geste Press*.*

*This research contributes to a critical understanding of the artist's book as a field in which memory, time, affect, and materiality converge, demonstrating that each editorial iteration simultaneously reconfigures the personal and collective narrative, opening new possibilities of reading, archiving, and sensibility within contemporary artistic discourse.*

**Keywords:** *artist's book, book art, postmemory, autobiography, independent self-publishing in Mexico.*

## Índice de contenido

|                                                                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Introducción</b>                                                                                                | 4   |
| <b>Capítulo 1. Estado de la cuestión en torno al Libro-arte del último cuarto del siglo XX hasta la actualidad</b> | 16  |
| 1.1. Del Libro de Artista al Libro-arte                                                                            | 18  |
| 1.1.1. Configuraciones del libro-arte: Clive Phillpot (1938), Johanna Drucker (1952) y Bibiana Crespo (1971)       | 33  |
| 1.2. El Libro-arte en México: Ultraísmo, Creacionismo y Estridentismo                                              | 46  |
| 1.2.1. Los precursores: Ulises Carrión (1941-1989), Felipe Ehrenberg (1943-2017) y Martha Hellion (1937)           | 52  |
| 1.2.2. Movimiento de formación de grupos de artistas durante la década de los setenta                              | 68  |
| 1.3. Editoriales independientes de Libros-arte en México en el siglo XXI                                           | 82  |
| 1.4. Breve panorama de Libro-arte contemporáneo mexicano en el siglo XXI                                           | 90  |
| 1.4.1. Organizaciones, ferias y colecciones públicas                                                               | 91  |
| 1.4.1.1. CODEX Foundation (EE UU)                                                                                  | 91  |
| 1.4.1.2. Lía (México)                                                                                              | 92  |
| 1.4.2. Eventos académicos                                                                                          | 94  |
| 1.4.3. Exposiciones temáticas                                                                                      | 96  |
| 1.4.3.1. Coordinadas móviles. redes de colaboración entre mujeres en la cultura y el arte (1975-1985)              | 102 |
| 1.4.3.2. Una archivo de <i>El Archivero</i>                                                                        | 106 |
| 1.4.3.3. Las cosas sencillas                                                                                       | 109 |

|                                                                                                               |         |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| <b>Capítulo 2. La memoria y el recuerdo como fuente de relatos</b>                                            | 115     |
| 2.1. Estudios sobre la memoria                                                                                | 118     |
| 2.1.1. Enfoque filosófico                                                                                     | 122     |
| 2.1.1.1. Henri Bergson (1859-1941)                                                                            | 122     |
| 2.2. Enfoque antropológico                                                                                    | 126     |
| 2.2.1. Joël Candau (?)                                                                                        | 126     |
| 2.3. Enfoque artístico                                                                                        | 133     |
| 2.3.1. Anna María Guasch (1953)                                                                               | 133     |
| 2.3.2. Hortensia Mínguez (1979)                                                                               | 153     |
| 2.3.2.1. Memoria genealógica                                                                                  | 157     |
| 2.3.2.2. Memoria autobiográfica                                                                               | 160     |
| 2.3.2.3. Memoria colectiva                                                                                    | 164     |
| 2.3.2.4. Posmemoria                                                                                           | 168     |
| 2.4. Entrevista a Carla Rippey (1950)                                                                         | 179     |
| 2.5. Tipologías del Libro-arte de Hortensia Mínguez: arquitecto, guasón,<br>replicante, acumulador y relojero | 183     |
| <br><b>Capítulo 3. La narrativa visual</b>                                                                    | <br>190 |
| 3.1. Definición y evolución del concepto narrativa visual                                                     | 192     |
| 3.2. Tipos y estructuras de narrativa visual                                                                  | 203     |
| 3.2.1. Actores y personajes                                                                                   | 203     |
| 3.2.2. Acontecimientos                                                                                        | 206     |
| 3.2.3. Dimensión espacial y temporal                                                                          | 210     |
| 3.2.4. Autor/narrador y lector/espectador                                                                     | 219     |

|                                                                                                                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.3. La narrativa visual en el Libro-arte                                                                                                                                                            | 227 |
| <b>Capítulo 4. Yani Pecanins: artista visual y editora</b>                                                                                                                                           | 239 |
| 4.1. Una vida de artista                                                                                                                                                                             | 241 |
| 4.2. Galería Pecanins (1964-2009)                                                                                                                                                                    | 254 |
| 4.3. Cocina Ediciones Mimeográficas (1977-1993)                                                                                                                                                      | 264 |
| 4.4. El Archivero (1984-1993)                                                                                                                                                                        | 279 |
| 4.5. Enclave de la experimentación editorial en México: entendiendo su trascendencia y legado                                                                                                        | 287 |
| <b>Capítulo 5. Reconstruir la memoria: Yani Pecanins y su viaje en zeppelin</b>                                                                                                                      | 299 |
| 5.1. Hacia una definición del término reconstruir en el arte contemporáneo                                                                                                                           | 302 |
| 5.2. La familia Doehner y el dirigible Hindenburg                                                                                                                                                    | 310 |
| 5.3. El marco metodológico de la hermenéutica profunda de John B. Thompson (1951) y sus tres fases analíticas: análisis sociohistórico, análisis formal-discursivo e interpretación/reinterpretación | 315 |
| 5.4. Análisis sociohistórico de <i>Un viaje en zeppelin</i> : tiempos de transición en el México de los años ochenta                                                                                 | 320 |
| 5.5. Análisis hermenéutico del libro-arte <i>La noche del zeppelin</i> (1987)                                                                                                                        | 330 |
| 5.6. Análisis hermenéutico del libro-arte <i>Un viaje en zeppelin</i> (1988) y su reedición por la editorial independiente La Duplicadora (2017)                                                     | 346 |
| <b>Conclusiones finales</b>                                                                                                                                                                          | 380 |
| <b>Glosario</b>                                                                                                                                                                                      | 389 |
| <b>Referencias</b>                                                                                                                                                                                   | 404 |
| <b>Anexos</b>                                                                                                                                                                                        | 417 |

## Introducción

La presente tesis propone comprender el Libro-arte a partir de los procesos de reconstrucción de la memoria en tres obras clave de la artista visual Yani Pecanins: *La noche del zeppelin* (1987), *Un viaje en zeppelin* (1988) y su reedición publicada por la editorial independiente La Duplicadora en 2017. A partir de la investigación sobre estas obras y el análisis de las motivaciones que condujeron a su creación, este trabajo da cuenta de las transformaciones conceptuales y metodológicas que experimentó el proyecto de investigación. Dichas transformaciones surgieron a lo largo del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (DIAC), a través de los Seminarios Temático y Metodológico, iniciados en 2021, así como de las asesorías sostenidas con la directora de tesis, la Dra. Ioulia Akhmadeeva.

Gracias a nuestra formación y experiencia como diseñadora editorial, encuadernadora y docente, en el marco de la tesis de maestría nos acercamos al universo del libro de artista, con énfasis en el libro-objeto. Para dicho propósito, se realizó un recorrido histórico por este tipo de obras en el ámbito del arte contemporáneo, así como una propuesta de clasificación y definición propia. Este proceso culminó con una etapa de experimentación que permitió el desarrollo de una metodología basada en el Co-Diseño —también conocido como diseño colaborativo—, a partir de la cual se generó una estrategia orientada a co-diseñar experiencias de lectura con libros-objeto. En ese sentido, la investigación desarrollada durante el DIAC representa una continuidad y una profundización de esta línea de trabajo, enfocándose ahora en el campo del libro-arte.

En acuerdo con nuestra directora de tesis, y como parte de este nuevo enfoque, se eligió como objeto de estudio principal la obra *Un viaje en zeppelin* (1988) de Yani Pecanins (1957–2019), un libro-arte que rememora y narra visualmente una historia íntima y personal:

la tragedia del dirigible *Hindenburg*, acontecimiento que comprometió profundamente a la familia paterna de la artista.

Esta obra representa una de las piezas más significativas tanto en la trayectoria de Pecanins como en la historia del Libro-arte en México durante la década de 1980, manteniendo su vigencia hasta la actualidad. Su relevancia radica, por un lado, en la potencia expresiva de su producción, y por otro, en la estética sustentada en el uso de materiales de bajo costo, lo cual nos revela que para la artista el contenido y su capacidad evocadora eran prioritarios frente al acabado exterior. Mediante la técnica del collage —que llegó a constituir el núcleo de su lenguaje plástico—, Pecanins reconstruye el relato del suceso que marcó a su familia utilizando fotografías familiares, notas periodísticas, documentos, sellos y objetos encontrados. Estos elementos no sólo dotan a la obra de una dimensión testimonial, sino que resignifican el concepto de memoria al convertirla en una experiencia visual y material.

Tanto el título como los componentes temáticos y metodológicos de esta tesis se redefinieron a lo largo del doctorado, con el objetivo de fortalecer la estructura del proyecto final. A continuación, se detallan los aspectos fundamentales que dieron forma y sostén a esta investigación.

¿Por qué las mujeres artistas, casi siempre, eligen contener la memoria en los libros-arte? ¿Cuáles son los elementos que convierten a este soporte en un medio idóneo para albergar la memoria? Esta investigación propone analizar y reflexionar en torno a estas interrogantes, centrándonos en cómo los conceptos de memoria y recuerdo se entrelazan con los procesos de producción del Libro-arte, así como en el impacto que sus narrativas visuales y materiales generan en dichos procesos creativos. En este marco, y en concordancia con las orientaciones acordadas con nuestra directora de tesis, definimos como eje de estudio la obra

*Un viaje en zeppelin* (1988) de la artista visual Yani Pecanins, no sólo por la ausencia de análisis exhaustivos sobre su producción, sino también por la relevancia de su trabajo como una de las principales creadoras de un género emergente de libros no literarios. Tal como lo plantea Clive Phillpot (2013), se trata de libros que no son sobre arte, sino que *son* arte. Además, su papel como editora independiente —o en colaboración con artistas, poetas visuales, escritores, diseñadores, ilustradores y fotógrafos de México y España— fue determinante en la realización de ediciones mimeográficas de códices, carpetas, cuadernos y otras variantes del Libro-arte. Esta labor la desarrolló entre 1977 y 1993 a través de la editorial alternativa Cocina Ediciones Mimeográficas, fundada junto con Gabriel Macotella (1954) y Walter Doehner (1955), así como en su posterior proyecto El Archivero, un espacio orientado a la promoción, exposición y divulgación de este tipo de publicaciones.

La historia del arte nos demuestra que, en distintos periodos, el libro como soporte ha despertado un interés constante entre los artistas como medio de expresión para sus obras. En un primer momento, este interés se manifestó a través del texto. Stéphane Mallarmé, por ejemplo, concibió el espacio como contenedor de sus poemas, abriendo así un camino para las vanguardias poéticas del siglo XX. Posteriormente, futuristas, dadaístas y figuras como Guillaume Apollinaire rompieron las barreras de los géneros literarios, provocando efectos que trascendieron no solo las fronteras geográficas, sino también las intelectuales. La influencia de Marcel Duchamp resulta innegable en este tipo de libros, los cuales se desarrollaron posteriormente dentro de movimientos artísticos que lo reconocen como pionero y que consolidaron las bases del libro de artista como objeto autónomo dentro del arte contemporáneo.

En este sentido, destaca la propuesta teórica de Bibiana Crespo, quien en su tesis doctoral acuña el término 'Libro-arte' para englobar diversas manifestaciones como libros ilustrados, *livres d'artiste*, revistas, manifiestos, instalaciones, performances y libros electrónicos, definición que adoptamos en esta investigación

Actualmente, vivimos una época marcada por las posibilidades de difusión que ofrecen las nuevas tecnologías digitales, las cuales amplían los formatos y procesos de creación. Sin embargo, así como en cada época los avances tecnológicos y su cosmovisión han permitido nuevas formas de producción artística, también se observa un notable regreso a los medios análogos. Muchos artistas continúan utilizando técnicas como el grabado, la impresión manual, los sellos, el mimeógrafo y la fotocopia, o bien, combinan estas con herramientas digitales, reafirmando así la riqueza híbrida del Libro-arte.

En este sentido, el Libro-arte no sólo es un soporte visual o narrativo; es, ante todo, una obra única o de tiraje limitado, cuya lectura —más que lineal o textual— se convierte en un acto de contemplación, percepción e interpretación múltiple. Estas obras, concebidas como objetos autónomos, abren nuevas posibilidades comunicativas para los géneros literarios y para otros sistemas simbólicos, otorgándoles una dimensión estética ampliada.

Una vez que hemos definido brevemente qué es el Libro-arte, resulta pertinente que realicemos dos aclaraciones en torno a sus características. La primera diferencia clave radica entre el libro común —producido bajo criterios editoriales normalizados— y el Libro-arte. Mientras que el primero responde a una lógica industrial y de consumo masivo, el segundo es una obra concebida por un artista (o diseñador) como una pieza única. El libro común es una publicación unitaria, no periódica, con contenido literario, artístico, científico o recreativo,

editado de forma íntegra o en volúmenes; en contraste, el Libro-arte no responde a dicha lógica editorial ni busca su reproducción ilimitada.

La segunda aclaración es que el Libro-arte no suele formar parte del ámbito editorial tradicional, sino que pertenece al ámbito del arte, como lo hacen la pintura o la escultura. Sin embargo, existen casos particulares donde participa de ambos entornos, generando tensiones productivas entre lo artístico y lo editorial.

En cuanto a los conceptos de memoria y recuerdo, existe una amplia tradición teórica que los aborda desde diversas disciplinas, incluidas las artes visuales y el Libro-arte. No obstante, esta investigación propone un acercamiento específico a dichos conceptos a partir del análisis de la obra mencionada de Yani Pecanins, integrando también referencias a otras mujeres artistas que han trabajado la memoria desde múltiples variantes formales y discursivas en sus piezas.

Por otra parte, cabe señalar que la metodología elegida para este estudio es la hermenéutica profunda propuesta por John B. Thompson, en tanto ofrece una vía interpretativa que permite profundizar en la dimensión simbólica de la obra de arte. Esta postura metodológica posibilita no sólo el análisis de los significados explícitos e implícitos que se proyectan en la pieza, sino también una aproximación sensible al vínculo entre la voz autoral y las múltiples interpretaciones que puede generar el lector-espectador. La hermenéutica, en este sentido, se presenta como una herramienta adecuada para desentrañar las capas de sentido que articulan la relación entre memoria, narrativa visual y experimentación plástica.

En última instancia, la principal aportación de esta tesis consiste en un análisis riguroso de las narrativas contenidas en la obra y en su entrelazamiento con los procesos de producción y experimentación material que sustentan su configuración. A diferencia de otros estudios sobre el Libro-arte que privilegian el enfoque temático, conceptual o visual, esta investigación busca destacar también los modos de hacer y las tecnologías gráficas que conforman estas piezas. Por tal motivo, consideramos pertinente dedicar un capítulo específico al estudio de dichos procesos en *Un viaje en zeppelin* (1988), con el fin de mostrar cómo la práctica editorial y visual de Yani Pecanins constituye, en sí misma, una forma de reconstrucción de la memoria.

Motivados por la necesidad de delimitar conceptualmente el término *Libro-arte*, durante el proceso de definición de nuestro objeto de estudio resultó fundamental el trabajo de campo realizado en el Centro de Documentación ARKHEIA del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) y el Museo de Arte Carrillo Gil (MACG). Uno de los hallazgos más significativos fue el descubrimiento de la obra *Las noches del zeppelin* (1987), un libro-arte cuya existencia desconocíamos y sobre el cual no se han identificado estudios académicos previos. Este hallazgo se vio reforzado por la constatación de la escasa producción teórica dedicada a analizar en profundidad la obra de Yani Pecanins, tanto en su faceta de artista visual como en su labor como editora, gestora y coleccionista de libros-arte en México. A excepción del breve estudio realizado por Luz María Vilchis sobre El Archivero y la tesis de maestría de Garbiñe Larralde Urquijo —centrada en una parte de la producción de Pecanins desde la perspectiva de la identidad de género—, la bibliografía disponible se limita a entrevistas y textos periodísticos de corte cultural, sin que hasta la fecha se haya emprendido una investigación exhaustiva sobre su obra. La revisión de estos

materiales periodísticos constituyó una base valiosa para la construcción del marco teórico, permitiéndonos delinear, paso a paso, la figura de Yani Pecanins y comprender la relevancia de su producción en la historia del arte en México. Asimismo, este proceso contribuyó a replantear el título original de nuestra investigación, integrando el análisis de esta pieza prácticamente desconocida y estableciendo un diálogo comparativo con su reedición posterior, *Un viaje en zeppelin*. Esta línea de trabajo nos condujo a entrevistar a destacadas figuras del arte contemporáneo en México, como las artistas Carla Rippey (1950) y Magali Lara (1954), quienes, además de haber compartido experiencias personales con Pecanins, aportaron valiosos testimonios que arrojaron nueva luz sobre nuestras indagaciones.

Con base en estas reflexiones se desprenden las siguientes preguntas de investigación: ¿por qué el Libro-arte resulta ser el soporte idóneo para contener la memoria, desde cuáles aspectos? ¿Cómo reconstruyó Yani Pecanins el pasado desde el presente autoral en el libro-arte *Un viaje en zeppelin* (1988)? ¿Qué recursos visuales y narrativos utilizó para entretejer una memoria fragmentaria y, desde cuáles emociones se aproxima –aunque de manera indirecta– a la tragedia que marcó a su familia?

Y con el objetivo de responderlas, proponemos la siguiente hipótesis: el libro-arte *Un viaje en zeppelin* (1988) de Yani Pecanins constituye una obra que reconstruye la memoria a partir del cambio de paradigma generado cuando los artistas visuales comenzaron a asumir su rol de editores y optaron por la autopublicación como respuesta crítica a los acontecimientos políticos de 1968 y sus repercusiones en el ámbito cultural mexicano. Esta apropiación del proceso editorial otorgó a Pecanins notable libertad creativa y un control experimental que fortalecieron su práctica como artista visual, permitiéndole ampliar su campo de acción hacia la impresión y edición de su propia obra. En consecuencia, se consolidó también como

gestora y promotora cultural del Libro-arte en México, manteniéndose al margen de los circuitos industriales tradicionales de producción editorial y apostando por formas artesanales, íntimas y no convencionales de creación.

Lo anterior nos ha funcionado como un detonante para emprender un proceso de estudio que sitúa al Libro-arte en un contexto específico, sometiéndolo a una investigación interdisciplinaria que entrelaza áreas del conocimiento como los estudios sobre la memoria, la narratología y la hermenéutica profunda. A estas perspectivas se suman el análisis histórico y el estudio de las cualidades formales y materiales del Libro-arte, aspectos indispensables para abordar cualquier obra artística. Estos paradigmas, actuando de manera conjunta, nos permiten abordar nuestro objeto de estudio desde diversos ángulos, ofreciendo una visión profunda de su función dentro del entramado cultural. A partir de las preguntas iniciales y la hipótesis planteada, se derivan los siguientes objetivos:

### **Objetivo General**

Identificar las formas en que la memoria se reconstruye a través de los procesos de producción empleados por la artista visual Yani Pecanins, con el fin de comprender el propósito de sus narrativas y las condiciones que las propician, así como indagar si dichos procesos constituyen un método específico de creación artística.

### **Objetivos Particulares**

- Analizar el estado de la cuestión en torno al Libro-arte contemporáneo a partir del movimiento estudiantil de 1968 en México, y cómo este contexto propició el surgimiento de trabajos colectivos dentro de los denominados Grupos, que

contribuyeron a un cambio paradigmático en la figura del artista, orientándola hacia la autoedición y autopublicación.

- Profundizar en la relación intrínseca entre memoria y recuerdo para analizar de qué manera estas se constituyen como fuentes creativas para un número significativo de artistas mujeres en América que trabajan el libro-arte.
- Precisar cómo se vincula la narrativa visual del libro-arte *Un viaje en zeppelin* (1988) de Yani Pecanins con los conceptos de memoria y recuerdo.
- Examinar la relación entre la producción artística de Yani Pecanins y su labor editorial en Cocina Ediciones Mimeográficas, evaluando la influencia y el apoyo que brindó a otros artistas visuales, particularmente en cuanto a la aplicación de técnicas, procesos de edición limitada y la diversidad o recurrencia temática en dichas colaboraciones.

Para concretar nuestro propósito, hemos construido una estructura de investigación cuyos capítulos responden a nuestras preguntas iniciales y comienzan con el análisis del estado de la cuestión en torno al Libro-arte, desde el último cuarto del siglo XX hasta la actualidad.

El primer capítulo se centra en establecer un marco conceptual y contextual fundamental para la comprensión del Libro-arte. En él abordamos la transición del Libro de Artista al Libro-arte, destacando las configuraciones teóricas propuestas por autores clave como Clive Phillpot, Johanna Drucker y Bibiana Crespo. Además, se realiza un recorrido por el desarrollo del Libro-arte en México, explorando movimientos vanguardistas como el Ultraísmo, el Creacionismo y el Estridentismo que sentaron las bases para esta práctica artística.

Asimismo, analizamos los aportes de precursores fundamentales como Ulises Carrión, Felipe Ehrenberg y Martha Hellion, y examinamos el movimiento de formación de grupos de artistas durante la década de los setenta, que impulsó un cambio paradigmático hacia formas de autoedición y colaboración colectiva. El capítulo continúa con un estudio de las editoriales independientes de Libro-arte en México durante el siglo XXI, así como un panorama del Libro-arte contemporáneo mexicano que incluye la participación de organizaciones, ferias y colecciones públicas relevantes como la CODEX Foundation en Estados Unidos y la editorial Lía en México. Finalmente, se revisan eventos académicos y exposiciones temáticas que evidencian la consolidación y diversificación de esta disciplina en el contexto actual.

En el Capítulo 2 abordamos la memoria y el recuerdo como fuentes fundamentales para la construcción de relatos en el arte contemporáneo. Se inicia con un recorrido por los estudios sobre la memoria desde diversas perspectivas: el enfoque filosófico, con especial atención a las aportaciones de Henri Bergson (1859-1941); el enfoque antropológico, analizando la visión de Joël Candau; y el enfoque artístico, donde se destacan las contribuciones de Anna María Guasch (1953) y Hortensia Mínguez (1979). Esta última aporta un esquema tipológico que distingue la memoria genealógica, autobiográfica, colectiva y la posmemoria, conceptos clave para la comprensión de las narrativas en el Libro-arte. Asimismo, incluimos una entrevista con la artista visual Carla Rippey (1950) que enriquece la reflexión desde la experiencia directa de una artista involucrada en estas prácticas. Finalmente, presentamos las tipologías metodológicas de producción del Libro-arte —como las figuras del arquitecto, guasón, replicante, acumulador y relojero— que describen las estrategias creativas empleadas en este campo.

El Capítulo 3 se centra en la narrativa visual, definiendo y trazando la evolución del concepto, para luego clasificar sus tipos y estructuras fundamentales. Examinamos los elementos constitutivos de la narrativa visual, tales como los actores y personajes, los acontecimientos, así como la dimensión espacial y temporal que contextualiza la historia. Además de profundizar en la relación entre autor/narrador y lector/espectador, destacando la complejidad de estas interacciones en la construcción del significado. Finalmente, analizamos cómo se manifiesta la narrativa visual específicamente en el Libro-arte, mostrando las particularidades de esta modalidad expresiva.

En el Capítulo 4 realizamos una aproximación biográfica y profesional a Yani Pecanins como artista visual y editora. Describimos su trayectoria vital y artística, con un énfasis particular en la influencia y relevancia de la Galería Pecanins (1964-2009) como espacio de promoción y difusión del arte contemporáneo. Asimismo, estudiamos el proyecto editorial *Cocina Ediciones Mimeográficas* (1977-1993), en el que Pecanins combinó la experimentación artística con la autogestión editorial, así como su trabajo en *El Archivero* (1984-1993), que constituyó un enclave sustancial para el desarrollo del libro-arte en México. Finalmente, reflexionamos sobre la trascendencia y el legado de estas iniciativas en el panorama cultural nacional.

El Capítulo 5 está dedicado a la reconstrucción de la memoria a través de la obra de Yani Pecanins, tomando como caso de estudio los libros-arte *La noche del zeppelin* (1987), *Un viaje en zeppelin* (1988) y su reedición de 2017 por parte del sello editorial independiente La Duplicadora. Comenzamos con una aproximación conceptual a la noción de reconstrucción en el arte contemporáneo. Posteriormente, contextualizamos la obra mediante un análisis histórico de la familia Doehner y el dirigible Hindenburg, referentes clave para la

narrativa visual del libro. Presentamos el marco metodológico basado en la hermenéutica profunda de John B. Thompson, que organiza el análisis en tres fases: sociohistórica, formal-discursiva e interpretación/reinterpretación. A partir de esta metodología, desarrollamos un análisis sociohistórico de *Un viaje en zeppelin* en el contexto de los años ochenta en México, seguido por un estudio hermenéutico detallado del libro-arte *La noche del zeppelin*. Finalmente, analizamos hermenéuticamente la obra *Un viaje en zeppelin* y su reedición realizada por la editorial independiente La Duplicadora en 2017, evidenciando las continuidades y transformaciones en su proceso creativo y recepción.

Con base en la estructura planteada, esta investigación articulada en cinco capítulos que dialogan entre sí para ofrecer una comprensión profunda, crítica y contextualizada del Libro-arte como medio para reconstruir la memoria a través de las prácticas de producción artística. Cada capítulo cumple una función específica dentro del andamiaje teórico - metodológico: desde la delimitación del campo y sus antecedentes históricos, pasando por el estudio de los marcos conceptuales de la memoria y la narrativa visual, hasta el análisis detallado de la trayectoria y obra de Yani Pecanins como caso paradigmático.

Esta progresión no sólo nos permite observar la evolución del fenómeno desde una mirada amplia hacia un enfoque particular, sino que también habilita una lectura transversal sobre los modos en que el arte puede devenir archivo, testimonio y relato. A partir de esta estructura, damos paso a los argumentos de las conclusiones, donde se sintetizan las principales aportaciones y hallazgos; al glosario, que define los términos técnicos clave empleados a lo largo del trabajo, a las referencias, que sustentan la rigurosidad académica de esta investigación y, a los anexos, que reúnen material complementario necesario para contextualizar y expandir los análisis.

## Capítulo 1

### Estado de la cuestión en torno al Libro-arte del último cuarto del siglo XX hasta la actualidad

*Primero, lo del arte pobre nos validó los materiales,*

*luego, eso de los libros de arte nos vino muy bien*

*Esteban Valdés*

Cuando se aborda el concepto de *libro-arte*, emergen de forma inmediata una serie de interrogantes fundamentales: ¿qué es un libro-arte?, ¿cuál es su origen?, y ¿por qué puede ser considerado una obra de arte? En este capítulo nos proponemos responder a dichas preguntas ofreciendo un panorama amplio y crítico sobre la evolución del libro-arte en México como género artístico contemporáneo, desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Para cumplir con este propósito, analizaremos las definiciones más influyentes sobre el género, formuladas por tres de los autores más reconocidos en el ámbito, cuyas propuestas teóricas se sustentan tanto en la influencia que las vanguardias artísticas ejercieron sobre esta práctica, como en su imbricación con los movimientos sociales y culturales que marcaron la década de 1960 en México, y que posibilitaron su emergencia y consolidación como una forma autónoma de expresión artística.

A continuación, se desarrollará una explicación general del género que permitirá comprender su surgimiento y evolución, identificando tanto sus antecedentes remotos como las transformaciones que ha experimentado en el contexto de las prácticas plásticas contemporáneas. Para ello, el capítulo se estructura en dos apartados complementarios: el primero ofrece un panorama general de las características definitorias del Libro-arte como género artístico, el origen del término y su estado actual dentro de las artes visuales; el

segundo se centra en sus antecedentes, diferenciados en formales y conceptuales, lo que posibilita una comprensión más profunda de sus elementos constitutivos, su desarrollo histórico y su capacidad para incidir en ámbitos que trascienden los circuitos estrictamente artísticos, involucrando también dimensiones políticas, sociales y culturales.

El libro, como objeto cultural, ha experimentado transformaciones significativas a lo largo del tiempo, no sólo en sus formatos, materiales y contenidos, sino también en sus técnicas de producción, en las modalidades de lectura que propone y en los modos de recepción por parte de los lectores. Estas mutaciones responden a los contextos históricos, sociales y tecnológicos que lo atraviesan, haciendo del libro una forma dinámica y en constante reconfiguración.

En la contemporaneidad, marcada por el auge de tecnologías digitales y nuevos medios de reproducción, se asiste a una expansión de los soportes y canales de difusión del libro. En este contexto, el libro-arte se presenta como un espacio fértil para la incorporación de lenguajes múltiples —no sólo visuales, sino también simbólicos, fonéticos y matéricos— que complejizan su estructura y amplían su potencial expresivo. Así, estas obras integran fórmulas inéditas de asociación de sentido, crean códigos comunicativos propios y otorgan a los elementos formales —como el color, el espacio, la tipografía y el soporte— un valor semántico que convierte cada página en un dispositivo escénico, donde lo visual, lo táctil y lo narrativo confluyen en una experiencia estética integral.

La intención de este capítulo se orienta, en consecuencia, hacia la construcción de una definición rigurosa del Libro-arte como género artístico autónomo, dotado de características materiales, conceptuales y discursivas propias. Para ello, proponemos distinguirlo de otras prácticas editoriales o artísticas que también utilizan el formato libro como soporte, pero que no comparten necesariamente los fundamentos del Libro-arte. Además, analizamos su

desarrollo en el contexto mexicano, poniendo especial énfasis en la obra de sus principales pioneros, así como en el papel que desempeñaron los llamados grupos de artistas surgidos en el contexto posterior al movimiento estudiantil de 1968. Estos colectivos, en su búsqueda de nuevas formas de expresión y circulación cultural, impulsaron la creación de editoriales independientes que, a su vez, incidieron de manera significativa en el panorama actual del Libro-arte en América Latina.

### **1.1. Del Libro de Artista al Libro-arte**

Desde mediados del siglo XX se ha sostenido un amplio y persistente debate en torno a la denominación más adecuada para referirse a determinadas obras que emplean el formato libro como medio de expresión artística. La discusión sobre las diferencias entre términos como *libro de artista*, *libro-arte*, *libro-objeto*, *libro ilustrado* o *foto-libro* continúa vigente, y cada una de estas denominaciones ha ido adquiriendo matices conceptuales y cualidades formales cada vez más específicas. Esta diversidad terminológica, sin embargo, ha generado una considerable confusión, producto en gran parte de una generalización indiscriminada en el uso de los términos. En el ámbito artístico y académico se ha vuelto habitual utilizar el concepto “libro de artista” para referirse a una gran variedad de obras y objetos cuya naturaleza, intenciones y modos de producción difieren sustancialmente entre sí. Por esta razón, consideramos pertinente clarificar los significados y alcances de los conceptos clave que estructuran esta investigación, proponiendo una delimitación coherente entre las nociones de *libro de artista* y *libro-arte*.

Con el propósito de contribuir al esclarecimiento de este entramado conceptual, optamos por emplear en una primera instancia el término *libro de artista*, atendiendo a su desarrollo histórico y a su consolidación como género dentro del arte contemporáneo.

Posteriormente, introducimos la noción de *libro-arte* como categoría integradora y operativa para esta investigación, al considerar que engloba con mayor precisión las prácticas que serán objeto de estudio.

El libro de artista, como manifestación artística contemporánea, encuentra sus antecedentes en la tradición del libro ilustrado, la cual se remonta a los notables avances que trajo consigo la invención de la imprenta. En sus primeras etapas, el carácter artístico del libro quedaba subordinado al texto, relegando las ilustraciones al papel de ornamentos visuales que acompañaban y decoraban las páginas. No obstante, con el paso de los siglos, y a medida que se perfeccionaron los procesos editoriales y técnicos, surgió entre artistas y autores la inquietud de hacer del libro un soporte con potencial expresivo autónomo, trasladando la dimensión estética no sólo al diseño y a la forma, sino también al concepto, al contenido y a la materialidad misma del objeto.

Esta evolución derivó en la consolidación del *libro de artista* como una práctica artística singular y como un género con entidad propia dentro del campo de las artes visuales, comparable con otras disciplinas plásticas. A lo largo de más de un siglo, esta categoría ha sido desarrollada por múltiples creadores y teóricos, y constituye hoy en día un terreno fértil para la experimentación interdisciplinaria, la hibridación de lenguajes, la multiplicidad de narrativas y la expansión de los límites del arte impreso.

En este contexto, puede considerarse que uno de los antecedentes más significativos del libro de artista se encuentra en la obra del poeta francés Stéphane Mallarmé (1842–1898), quien propuso una concepción radical del libro como espacio activo y plástico. Su célebre poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) constituye un punto de inflexión, al romper deliberadamente con las convenciones tipográficas y sintácticas tradicionales, proponiendo una disposición espacial del texto que transforma la página en un campo de

experimentación visual. Esta operación estética anticipa muchas de las preocupaciones formales que, décadas más tarde, caracterizarían las prácticas del libro-arte y del arte conceptual.

No obstante, este impulso de renovación intelectual y artística no se consolidó plenamente sino hasta el surgimiento de las vanguardias históricas a comienzos del siglo XX. Estos movimientos representaron una ruptura decidida con los valores estéticos, filosóficos y políticos heredados del siglo XIX, y marcaron un giro radical en las formas de producción artística, la función del arte en la sociedad y el papel del creador. Como señala Mario De Micheli (2008), el surgimiento de estas corrientes puede entenderse como una respuesta crítica al impacto de la Revolución Industrial, el avance de la técnica y el crecimiento acelerado del progreso material, factores que transformaron profundamente la mentalidad del individuo moderno. A ello se sumaron otros procesos culturales de gran calado, como las guerras mundiales, el auge del psicoanálisis, las nuevas teorías científicas y filosóficas, así como el desencanto con las estructuras racionalistas del pensamiento ilustrado. En conjunto, estas transformaciones generaron una atmósfera de efervescencia crítica y de apertura a nuevos lenguajes, que se tradujo en una profunda necesidad de reconfiguración estética y existencial (p. 17).

En este marco de radical innovación, los artistas de las primeras décadas del siglo XX manifestaron un creciente interés por todo aquello que se encontraba al margen de la racionalidad occidental: lo exótico, lo infantil, lo arcaico y lo primitivo. La recuperación de mitos, símbolos y estéticas populares o no europeas se convirtió en un gesto subversivo contra los modelos figurativos y narrativos que habían dominado la tradición académica. Esta fascinación por lo marginal no sólo cuestionó los cánones establecidos, sino que también propició la organización de movimientos artísticos que articularon nuevas visiones del

mundo. El expresionismo, el dadaísmo y el surrealismo, por un lado, y el cubismo, el futurismo y el abstraccionismo, por otro, constituyen las principales corrientes de las llamadas vanguardias artísticas, cuyas propuestas teóricas y formales abrieron el camino a nuevas formas de arte experimental, entre ellas, el libro como objeto de intervención estética. Estas vanguardias, cuya vitalidad se vio truncada en parte por los estragos de la Primera Guerra Mundial, sentaron las bases para comprender el libro no solo como contenedor de ideas, sino como espacio expandido de creación plástica y conceptual.

Desde esta perspectiva, y reconociendo a Stéphane Mallarmé como el poeta que anticipó muchas de las transformaciones que las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX formalizarían —en especial, la emancipación de la expresión artística respecto a las convenciones culturales y sociales imperantes—, es necesario considerar otras figuras clave en la configuración de estos nuevos lenguajes estéticos. Uno de los aportes más significativos en este proceso recae en Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), fundador del futurismo italiano, quien en 1909 publicó el *Manifiesto Futurista*<sup>1</sup>, en el que estableció los principios literarios del movimiento. En este documento, Marinetti propuso una literatura liberada de nexos lógicos, puntuación y sintaxis tradicional, impulsando el uso de verbos en infinitivo, la fragmentación del discurso, la incorporación de imágenes visuales dinámicas y la sustitución de signos ortográficos por símbolos musicales o matemáticos, abriendo así el camino a una poesía visual y sonora que desbordaba la página como contenedor estático.

Paralelamente, el cubismo desarrolló una propuesta estética igualmente disruptiva, que también impactó de manera decisiva en el ámbito del libro de artista. Un ejemplo notable

---

<sup>1</sup> El Manifiesto Futurista, *Le Futurisme*, fue publicado en 1909 en el diario de París *Le Figaro*. Esta vanguardia nació en el terreno literario y consiguió, gracias a la protección ideológica de Marinetti, extenderse a las artes plásticas. En su etapa inicial, que va de 1909 a 1916, fue uno de los primeros movimientos que planteó una intervención deliberada y militante a favor de la modernidad, identificándose con la era industrial y los avances tecnológicos de una gran diversidad de ámbitos, con la finalidad de buscar una audiencia masiva a través de campañas de difusión y técnicas publicitarias de la época que le dieron al movimiento una dimensión internacional (Crespo, B. 2009. p. 182).

es *L'Enchanteur pourrissant* (1909), resultado de la colaboración entre el poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) y el artista André Derain (1880-1954), bajo la edición del galerista alemán Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979). Esta obra constituye uno de los primeros libros de artista modernos, en el que las xilografías de Derain dialogan con los textos poéticos de Apollinaire mediante un lenguaje visual inspirado en el arte primitivo. La estructura del libro evidencia una ruptura con la disposición lineal y un rechazo explícito a la perspectiva tradicional, en favor de una concepción expandida del espacio visual y textual. Como señala Crespo (2009), este tipo de experimentación inaugura una nueva sintaxis visual en la que el espacio del libro se convierte en un escenario de montaje, superposición y simultaneidad perceptiva (p. 174), marcando un hito fundacional para las futuras exploraciones del libro como objeto artístico autónomo.

Es necesario detenernos brevemente en la figura de Guillaume Apollinaire, cuya labor poética y crítica resultó fundamental para el surgimiento de nuevas formas expresivas que influyeron decisivamente en la evolución del libro de artista. Además de poeta, Apollinaire fue escritor, dramaturgo y crítico de arte, lo que le permitió posicionarse como una figura clave en varios movimientos estéticos previos a la Primera Guerra Mundial. Fue uno de los primeros defensores del cubismo, como lo demuestra su ensayo *Les peintres cubistes* (1913), en el que argumenta a favor de esta nueva corriente frente al realismo tradicional. Sin embargo, es en sus *Calligrammes* (1914) donde se revela con mayor claridad su experimentación formal, directamente influenciada por Mallarmé. En ellos, Apollinaire llevó a cabo una “desgramatización” del lenguaje, descomponiéndolo mediante neologismos empleados por su sonoridad, distorsiones ortográficas y el uso de onomatopeyas inéditas. Al trazar imágenes visuales con la disposición tipográfica de los versos —figuras alusivas al contenido de los poemas— creó una poesía visual que rompía con las convenciones lineales y establecía una nueva relación entre texto e imagen.

Esta búsqueda se profundiza en *Poemas de paz y de la guerra* (1918), donde Apollinaire lleva la experimentación a sus límites, rompiendo deliberadamente con la lógica y la sintaxis tradicional del poema. En este libro, explora la potencialidad visual de la palabra mediante juegos tipográficos, uso del color, el encuadre, la distorsión de letras y la creación de espacios vacíos y concretos que funcionan como elementos compositivos. El resultado es una serie de poemas visuales donde la tipografía no sólo transmite un contenido semántico, sino que también *dibuja* objetos, formas e ideas, difuminando los límites entre literatura, dibujo y diseño. Como señala Villanueva (2010), esta libertad formal representa una expresión genuinamente vanguardista al quebrar las distinciones entre los géneros artísticos tradicionales (p. 27).

Es importante destacar que esta evolución estilística en el uso visual de la tipografía como medio poético significó también un triunfo de la técnica sobre los formatos tradicionales. Si bien el libro mantenía aún su carácter artesanal, comenzaba a convivir con procesos industriales. A partir de 1914, la mayoría de los impresos se producían mediante composición mecánica y prensas rápidas, lo que transformó radicalmente los modos de producción editorial. Sin embargo, los talleres de encuadernación artística persistieron, preservando el trabajo manual como una práctica valorada por su singularidad y calidad estética. Esta coexistencia entre lo industrial y lo artesanal no sólo representó un cambio de paradigma en la cultura del libro, sino que abrió nuevas posibilidades expresivas para la tipografía y la página impresa. En este contexto, la poesía visual emergió como un territorio experimental donde el signo tipográfico dejó de ser un mero vehículo de significación lingüística para convertirse en materia plástica, inaugurando un diálogo entre texto e imagen que resultaría fundamental para el desarrollo posterior del libro de artista.

Durante las primeras décadas del siglo XX, las transformaciones sociopolíticas y culturales que sacudieron Europa a raíz de la Primera Guerra Mundial de 1914 y la Revolución Rusa de Octubre de 1917, impulsaron nuevas formas de producción en el ámbito del Libro-arte como un espacio de experimentación plástica y discursiva, siendo una de sus más importantes contribuciones la implementación del texto como imagen (Cadena, 2021, p. 154). En este contexto, la producción editorial de los artistas ruso-soviéticos se caracterizó por una notable diversidad de formatos y estrategias de difusión, que incluyeron revistas de vanguardia, manifiestos programáticos, libros experimentales, así como carteles de propaganda política y publicidad social. A través de estos soportes impresos, los creadores no sólo articularon las bases teóricas de sus postulados estéticos, sino que también consolidaron un proyecto cultural estrechamente vinculado con los ideales revolucionarios de su tiempo. En este sentido las vanguardias ruso-soviéticas asumieron un papel decisivo y singular dentro del panorama artístico internacional, distinguiéndose de la mayoría de sus contemporáneos europeos por la dimensión política, social y colectiva que otorgaron a la práctica editorial.

De acuerdo con Akhmadeeva y Patrón (2018, p. 117), el estudio de la producción artístico-editorial de las vanguardias ruso-soviéticas se clasifican en dos grupos atendiendo tanto a sus filiaciones ideológicas como a sus aportaciones formales al desarrollo del Libro-arte, identificando las distintas corrientes vanguardistas a partir de sus impulsores —artistas visuales, poetas, compositores y diseñadores— quienes, mediante la experimentación tipográfica, el juego verbal, la ruptura sintáctica y la integración de la imagen en la escritura, sentaron las bases de una nueva concepción editorial que se distanció radicalmente del libro tradicional y abrió paso a lenguajes visuales innovadores:

El primer periodo corresponde al ciclo *Cubo-futurista*<sup>2</sup> (1910–1920), caracterizado por la confluencia de diversas tendencias como el *budetlianstvo* o escuela intuitiva del ego-futurismo impulsada por Velimir Khlebnikov (1885-1922); el *cubo-futurismo* de Vladimir Mayakovsky (1893-1930), Vasily Kamensky (1884-1961), David Burliuk (1882-1967), Olga Rozanova (1886-1918) y Lyubov Popova (1889-1924); el *suprematismo* de Kazimir Malevich (1879-1935), El Lissitzky (1890-1941) y Olga Rozanova; el arte analítico de Pavel Filonov (1883-1941) y su círculo; el *abstraccionismo musical* de Vasily Kandinsky (1866-1944); el *lenguaje transmental* (*zaum*) de Ilya Zdanevich (1894-1975); el *neo-primitivismo* de Natalia Goncharova (1881-1962) y Olga Rozanova, así como el *rayonismo* de Mikhail Larionov (1881-1964). Este periodo se distingue por la radical fusión entre verbo e imagen, así como por la concepción del libro como campo de acción para la experimentación lingüística y visual.

El segundo periodo, identificado como *Constructivista* (1920–ca. 1934), supone un giro hacia la funcionalidad social del arte y la integración del diseño en los procesos de transformación política y productiva del Estado Soviético. En esta etapa destacan figuras clave como Varvara Stepanova (1894-1958) y Alexandr Rodchenko (1891-1956) en fotografía, diseño editorial y cartelismo de propaganda; Vladimir Tatlin (1885-1953) en diseño industrial y escenografía teatral; los hermanos Leonid (1880-1933) y Viktor Vesnin (1882-1950) en arquitectura; así como El Lissitzky (1890-1941), quien formuló el sistema PROUNs (*Proyectos para la Afiración de lo Nuevo*), que sentó las bases del diseño editorial moderno. Este periodo consolidó el

---

<sup>2</sup> El Cubo-futurismo fue la principal escuela del futurismo ruso en el que mezclaban elementos del cubismo, de la pintura futurista y de la poesía neoprimitivista desarrollada en Rusia hasta 1912. De hecho, el término se estableció para describir el postprimitivismo de la pintura rusa. Entre 1910 y 1914, Rusia fue un centro artístico internacional, ambiente que favoreció el florecimiento del movimiento cubo-futurista. El acontecimiento que detonó su aparición fue la visita a San Petersburgo y Moscú de Filippo Marinetti en 1914.

libro como instrumento ideológico y como plataforma para la articulación entre arte, técnica y revolución social.

Lo anterior nos da cuenta y, como señalan diversos estudiosos del campo editorial artístico (Drucker, 1995; Carrión, 1975), que el Libro-arte emergió como un dispositivo capaz de articular el pensamiento visual, textual y político, generando lenguajes híbridos que desbordaron los límites del objeto editorial tradicional.

Desde esta perspectiva, la producción editorial *cubo-futurista* no sólo introdujo innovaciones materiales y formales —como la experimentación con tipografías geométricas, composiciones asimétricas, uso de collage y fotomontaje, así como estructuras narrativas no lineales—, sino que además consolidó una comprensión del libro como objeto cultural activo, es decir, como artefacto que participa en la transformación de la realidad social. Insertas en los ideales del naciente socialismo soviético, estas obras asumieron explícitamente una función política al poner en circulación proyectos editoriales que cuestionaban la tradición burguesa del arte y proponían una democratización de la cultura a través de la reproducción gráfica y la circulación ampliada (Rowell y Wye, 2002). En consecuencia, el libro se convirtió en un laboratorio visual donde la experimentación formal se vinculó estrechamente con la construcción de nuevas subjetividades colectivas, en diálogo con los procesos revolucionarios en curso.

Como observa Bibiana Crespo (2009), estos libros redefinieron la concepción tradicional de la página impresa, proyectando el modernismo hacia nuevas zonas de experimentación formal. En palabras de la autora:

“Estos libros y panfletos redefinieron la página impresa y avanzaron el modernismo hacia nuevas áreas con una fresca armonía entre el libro abstracto y moderno que personificaba la visión utópica del Constructivismo, el

Suprematismo y el Rayonismo. Manipulaciones funcionales y racionales de formas geométricas abstractas, escritura a máquina, fotografía, collage, fotomontajes... eran elementos equiparados al progreso que se transformaron en elementos de diseño en el libro” (p. 188).

De esta manera, las propuestas visuales de estos artistas transformaron radicalmente la noción de libro, convirtiéndolo en un objeto intermedial y polifónico, donde el lenguaje verbal, la imagen, el diseño tipográfico y los recursos técnicos se integraban en una unidad discursiva con una fuerte carga simbólica, política y estética. El libro dejaba de ser un mero contenedor de textos o imágenes para convertirse en una estructura plástica activa, cuya forma respondía a un contenido ideológico y experimental en sincronía con las utopías de su tiempo. En este contexto, el libro se consolidó no sólo como un medio de experimentación formal, sino también como un agente cultural capaz de intervenir en los procesos de transformación social, hecho que explica la proyección histórica y teórica que estas experiencias editoriales tendrían en décadas posteriores.

A partir de estas consideraciones, puede sostenerse que el legado de estas prácticas editoriales de vanguardia no sólo tuvo repercusiones en el desarrollo internacional del Libro-arte, sino que también trazó una genealogía que, décadas más tarde, resonaría en distintos contextos geopolíticos y culturales, incluido el latinoamericano. Como se abordará en el capítulo 4, esta tradición editorial revolucionaria encontró un eco significativo en el trabajo de artistas y colectivos independientes en México durante la segunda mitad del siglo XX, particularmente en iniciativas vinculadas a la autogestión y la experimentación gráfica. En este sentido, se examinará cómo ciertos principios materiales, conceptuales y políticos del trabajo editorial ruso se integran, reconfigurados y resignificados, en la práctica editorial de

Yani Pecanins a través del proyecto *Cocina Ediciones*, configurando un puente histórico entre las vanguardias europeas y las prácticas contemporáneas del libro-arte en México.

Una evolución paralela en el desarrollo de nuevas formas expresivas puede observarse en el Dadaísmo<sup>3</sup>, movimiento que emergió tras la Primera Guerra Mundial como respuesta crítica a los valores que habían sustentado un orden social y cultural devastado por el conflicto bélico. El Dadaísmo encarnó una postura radical que proponía la fusión entre arte y vida, adoptando el “anti-arte” como actitud subversiva ante la lógica institucional y las convenciones estéticas dominantes. Esta propuesta se articuló a través de medios editoriales experimentales, siendo el *almanaque Cabaret Voltaire* —publicación literaria y artística fundada por Tristan Tzara (1896-1963) en 1916— una de sus plataformas fundamentales. En dicha publicación participaron destacados artistas y escritores como Guillaume Apollinaire (1880-1918), Vasily Kandinsky (1866-1944) y Pablo Picasso (1881-1973), entre otros, configurando un espacio colectivo de ruptura estética y política (Crespo, 2009, p. 195).

En las producciones más auténticas del arte dadaísta se advierte una poética que rehúye cualquier normatividad, aboliendo las fronteras entre géneros artísticos y literarios. Obras que conjugaban el manifiesto, la pintura, la fotografía o la tipografía daban lugar a objetos híbridos como los cuadros-manifiesto, las poesías visuales, los poemas fonéticos o los grabados tipográficos figurativos, marcando un punto de inflexión en las formas de representación modernas. Desde esta perspectiva, el fotomontaje fue valorado no como una técnica meramente formal, sino como una operación crítica anclada en lo inmediato y lo real,

---

<sup>3</sup> La energía de Dadá (1916) vino de los intelectuales no artistas y, por otra parte, de artistas que sabían usar su pluma de manera virtuosa, tal es el caso de Jean Arp (1886-1966), Johannes Theodor Baargeld (1892-1927), Theo van Doesburg (1883-1931), Raoul Hausmann (1886-1971), Francis Picabia (1879-1953) y Kurt Schwitters (1887-1948). Debido a que el movimiento dadaísta surgió cuando las principales vanguardias ya estaban establecidas, terminó siendo anticubista, antifuturista y antiabstraccionista con los medios, hallazgos e innovaciones del cubismo, del futurismo y del abstraccionismo.

en consonancia con la lógica del sinsentido y lo absurdo que definía al movimiento (Villanueva, 2010, pp. 29–30).

En el contexto del Dadaísmo, destaca la figura de Marcel Duchamp (1887–1968), no sólo como uno de los artistas más influyentes del siglo XX, sino como pionero de una concepción objetual y conceptual del libro que sentaría las bases del llamado **Libro de artista**. Si bien Duchamp mantuvo una relación ambivalente con las corrientes más ortodoxas del movimiento dadaísta, sus aportaciones resultaron decisivas al introducir una lógica de montaje y archivo personal que redefinió los parámetros de producción y circulación del arte. En 1914, Duchamp construyó su primera “caja” —*Boîte*— compuesta por 13 placas de vidrio espejado contenidas en un estuche con imágenes fotográficas de escaparates, que anticipaba ya el carácter acumulativo y objetual de sus futuras obras. Posteriormente, en 1934, el artista autopublicó *La boîte verte* (*La caja verde*), una obra concebida como anexo documental de su célebre pieza *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* —también conocida como *El Gran Vidrio*, 1923— (**fig. 1**). Esta publicación, editada en 300 ejemplares, reunía 180 documentos —entre ellos cartas, partituras, sobres, notas facsimilares, fotografías y otros materiales sueltos— resguardados en una caja sin encuadernar. Lejos de ser un catálogo convencional, esta obra constituía una extensión del proceso creativo y vital del autor, al tiempo que establecía una nueva lógica de lectura visual y material. En este sentido, *La boîte verte* ha sido ampliamente reconocida como el primer Libro de artista de la historia del arte, en tanto encarna un giro radical en la manera de concebir y construir el objeto-libro desde una perspectiva conceptual, archivística y autorreferencial (Villanueva, 2010, p. 32).



**Fig 1.** Duchamp, M. *La boîte verte* (1934). [Libro de artista]. Reconocido como el primer Libro de artista de la historia del arte. Recuperado de Museo Nacional Centro Reina Sofía. Madrid, España.  
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/boite-verte-mariee-mise-nu-par-ses-celibataires-meme-caja-verde-novia-desnudada-sus>

Podemos afirmar, entonces, que la emergencia del Libro de artista como género artístico contemporáneo supuso un cuestionamiento profundo a las nociones modernas de autoría, unicidad y jerarquía de los soportes artísticos. Las manifestaciones de la poesía concreta<sup>4</sup>, heredera de la tradición tipográfica dadaísta y de las propuestas de la vanguardia rusa, propiciaron un giro hacia la unidad entre lo visual y lo lingüístico, desplazando la idea del libro como mero contenedor de texto para concebirlo como una forma autónoma de creación. Fue a partir de estas transformaciones que se consolidó progresivamente el uso del

<sup>4</sup> La poesía concreta surgió en 1955 como un movimiento eminentemente literario, adquiriendo mayor relevancia en Inglaterra, EEUU, Francia, Alemania, Brasil y Argentina. entre sus atributos principales se encuentra la apariencia física de las palabras extiende su significado, considerado visual y literario al mismo tiempo, adentrando al lector en un juego visual e intelectual a través de las palabras y de la sugestión del espacio que éstas ocupan en la página, es decir, este tipo de poesía exige una nueva actitud del espectador frente al poema. A partir de los años setenta, el movimiento de la poesía concreta disminuyó su actividad, casi hasta su extinción, sin embargo, artistas como Dieter Roth (1930-1998), Ian Hamilton (1925-2006), Hamish Fulton (1946) y Maurizio Nannuci (1939) la adoptaron como parte de su quehacer artístico hasta nuestros días.

término “Libro de artista”, en referencia a obras que articulan lenguaje, imagen y diseño como estrategias estéticas y discursivas.

Más adelante, durante la década de 1960, se produjo una revalorización significativa del Libro de artista como objeto editorial artístico, particularmente en Europa y Estados Unidos. La teórica Anne Moeglin-Delacroix (1997), en su influyente obra *Esthétique du livre d'artiste. 1960–1980*, subraya la importancia de considerar al libro no sólo como un soporte, sino como una forma en sí misma, “el libro tiene sentido en su totalidad, no sólo en lo que contiene, en tal caso, el libro no tiene una forma, él es una forma” (citado en Crespo, 2009, p. 24).

Esta concepción del libro como totalidad estética y narrativa tuvo un desarrollo paralelo en ambos continentes. Según la misma autora, el origen contemporáneo del libro de artista puede situarse en dos vertientes fundacionales: una en Estados Unidos, encabezada por Edward Ruscha (1937), y otra en Europa, representada por Dieter Roth (1939-1998). Mientras el primero se vincula al minimalismo, el Pop Art y el Arte Conceptual, el segundo mantiene afinidades con el espíritu neodadaísta y las prácticas del movimiento Fluxus (Moeglin-Delacroix, 1997, pp. 24–25).

En este contexto, *Twentysix Gasoline Stations* (1962), de Edward Ruscha, se ha consolidado como una obra paradigmática. Publicado en 1963, este libro de pequeño formato (18 x 14 cm) marcó un antes y un después en la concepción artística del libro (**fig. 2**). A través de una secuencia de 26 fotografías en blanco y negro de gasolineras tomadas a lo largo de un recorrido entre California, Oklahoma, Nuevo México y Arizona, Ruscha propone una estética sobria y documental, sin más texto que el pie de foto. La linealidad de la obra remite a la experiencia visual del viaje, donde el lector-espectador “recorre” las estaciones de

servicio como si transitara una carretera, otorgándole al acto de lectura una dimensión espacial y temporal simultánea.



**Fig 2.** Ruscha, E. (1963). *Twentysix Gasoline Stations*. [Foto-libro]. Recuperado de Tate Modern Gallery, Londres, Reino Unido.

<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/five-artist-book-summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>

Aunque formalmente se asemeja a un folleto, la obra de Ruscha encarna tres principios fundamentales del libro de artista: la reproducción fotográfica sobre papel común, la adopción del formato del libro convencional, y la autoría integral del artista en todas las fases del proyecto. Este enfoque minimalista, donde el concepto prevalece sobre la técnica o el ornamento, convierte al libro en objeto artístico en sí mismo, despojándolo de la necesidad de un discurso visual elaborado o de una narrativa explícita. Así, *Twentysix Gasoline Stations* redefine los límites entre arte y edición, consolidando al libro como soporte y forma expresiva autónoma dentro del arte contemporáneo.

En síntesis, este recorrido histórico y conceptual por las vanguardias artísticas, desde Mallarmé hasta Edward Ruscha, nos permite comprender cómo el libro ha dejado de ser un simple soporte del texto para convertirse en una forma artística autónoma. Esta evolución ha implicado una transformación profunda en sus estructuras materiales, narrativas y simbólicas,

consolidándose como un medio expresivo privilegiado dentro del arte contemporáneo. Con este panorama, se abre paso a una reflexión más precisa sobre las definiciones y clasificaciones propuestas por teóricos como Clive Phillpot (1938), Johanna Drucker (1952) y Bibiana Crespo (1971) cuyas contribuciones resultan clave para delimitar y comprender la complejidad del Libro de artista en el contexto actual.

### **1.1.1. Configuraciones del libro-arte: Clive Phillpot (1938), Johanna Drucker (1952) y Bibiana Crespo (1971)**

Para continuar con nuestro análisis, nos conviene plantear una pregunta fundamental: ¿por qué es importante definir qué es el libro-arte? La necesidad de precisar este concepto radica en la diversidad de movimientos artísticos, prácticas editoriales y propuestas visuales que han abordado el objeto libro desde múltiples perspectivas, tanto formales como conceptuales. Esta heterogeneidad ha dado lugar a una vasta gama de obras que, si bien comparten ciertos rasgos, no siempre responden a una misma taxonomía. En este contexto, establecer una definición del Libro-arte no sólo implica atender a sus componentes materiales y simbólicos, sino también reconocer el papel activo del lector-espectador como agente de significación. Es en su experiencia perceptiva, interpretativa y sensorial donde, en gran medida, se construye el sentido de este tipo de obra.

En este marco, es clave la figura del curador, crítico y bibliotecario Clive Phillpot (1938), quien en su doble papel como especialista en arte contemporáneo y director de la biblioteca del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, acuñó en 1982 el término *book art*<sup>5</sup> como categoría general para designar aquellas piezas artísticas cuya estructura formal adopta la del libro. Phillpot no solo contribuyó a visibilizar este tipo de producciones

---

<sup>5</sup> La traducción literal de book art es “arte del libro”, es decir, el objeto libro es el soporte de la obra artística.

en el contexto museístico e institucional, sino que también propuso criterios de clasificación que permiten diferenciar entre diversos subgéneros como el *artist's book*, el *bookwork*<sup>6</sup> o el *livre d'artiste*. Esta clarificación la retoma en una conversación con los curadores Lionel Bovier y Christophe Cherix al inicio del volumen *Booktrek* (2013), donde revisita y matiza su propia propuesta teórica.

El uso actual de este término es muy indiscriminado. Alguna vez tuve muchas esperanzas por el término *bookwork*<sup>7</sup>, pero éste también es usado sin ninguna precisión... El significado que le doy a los términos va y viene a lo largo de los años. Sin embargo, el diagrama de la 'ensalada de frutas' que se me ocurrió sigue siendo, creo, útil incluso si los términos que he empleado para describir sus componentes, pueden cambiar. De este modo, está claro que los '*book objects*' (objetos libro) son arte y no libros, sólo aluden a los libros que son recogidos como libros de artista que son puramente literarios y no artísticos. Por lo demás, creo que todavía se puede distinguir entre libros que simplemente apoyan o presentan contenido y aquellos en los que las formas estructuran el contenido; por lo que cualquiera de éstos pueden ser una obra de arte (2013. p.6).

Con el propósito de avanzar hacia una definición más precisa del Libro-arte, Clive Phillpot propone un regreso a los orígenes de la terminología. Señala que el término *libros de artista* fue empleado por primera vez para designar aquellos folletos de carácter modesto, económico y de tiraje ilimitado concebidos directamente por artistas, en el contexto de la exposición *Artists Books*, realizada en 1973 en el Moore College of Art de Filadelfia (**fig. 3**).

---

<sup>6</sup> Clive Phillpot refiere que el término *bookwork* alude al trabajo artístico en la forma de libro (2013, p.147).

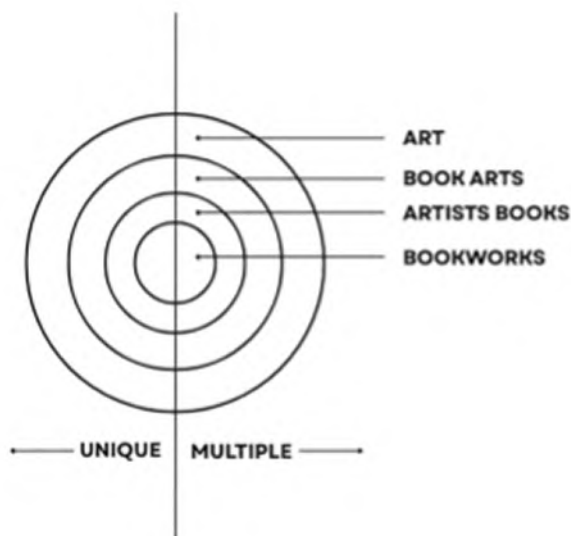
En el catálogo de dicha muestra se incluyó un texto del artista y crítico John Perreault (1937–2015), quien reflexiona sobre los “libros como arte”, haciendo referencia específica a aquellas piezas que se caracterizaban por ser prácticas, accesibles y portátiles, es decir, obras con un formato personal y, si así lo exigía su concepto, incluso desechables. A pesar de que en esa exposición también se exhibieron libros con diversos grados de participación artística, la expresión *libros de artista* se consolidó desde entonces como denominación genérica para los folletos producidos por artistas y publicados en ediciones económicas y sin límites de reproducción (2013, p. 146).



**Fig 3.** *Artists Books* (23 de marzo-20 de abril de 1973 y 16 de enero-24 de febrero de 1974). Exposición llevada a cabo en el Moore College of Art de Filadelfia y curada por Dianne Perry Vanderlip. [Catálogo]. Recuperado de [onathanahill.com/pages/books/8604/dianne-perry-vanderlip-curator/artists-books-23-march-20-april-1973-16-january-24-february-1974](http://onathanahill.com/pages/books/8604/dianne-perry-vanderlip-curator/artists-books-23-march-20-april-1973-16-january-24-february-1974)

Con respecto a la complejidad terminológica que rodea al campo del libro-arte, Clive Phillpot elaboró una serie de diagramas conceptuales con el propósito de clarificar las categorías y relaciones entre los distintos tipos de obras vinculadas al formato libro. Uno de los primeros diagramas propuestos por el autor presenta una organización concéntrica que ilustra el lugar que ocupa lo que denomina *bookwork* dentro del universo del arte contemporáneo. En el núcleo del esquema se sitúa el *bookwork*, entendido como el trabajo artístico concebido expresamente en forma de libro; a su alrededor se disponen, en un

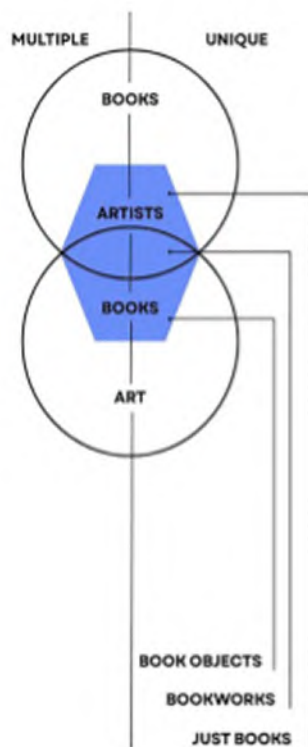
segundo nivel, los *libros de artista*, y, en un tercero, las *artes del libro* (como la caligrafía, la encuadernación y la impresión artesanal). Estos tres círculos están, a su vez, envueltos por un cuarto anillo que representa el campo general del arte, conformando así una cartografía visual que evidencia la amplitud y multiplicidad del universo artístico vinculado al libro (**fig. 4**).



**Fig 4.** Phillpot, C. (1982). Diagrama que representa el trabajo del arte en la forma del libro. Realizado por María Teresa Villanueva Arreguin.

Posteriormente, Clive Phillpot elaboró una variación del esquema anterior que fue publicada en la revista *Artforum* en 1982. En esta versión, dos círculos se superponen: uno representa el ámbito del arte y el otro, el de los libros. La intersección entre ambos genera un espacio compartido que permite visualizar las múltiples relaciones entre el arte, los artistas y el objeto libro. Esta zona intermedia —producto del traslape— funciona como un terreno conceptual donde se articulan prácticas híbridas, esclareciendo así las tensiones y afinidades entre lo artístico y lo editorial. Sobre esta intersección, Phillpot propone añadir un tercer círculo más pequeño que representa específicamente a los *libros de artista*, con lo cual delimita aún con mayor precisión su lugar dentro de este campo expandido. Esta configuración tridimensional ayuda a comprender la especificidad del *libro de artista* como

una forma situada en el cruce entre lo editorial y lo artístico, con una identidad propia pero relacional (**fig. 5**).



**Fig 5.** Phillpot, C. (mayo de 1982). Diagrama publicado por la revista Artforum vol. 20 no. 9, p.77. que ubica el lugar del libro de artista. Realizado por María Teresa Villanueva Arreguin.

Nos queda claro, entonces, que en los esquemas propuestos por Phillpot se excluyen los libros convencionales, a los que él denomina “libros literarios”. Con ello, el autor enfatiza que su intención fue delimitar una categoría específica para aquellos libros concebidos o realizados por artistas, dado que el término “libro de artista” comenzaba a aplicarse, cada vez con mayor ambigüedad, a cualquier objeto con apariencia de libro en el contexto del arte: “parecía aplicarse cada vez más confusamente a cualquier cosa en el contexto del arte que parecía un libro” (Phillpot, 2013, p. 82). Esta precisión conceptual permitió excluir del campo del libro-arte a todas aquellas producciones vinculadas con las artes del libro tradicional, la

encuadernación artesanal y los libros ilustrados convencionales. De este modo, Phillpot establece una clara distinción entre estas piezas y el libro común, entendido como una secuencia de hojas impresas y encuadernadas de forma lineal y numerada (**tabla 1**).

| Tipo de libro    | Definición                                                                                   | Relación con el arte                                                  |
|------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| Libro            | Conjunto de hojas en blanco y/o con imágenes, unidas a lo largo de un borde común.           | Objeto base. No necesariamente artístico.                             |
| Arte-libro       | Libro donde el arte o el artista son el tema central.                                        | Documento informativo o de difusión sobre arte.                       |
| Libro de artista | Libro concebido y realizado por un artista; él o ella es su autor.                           | Obra artística individual en forma de libro.                          |
| Libro-arte       | Manifestación artística que utiliza al libro como medio y forma de expresión.                | Obra de arte autónoma; emplea la estructura del libro como lenguaje.  |
| Libro-obra       | Obra en la que el contenido artístico depende directamente de la estructura del libro.       | La forma y el contenido están intrínsecamente relacionados.           |
| Libro-objeto     | Pieza escultórica u objeto artístico que alude a la forma del libro, sin funcionar como tal. | Objeto tridimensional simbólico o conceptual con referencia al libro. |

**Tabla 1.** Tipologías del libro en relación con el arte. Fuente: Adaptado de Phillpot, C. (1982, 2013)

Con estos antecedentes y, para los fines de esta investigación, consideramos a la Dra.

Bibiana Crespo<sup>8</sup> como una de las teóricas más relevantes en torno al Libro-arte, pero

---

<sup>8</sup> Doctora en Bellas Artes (2000) y Profesora Catedrática de dibujo en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona. Ha sido profesora invitada y ha impartido conferencias en reputados centros y universidades de ámbito nacional e internacional como la University of California-Berkeley (Berkeley, EEUU), la Universidad Nacional Autónoma de México (Ciudad de México), la Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, Argentina) y la University of the West of England (Bristol, UK).

Como creadora artística ha expuesto en muestras individuales y colectivas, así como también ha realizado numerosas residencias de artistas en Japón, Taiwán, China, Corea, India, Rumanía y Hungría. Es la investigadora principal del proyecto interuniversitario *Artistic creation of today, heritage of tomorrow in Ibero-America: museum and archive, memory and identity* financiado por la Unión Iberoamericana de Universidades y miembro investigador de los proyectos de investigación Artes y Poéticas: Creación, Archivo y Educación financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad - MINECO, del proyecto de investigación Poesía i Educació (POCIÓ) de la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca - AGAUR y de la investigación Límites, Fronteras y Pliegues. Poesía Visual y Lectura Liminar financiada por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México).

Su línea de investigación académica principal es el análisis terminológico-conceptual y cronológico-procesual de los Libros-Arte / Libros de Artista, y más recientemente aborda su dimensión digital en nuevas taxonomías

principalmente por ser la artista que en su tesis doctoral *El Libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea* (1999), estableció el término Libro-arte para indicar que:

“el nombre Libro-arte designa el conjunto genérico de Libros Ilustrados, *Livres d’Artiste* o de *Peintre*, Libros de Artista, Revistas y Manifiestos Artísticos, Libros - Instalación, Libros - Instalación, Libros - Performance y Libros Electrónicos”.

Esta definición por parte de Crespo es consecuencia de la confusión que por décadas ha surgido alrededor de este tipo de piezas artísticas para saber con puntualidad lo qué es un Libro-arte debido a que se ha englobado y generalizado bajo el término Libro de Artista a un amplio espectro de variantes en torno a la noción del libro. Bibiana Crespo<sup>9</sup> refiere que un Libro-arte debe de guardar semejanza al objeto libro y preservar alguna conexión, como pueden ser la presentación de los materiales con relación a una secuencia que dé acceso a su contenido o ideas.

De este modo, se puede decir que el Libro-arte no sólo es un soporte a través del cual se manifiesta un acontecimiento estético visual que emplea diferentes técnicas creativas, lenguajes artísticos y narrativas. En muchos casos es una obra única e irrepetible y, en otros, se realiza un tiraje reducido. Su lectura, mayoritariamente, se remite sólo a su contemplación, aunque también se pueden manipular, explorar, leer, percibir e interpretar de numerosas maneras. Los Libros-arte, vistos como objetos autónomos, ofrecen nuevas alternativas y con

---

como el e-Libro-Arte y el Hiperlibro-Arte. Es autora de más de 80 publicaciones en artículos en revistas indexadas y diversos libros y capítulos de libros.

<sup>9</sup> Crespo,, B. (2012). *El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras*. Anales de Documentación, 2012, vol. 15, no. 1. <http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591>.

ellas, potencian las posibilidades narrativas de todos los géneros literarios y de cualquier otro sistema de signos o expresión artística.

En este sentido, Johanna Drucker enlista cinco elementos que componen a un libro como forma visual: el marco, la imagen, la iconicidad, la página y la secuencia. Sin duda, el formato del libro dio a los artistas la posibilidad de producir su obra sin recurrir a la imprenta, por lo que es importante que el método de producción esté enfocado en la imagen y, en consecuencia, en su narrativa. Es así que el Libro-arte adquiere una función mediadora toda vez que su destino final es hacer público un contenido. Tal función fue bien aprovechada por los artistas visuales de las décadas de los sesenta y hasta los ochenta para intervenir el libro y convertirlo en un modo de difusión de sus obras pictóricas o fotográficas. Los avances tecnológicos propios de cada época, así como su cosmovisión, han permitido que los recursos técnicos favorezcan la creación de los Libros-arte. Ejemplo de ello es la fotografía, los sistemas de impresión cada vez más actualizados, pero al mismo tiempo, muchos artistas han optado por el empleo de medios análogos como los sellos, diversas técnicas de grabado, impresiones elementales y rudimentarias como las que se producen con el mimeógrafo y las fotocopias, o en algunos casos, la combinación de todos los anteriores. A partir de entonces, el libro como objeto artístico tomó ventaja en las artes visuales y, de esta manera, surgirían los libros-objeto, libros visuales y obras libro (1995. p. 230).

Es así que la definición que clarifique lo qué es un Libro-arte se hace más compleja. Crespo comenta que con el propósito de situar y acotar el terreno del Libro-arte, Simon Ford en su artículo *Artists' Books in UK&Eire Libraries* en *Art Libraries Journal*, documentó una recopilación de 27 aproximaciones a la definición “definitiva” del concepto de Libro-arte; lo que llevó a que el ARLIS/UK & EIRE Committee on Cataloging and Classification 1987- 88. *Descriptive cataloging of artists' books*. ARLIS/UK&Eire consensuó la siguiente definición como la más concreta y precisa:

...un libro u objeto que parece un libro en el cual un artista ha tenido una mayor aportación, más allá de la ilustración o autoría: donde la apariencia final del libro pertenece a la interferencia del artista/ participación: donde el libro es la manifestación de la creatividad del artista, donde el libro es una obra de arte por sí mismo.<sup>10</sup>

La estructura del Libro-arte la constituyen el conjunto de todas sus partes, así como el mensaje final que oferta al espectador, no obstante, un Libro-arte es más que un soporte para la palabra y la imagen, es una secuencia de espacios desarrollados en cualquier lenguaje o sistema de signos que permitan la narrativa y el desarrollo del discurso visual, en otras palabras, el Libro-arte es una pieza artística, concebida y realizada por un artista visual casi siempre, aunque cada vez es más común la incursión de diseñadores en su creación, y en la que pueden convivir elementos textuales y plásticos, cuyo autor crea, materializa o controla íntegramente como obra de arte.

Es conveniente que mencionemos un par de aclaraciones con respecto a sus características. La primera es la diferenciación entre el libro común de edición normalizada y el Libro-arte. Este último es una obra de arte creada por un artista visual o diseñador, en cambio el libro común “es una publicación unitaria, no periódica, de carácter literario, artístico, científico, técnico, educativo, informativo o recreativo, impresa en cualquier soporte, cuya edición se realiza en su totalidad de una sola vez en un volumen o a intervalos en varios volúmenes o fascículos”<sup>11</sup>. Su producción está a cargo de un editor, por lo tanto, es un producto industrial que puede reeditarse o imprimirse en un determinado momento y no está concebido como obra de arte.

La segunda aclaración se refiere a que los Libros-arte no se encuentran regularmente dentro del ámbito editorial, más bien se encuentran inmersos en la esfera del arte, tal como

---

<sup>10</sup> Crespo, B. *op. cit.*, p.16.

<sup>11</sup> Ley Federal de Derechos de Autor. Capítulo III, De los Editores de Libros, Artículo 123. Nueva Ley publicada en el Diario Oficial de la Federación el 24 de diciembre de 1996.

como las pinturas y las esculturas, aunque se puede dar el caso en el que puedan participar de ambos entornos.

Por lo tanto, pensamos que el Libro-arte es una obra artística plástica-editorial que es concebida y ejecutada como un “libro” que no existe en ninguna otra forma o formato, es decir, es una pieza única, y casi siempre, irrepetible. Puede hacer uso de imágenes, textos o cualquier otra técnica de representación, por ejemplo: fotografías, pinturas, dibujos, grabados, collage, textiles, bordados, ensambles, etc.; hechos a mano o mecánicamente. Es importante mencionar que a pesar de las predicciones a favor de que la tecnología marcará el fin del libro común, se hacen más asequibles otros sistemas de impresión, como la risografía que en los últimos años ha recobrado un auge notable en lo que respecta a la producción de piezas únicas o tirajes reducidos, además de proveer de otras capacidades a los creadores de estos libros. Así también, el uso de materiales poco convencionales es una de las principales características de los Libros -arte tales como tela, vidrio, madera, cerámica, piel, metal y piedras.

Así lo afirma Bibiana Crespo (2012)<sup>12</sup> al decir que:

Todos los materiales plásticos tienen cabida, junto con la gran variedad de métodos de impresión. Incluso los libros que son exclusivamente escritos o de materiales inusuales, o aquellos que contienen sólo páginas en blanco, todos ellos tienen una presencia y un carácter visual. Todos los libros son táctiles y espaciales, ya que su apariencia física es fundamental para su significado. Los elementos de la materialidad física y visual participan en los efectos temporales del Libro-arte. Las cubiertas, el peso del papel, pliegues, todo contribuye en la experiencia de un libro. Sin embargo, está claro que hay libros que maximizan su potencial visual

---

<sup>12</sup> Crespo, B. *op. cit.*

explotando las imágenes, colores, materiales fotográficos, secuencias, yuxtaposición o narratividad ( Crespo, B. op. cit.).

De esta manera, nos queda claro que el Libro-arte posee esta amplia versatilidad gracias también a los procesos de experimentación que con los materiales, formatos y técnicas de impresión se ensaya, hecho que resulta en un proceso creativo en el que la exploración de las cualidades matéricas de los componentes se traduce en una serie de conceptos que se manifiestan visiblemente en el Libro-arte.

Con ello inferimos que la estructura física del Libro-arte crea un lenguaje que le indica al artista, página a página, qué camino seguir, qué códigos hay que decodificar, además de interpretar y resignificar el libro a través de su propio acto creativo y expresión.

Finalmente debemos mencionar que la estructura física del Libro-arte determina el modo de su lectura, la cual puede tornarse en más de una forma. En otras palabras, la construcción del Libro-arte nos permite su adecuado funcionamiento o, al menos, el que el artista desea puesto que no están sujetos a una única estructura; facilitan la interacción entre imagen y texto para generar las narrativas esperadas y, en consecuencia, originan las distintas lecturas que de él se hagan.

Con esto advertimos que los Libros-arte se caracterizan por una representación verbo-icónica en la que se conjugan el contenido literario y el visual, el cual se alterna indistintamente, pero se conduce, a su vez, por una relación secuencial que otorga sentido a la obra. De este modo, ambos lenguajes terminan entrelazándose entre sí para conformar una estructura cerrada en la que “es determinante no sólo el aspecto formal, sino también el tipo de secuencias espacio - temporales generadas por la combinación de todos los elementos”.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Hellion, M. Benítez Dueñas, I. Carrión, U. (2003). *Libros de artista*. Turnes, New York. p.21.

Así, nos es evidente que la estructura del Libro-arte representa un elemento de suma importancia para su correcta funcionalidad, sin embargo, no es el único. La secuencia se refiere al ritmo en su lectura, ésta varía en cada obra y, es el artista quien determina a través de cuáles elementos el Libro-arte se configurará y manipulará por parte del espectador.

En lo que respecta a la lectura, en un libro común, ésta es un proceso lineal, organizado y cronológico, en la mayoría de los casos y depende del tema que aborde, sin embargo, en los Libros-arte la secuencia permite que existan alteraciones en el ritmo de lectura debido a que ésta no se realiza en una sola dirección. En otras palabras, la manera en la que la secuencia se compone brinda a cada Libro-arte de un carácter único que motiva, ya sea una manipulación rápida o que el salto de página a página, ralentice el tiempo mediante diversos recursos técnicos como dobleces, suajes, mecanismos entre otros. Los Libros-arte permiten que el espectador tenga una experiencia de lectura única al encontrar maneras diferentes de leerlo, de hacerlo suyo, pero sobre todo, de permitir que éstos lo sorprendan en cada encuentro.

Johana Drucker<sup>14</sup> plantea otra vía de análisis de los Libros-arte y lo hace con respecto a su estructura para lo que distingue tres tipos de secuencias:

### 1. Secuencia Ininterrumpida

El ejemplo más claro de este tipo de secuencia se puede observar en los llamados *flip books*. Libros llenos de dinamismo que comprenden una sucesión de imágenes que da la sensación de estar viendo una película en miniatura. Crean la ilusión de movimiento a partir de pasar rápido las páginas. La mayoría de estos libros suelen ser de formato pequeño ya que requieren hacer uso de la resistencia del papel para que las páginas se muevan rápidamente entre las manos del espectador.

---

<sup>14</sup> Drucker, J. *op. cit.*

Otra manera de crear esta ininterrumpida es a través de la repetición constante de una imagen que no cambia aunque las páginas deban girarse rápidamente para verla diferente.

## 2. Secuencia Polisemiótica

La secuencia en los Libros - Arte no siempre es lineal, y esto depende de lo cercana que sea la relación entre el texto y la imagen, es decir, que la narrativa se produce según el grado de iconicidad de las imágenes con respecto del texto dentro de la estructura del libro. La relación del texto con la imagen crea numerosas posibilidades en la narrativa gracias al simbolismo de los signos empleados y, ésta se puede ver interrumpida a través de cortes, intervenciones o repeticiones en su continuidad. De este modo la secuencia es más que un conjunto de partes, es más bien una única síntesis. Con base en esto, podemos afirmar que las narrativas generadas en los Libros-arte producen más de una posibilidad, se pueden mezclar o tomar diferentes aspectos formales altamente complejos. Como obra visual y gráfica, los Libros-arte se destacan por el uso del collage, dobleces, ensambles, desplegados, combinaciones de distintos sistemas de impresión, diferentes tipos de encuadernaciones, y en ocasiones, sus partes pueden ser difícilmente reconocibles en un todo unitario. En este tipo de secuencia, no hay una lectura única ni lineal, y sus elementos interactúan en un escenario continuo produciendo un efecto de múltiples significados.

## 3. Secuencia Externa

Con frecuencia, el aspecto formal de los Libros-arte se basa en su secuencia externa que se convierte en el centro conceptual de la obra, y que además permite la participación del lector a través de su manipulación. El funcionamiento de las obras está determinado por su estructura externa, misma que adopta características cambiantes que posibilitan secuencias sin ninguna relación con la narrativa, paginación o secuencia convencional.

A partir de lo desarrollado a lo largo de este apartado, el Libro-arte emergió con fuerza a partir de las vanguardias artísticas del siglo XX como una forma de experimentación visual y poética que rompía con los modelos académicos tradicionales. A lo largo del tiempo, y en consonancia con los cambios ideológicos y técnicos en los procesos de producción, los artistas comenzaron a prestar atención no solo al contenido del libro, sino también a su materialidad, estructura, propósito y modo de circulación. Las reflexiones teóricas de Clive Phillpot, Johanna Drucker y Bibiana Crespo han sido fundamentales para comprender la evolución de este género artístico, su especificidad como medio y sus posibilidades narrativas y formales. En este sentido, sus aportes resultan esenciales para abordar analíticamente una obra como *Un viaje en zeppelin* de Yani Pecanins, en tanto que nos permiten identificar las configuraciones materiales, conceptuales y simbólicas que definen al Libro-arte como un dispositivo ampliado de construcción de memoria y narrativa visual. Desde sus planteamientos, es posible interpretar dicha obra no sólo como un contenedor de información o relato, sino como un dispositivo sensible, capaz de articular fragmentos, afectos y archivos desde una poética visual que interpela activamente al lector-espectador.

## **1.2. El Libro-arte en México: Ultraísmo, Creacionismo y Estridentismo**

La resonancia del movimiento futurista europeo trascendió las fronteras geográficas y propició el surgimiento de nuevas propuestas estéticas que compartían su rechazo por las tradiciones artísticas heredadas y su fascinación por el progreso técnico y científico. En las primeras décadas del siglo XX, distintas corrientes vanguardistas, influenciadas por los avances en el transporte, las telecomunicaciones, la medicina, la psiquiatría y la astronomía, promovieron una ruptura radical con el pasado. El culto al presente como umbral del porvenir y la exaltación de la velocidad, la ciudad y la máquina marcaron el espíritu de la época. Estas

ideas no tardaron en permear el ámbito hispanoamericano, donde fueron reinterpretadas a través de movimientos como el Creacionismo y el Ultraísmo, con derivaciones significativas en el contexto mexicano.

El poeta chileno Vicente Huidobro (1893–1948), influido por las transformaciones estéticas observadas en Europa, fundó en 1921 el movimiento creacionista con la publicación de la revista *Creación* en Madrid. El principio rector del creacionismo radica en considerar al poeta como un demiurgo capaz de generar mundos autónomos, sin necesidad de referir a la realidad exterior. En paralelo, el Ultraísmo español —con influencias del simbolismo y el futurismo— encontró eco en América Latina, particularmente en Argentina, donde publicaciones como *Martín Fierro* sirvieron de plataforma para su difusión. Estas publicaciones también llegaron a México, donde influenciaron al poeta veracruzano Manuel Maples Arce (1900-1981), quien fundó en 1921 el movimiento Estridentista.

El término “estridente”, según la Real Academia Española, alude a lo que causa ruido o alboroto, y fue justamente esa voluntad disruptiva la que definió al Estridentismo. El primer manifiesto del movimiento, titulado *Actual No. 1. Hoja de Vanguardia: Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*, circuló en forma de hoja volante a finales de 1921. Este documento proponía una poesía vinculada con la modernidad, el dinamismo urbano y la exaltación de la técnica. El manifiesto encontró rápidamente resonancia entre jóvenes intelectuales, y así se conformó un grupo interdisciplinario con figuras como Germán List Arzubide (1898-1998), Arqueles Vela (1899-1977) y Salvador Novo (1904-1974), además de músicos como Manuel M. Ponce (1882-1948) y Silvestre Revueltas (1899-1940).

El impacto del Estridentismo no se limitó al ámbito literario. En las artes plásticas, el movimiento encontró eco en la obra de Ramón Alva de la Canal (1892-1985), Leopoldo Méndez (1902-1969), Fermín Revueltas (1901-1935), Diego Rivera (1886-1957), Germán

Cueto (1893-1975) entre otros artistas que integraron las ideas vanguardistas a través del color, la geometría, el collage y las referencias urbanas. Estas prácticas dieron lugar a una iconografía moderna que incorporaba elementos del paisaje industrial, la tipografía y la abstracción visual, estableciendo un puente entre literatura, diseño gráfico y producción editorial. De este modo, se sentaron las bases para la emergencia de expresiones visuales que hoy reconocemos en el campo expandido del libro-arte.

Aunque el Estridentismo retomó influencias del Futurismo, el Ultraísmo, el Creacionismo y el Dadaísmo, también fue receptivo a corrientes locales. Poetas como José Juan Tablada (1871-1945) y Ramón López Velarde (1888-1921) influyeron en la estética estridentista, aportando una sensibilidad poética que combinaba innovación formal y arraigo cultural. La ciudad, la máquina, la electricidad y el lenguaje matemático se convirtieron en emblemas del nuevo imaginario poético, en oposición a la naturaleza y al mundo rural. En pintura, el color blanco, gris y amarillo dominaban las composiciones, evocando luminosidad artificial, ritmo urbano y transformación tecnológica.

Por su parte, El Estridentismo constituyó una auténtica sacudida a la vida intelectual del México posrevolucionario. En un contexto marcado por la rigidez académica y el aislamiento cultural, el movimiento ofreció una vía de renovación estética y crítica. Aunque su duración fue breve, su legado fue decisivo: de sus filas surgió el grupo *Los Contemporáneos*, que marcaría un parteaguas en la historia literaria del país. En términos culturales, el movimiento abrió nuevas posibilidades para pensar el lenguaje, la imagen y el objeto artístico como medios interrelacionados de expresión.

Entre las décadas de 1940 y 1960, México transitó de un imaginario nacionalista rural hacia un paradigma urbano y cosmopolita. Este cambio propició la consolidación de nuevas instituciones y colectivos artísticos, como la Casa del Lago en los años cincuenta y el Salón

Independiente en los años sesenta. A la par, el cine, el teatro, la música y las artes visuales vivieron una etapa de efervescencia y expansión. Las prácticas editoriales, en particular, comenzaron a experimentar con formatos híbridos que conjugaban lo literario y lo plástico, abriendo camino para una futura institucionalización del Libro-arte en el país.

Durante la década de 1950 emergió en México la llamada Generación de Medio Siglo, cuya producción literaria dialogó estrechamente con los lenguajes plásticos y poéticos de vanguardia. En paralelo, la Generación de la Ruptura cambió radicalmente el panorama de las artes visuales. Obras como *El laberinto de la soledad* (1950) y *El arco y la lira* (1956) de Octavio Paz, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo y *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola no solo enriquecieron el campo literario nacional, sino que sentaron las bases para una experimentación formal y conceptual que desbordaba los géneros tradicionales, prefigurando nuevas formas de relación entre texto, imagen y objeto.

Con respecto a las artes visuales, la década de 1960 fue testigo de una fractura significativa con respecto al canon nacionalista. La Generación de la Ruptura manifestó una voluntad de exploración estética que se bifurcó entre la neofiguración, representada por artistas como Alberto Gironella (1929-1999), José Luis Cuevas (1934-2017) y Francisco Corzas (1936-1983), y la abstracción, en manos de figuras como Lilia Carrillo (1930-1974), Pedro Coronel (1921-1985) y Vicente Rojo (1932-2021). Este escenario posibilitó el tránsito hacia propuestas visuales más conceptuales, como los objetos-escenarios, la escultura como espacio efímero o transitorio y los procesos seriados de producción artística. Es en este contexto de efervescencia cultural y apertura de lenguajes que comenzaron a consolidarse las condiciones necesarias para la aparición del Libro-arte como práctica artística autónoma en México.

En el ámbito editorial, la efervescencia de las vanguardias artísticas del siglo XX propició que movimientos como el Futurismo, Dadaísmo, Constructivismo y Surrealismo concibieran la página impresa como un espacio plástico en sí mismo. A través de métodos de impresión modernos y accesibles, estos grupos encontraron una vía efectiva y económica para difundir sus propuestas poéticas y literarias. En este contexto, la figura de Marcel Duchamp resulta fundamental para comprender los orígenes del Libro-arte como forma autónoma de expresión. Como desarrollamos anteriormente, en 1934, Duchamp autopublicó *La Caja Verde*, un compendio de 180 documentos –trozos de papel, fotografías, estampillas, partituras, sobres, notas manuscritas y facsímiles– dispuestos sin encuadernación en una caja. Esta obra, concebida como un anexo a *El Gran Vidrio* (1915–1923), no sólo constituye un archivo personal del artista, sino que inaugura un gesto radical al deconstruir la forma tradicional del libro y desplazarla hacia la tridimensionalidad de la caja como contenedor conceptual.

*La Caja Verde* anticipa lo que años más tarde sería *Boîte-en-valise* (1941), una obra que refuerza la crítica de Duchamp a las nociones convencionales de autoría, unicidad y originalidad. Este "museo portátil", ensamblado en una caja de presentación como las que usaban los comerciantes viajeros, incluía reproducciones miniaturizadas de 68 piezas del artista, entre ellas pinturas, documentos y varios de sus célebres *readymades*. Al invertir los procesos tradicionales –reproducciones mecánicas de las pinturas y *readymades* elaborados a mano–, Duchamp desestabilizó los valores atribuidos a lo artesanal, a lo original y al papel institucional en la legitimación del arte.

Estas operaciones conceptuales ejercieron una influencia profunda en las exploraciones formales y visuales del Libro-arte. A partir de entonces, se intensificó la búsqueda por integrar los elementos verbal y visual dentro del formato libro, tendencia que

cristalizaría décadas más tarde, durante los años sesenta, en un momento clave de revaloración del Libro de artista como práctica editorial. En México, esta influencia se manifestó de forma paradigmática en el *Libro Maleta Octavio Paz / Marcel Duchamp* (fig. 6), publicado por Ediciones Era en 1968 y diseñado por Vicente Rojo. Inspirado directamente en la lógica objetual de *Boîte-en-valise*, el libro se presenta como una caja-maleta que reúne diversos materiales heterogéneos: un ensayo de Octavio Paz titulado *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, textos del propio Duchamp traducidos por Tomás Segovia, una reproducción de *El Gran Vidrio*, láminas en color, réplicas de *readymades*, documentos biográficos y un álbum de fotografías.



**Fig 6.** Paz, O. & Rojo, V. *La caja maleta* (1968). Ediciones Era. Recuperado de <https://live.mortonsubastas.com/online-auctions/morton-subastas/rojo-vicente---paz-octavio---duchamp-marcel-libro-maleta-m-xico-ediciones-era-1968-primera-edici-n-6088378>

Concebido como una experiencia multisensorial que puede tocarse, leerse, contemplarse y manipularse, el *Libro Maleta* no sólo constituye un ejemplo de colaboración estrecha entre autor y diseñador, sino que refrenda la importancia de Marcel Duchamp como figura clave para la comprensión del arte contemporáneo y su divulgación en el contexto

mexicano. A través de este objeto-libro, se da visibilidad a un artista hasta entonces poco conocido en el país, al tiempo que se instauro un precedente decisivo en la historia del libro-arte en México, en un momento en que aún no se había consolidado un movimiento de arte conceptual. Así, esta obra se erige como un puente entre la tradición vanguardista internacional y las búsquedas plásticas y editoriales que, años más tarde, encontrarían eco en los trabajos de Ulises Carrión, Felipe Ehrenberg y Martha Hellion.

### **1.2.1. Ulises Carrión (1941-1989), Felipe Ehrenberg (1943-2017) y Martha Hellion (1937)**

Durante la década de 1970, en un contexto marcado por el aislamiento institucional y el centralismo cultural, emergió en México un grupo de artistas que, al margen de los circuitos oficiales, comenzó a construir redes de producción, edición e intercambio de publicaciones experimentales. Lejos de los mecanismos tradicionales de legitimación artística, estas prácticas editoriales propiciaron la creación de espacios autónomos que, si bien periféricos, entablaron vínculos con movimientos internacionales como Fluxus y otras corrientes vanguardistas de Europa, América y Asia. En este terreno fértil para la experimentación, el libro-arte se consolidó como una herramienta crítica y como medio de resistencia ante la hegemonía discursiva del arte objetual y comercial (Medina, C. 2014. p. 152)

De acuerdo con Cuauhtémoc Medina, en el ámbito editorial, durante la década de 1960 surgió un medio de difusión fundamental para el desarrollo de las prácticas experimentales en torno al libro: *El Corno Emplumado / The Plumed Horn*. Esta revista bilingüe, fundada en 1962 por Margaret Randall (1936) y Sergio Mondragón (1935), fue pionera en establecer un puente entre las escrituras de las Américas, propiciando un diálogo hemisférico que desbordaba las fronteras nacionales. Concebida como un proyecto cultural

globalizador, la publicación se consolidó como un corredor de intercambio entre Latinoamérica y Estados Unidos, anticipando las formas editoriales que más tarde reclamarían el libro como un espacio legítimo de exhibición artística. Su relevancia no radica únicamente en su carácter transnacional, sino también en haber acogido en sus páginas a poetas concretos y experimentales, cuyas exploraciones visuales del lenguaje sentaron las bases para la posterior emergencia del libro de artista en el continente (p. 152).

El año de 1968 marcó un punto de inflexión tanto en el terreno político como en el cultural a nivel mundial, convirtiéndose en un momento clave para las expresiones gráficas, visuales y editoriales. En este contexto convulso, *El Corno Emplumado* desempeñó un papel crucial al poner sus redes de comunicación al servicio del movimiento estudiantil, como respuesta crítica a la desinformación promovida por el aparato oficial. Este gesto consolidó su lugar dentro de los circuitos alternativos de circulación artística y subrayó su compromiso con las luchas sociales. En este entramado editorial y político destaca la figura de Felipe Ehrenberg (1943–2017), quien, tras exiliarse en Inglaterra, fundó en 1971 la editorial experimental *Beau Geste Press* en Devon, iniciativa que desarrollaremos más adelante.

En este contexto, el movimiento estudiantil de 1968 y su violenta represión el 2 de octubre marcaron un antes y un después en la vida política y cultural del país. La masacre en Tlatelolco reveló con crudeza los límites del autoritarismo estatal, lo que orilló a muchos jóvenes artistas e intelectuales a replantearse su papel como agentes culturales. En este clima de represión, varios creadores buscaron refugio en contextos más abiertos a la libertad de expresión. Fue así como Ulises Carrión (1941-1989), Felipe Ehrenberg y Martha Hellion (1937) se trasladaron a Europa: Carrión se estableció en Ámsterdam, mientras que Ehrenberg y Hellion se instalaron en Devon, Inglaterra. En estos nuevos entornos, desarrollaron prácticas editoriales radicales, crearon redes de colaboración transnacional y abrieron

caminos alternativos para la circulación del arte, desafiando los formatos convencionales de producción, autoría y distribución.

Su trabajo no sólo propició nuevas formas de entender la relación entre arte y libro, sino que sentó las bases de un pensamiento editorial expandido que continúa siendo fundamental para comprender el desarrollo del libro-arte en México y América Latina, así como sus resonancias internacionales.

En este panorama de renovación estética y cuestionamiento institucional, la figura que sobresale por la radicalidad de su enfoque crítico e intransferible en relación con las artes alternativas es la del artista mexicano Ulises Carrión. Nacido en San Andrés Tuxtla, Veracruz, en 1941, Carrión fue escritor, teórico y pionero del arte conceptual. Su obra trastocó profundamente la tradición artística y literaria mexicana de los años setenta, posicionándolo como uno de los principales referentes en la elaboración de una teoría del arte conceptual desde América Latina.

Como hemos señalado, Carrión se estableció en Ámsterdam en 1970, ciudad a la que llegó como un joven creador aún desconocido, pero con una notable disposición para asimilar nuevos contextos culturales y artísticos. Poco tiempo después, no sólo absorbió esos referentes, sino que comenzó a intervenirlos críticamente desde una práctica transdisciplinar. Aunque su nacionalización holandesa no se formalizó sino hasta 1984, ya desde una década antes definía a los Países Bajos como su patria de elección. En ese proceso, abandonó progresivamente la literatura en su sentido tradicional para dedicarse al arte contemporáneo, y sustituyó el español por el inglés como lengua principal para la escritura de sus textos teóricos y creativos.

Una vez instalado en Ámsterdam, entró en contacto con circuitos de arte alternativo y *underground*, lo que lo llevó a interesarse en la poesía visual —especialmente la poesía

concreta—, en los medios de reproducción como la fotocopia, el arte correo y, de manera significativa, en el Libro-arte. Carrión transitó así de ser un prosista vinculado a las formas canónicas de la literatura a convertirse en un poeta posmoderno inmerso en la ebullición de los metalenguajes, es decir, se convirtió en editor. Rechazó las convenciones formales del verso —el metro, la rima, la imagen o la anécdota— para sustituirlas por estructuras generativas basadas en la serialidad y la repetición, operando bajo principios conceptuales. Su intención no era inscribirse en una tradición, sino crear un “ismo” propio y co-crear un universo temporal y móvil.

En este contexto, Carrión desarrolló el concepto de “obra-libro”, el cual representaba un desafío radical tanto a los modos de producción literaria como a los formatos editoriales convencionales:

Obras de arte autónomas en las cuales la forma del libro es intrínseca a la obra misma. Eso significa que estamos hablando de obras que no pueden existir sino en forma de libros. [Las obras-libro], tienen el aspecto de libros normales. Implica que al hacerlos reconocer que el libro existe fuera de la muy restringida área del arte, los museos y las galerías [...] Las obras-libro son la obra de un individuo. Expresan ideas y emociones a través de signos visuales o verbales con un leve énfasis en los signos visuales. Cada página tiene sentido únicamente como elemento de una totalidad: el libro como un todo<sup>15</sup>.

Su propuesta invertía el paradigma tradicional de creación: en lugar de que una idea generara un texto que luego sería impreso, concebía la obra-libro como una unidad inseparable de contenido, estructura y materialidad. Así, el libro dejaba de ser un simple

---

<sup>15</sup> CARRIÓN, U. (2012). *El nuevo arte de hacer libros*. Tumbona Ediciones. pp. 135-139. Esta cita procede de una charla que Ulises Carrión impartió en 1987 en el Evergreen State College de Washington, EE UU, en la que expresó que los libros de artista provienen de una tradición que se ha ido desgastando para dar paso a las *obras-libro*.

receptáculo de textos para convertirse en una forma artística autónoma, con sus propias leyes internas de organización y significación.

Más adelante, fundó junto con otros artistas, la galería *In-Out Center* y un pequeño sello editorial, el *In-Out Productions* (1972-1974), un pequeño centro de arte independiente y, más tarde, la librería-galería-taller *Other Books and So* (1975) especializado en la presentación y distribución de libros y otras publicaciones alternativas de artistas para hacerlas accesibles al público. OBAS se convirtió en el lugar imprescindible para la exhibición y venta de libros, periódicos, poesía experimental, presentación de proyectos de arte postal, performances y otras artes conexas hasta 1978 para, finalmente, establecer un archivo con su obra y la de sus amigos.

Sus primeras *obras-libro* datan de 1972, cuando produjo textos experimentales sueltos y poemarios conceptuales completos. Su obra más conocida *El nuevo arte de hacer libros* fue publicada en la revista *Plural*, dirigida por Octavio Paz, en 1975 y es su último texto escrito en español. Este texto representa la base de una extensa estructura teórica del arte respecto a lo que significa un libro, su estructura, manufactura y lectura. Participó activamente en los círculos artísticos de la vanguardia conceptual, impulsó el arte correo y animó proyectos cercanos como los de las editoriales independientes *Beau Geste Press*<sup>16</sup>, *Stempelplaats* y *Rubber*, además de coeditar la revista mensual *Ephemera* que constó de 12 números y planear *Time Based Arts*, una publicación que va de los ensayos y artículos sobre el libro de artista y arte postal recopilados en un gran número de antologías y revistas especializadas de la década de los setenta y ochenta.

En 1980, Carrión se instaló en un nuevo espacio abierto al público con sus documentos personales y con una selección de sus libros y periódicos de su antiguo

---

<sup>16</sup> BEAU GESTE PRESS (1970-1976) fue una editorial fundada por la artista visual, editora y curadora mexicana Martha Hellion, David Mayor y el artista y editor Felipe Ehrenberg. Conocida particularmente por su trabajo en relación a los libros de artista. Martha Hellion junto con Felipe Ehrenberg dejaron México y se mudaron a Devon, Inglaterra, desde su casa editaron, publicaron y recibieron a distintos artistas internacionales.

inventario: *Other Books and So Achieve* (OBASA) la que registró como “asociación sin fines de lucro” ante la Cámara de Comercio de Ámsterdam. En 1982, Carrión trasladó el archivo a su casa para su uso privado, donde permaneció hasta su muerte en 1989. Actualmente su contenido se encuentra en colecciones públicas y privadas y en el inventario de libreros de varios países:

- a) Escritos teóricos y literarios
- b) Sus libros de artista publicados, así como los ejemplares únicos
- c) Los envíos originales de todos sus proyectos de arte postal
- d) Diarios, agendas, notas, fotografías y otros documentos concernientes a diversos proyectos
- e) Documentos administrativos y correspondencia
- f) Obras visuales originales
- g) El inventario llamado *Ulises Carrion's Papers*<sup>17</sup>

Como desarrollamos anteriormente, a diferencia del libro común que surge a partir de una serie de convenciones acordadas entre escritores, ilustradores, editores, impresores, diseñadores, etc., la obra Libro-arte es plenamente particular en virtud de, entre otras cosas, que en sus páginas el artista extiende su espacio creativo rompiendo esos convencionalismos en favor de lo que quiere decir o representar.

Otra figura fundamental en el desarrollo del Libro-arte en México es, sin duda, Felipe Ehrenberg. Su importancia gira en torno al papel que personificó como el gran impulsor y divulgador de la prensa pequeña, a la que elevó a un nivel artesanal. Instalado de 1970 a 1974 en Devon, Inglaterra, fue cofundador de la editorial independiente *Beau Geste Press*, junto con Martha Hellion (1937), David Mayor (1948), Chris Welch y Madeleine Gallard. Esta

---

<sup>17</sup> CARRIÓN, U. *op.cit.* pp. 12.

editorial editó y publicó 153 libros, todos artesanales, y fomentó eventos como *Fluxus* y *Flux Shoe* (Aroeste, S. 2010. p. 213). Este proyecto le permitió experimentar con técnicas accesibles de producción, como el mimeógrafo, para la creación de libros de artista —una práctica que, años más tarde, traería consigo de vuelta a México, contribuyendo así a la formación de una escena editorial independiente vinculada al arte conceptual, así como a la resistencia cultural.

Felipe Ehrenberg es conocido como el “hombre imprenta” por ser autor, ilustrador, impresor, formador, neólogo y editor de sus obras. Son famosos sus actos de impresión masiva, así como su máquina portátil de impresión, un mimeógrafo<sup>18</sup> que adquirió en una tienda de segunda mano. Su intención con BGP era recoger los apuntes de campo de los latinoamericanos que paseaban por Londres, como fue el caso de artistas como Fernando del Paso, Juan Carlos Becerra y el mismo Ulises Carrión<sup>19</sup>.

La editorial publicó obras de los cofundadores, así como de poetas visuales, conceptuales, neo-dadaístas y artistas experimentales, muchos de ellos relacionados al movimiento Fluxus. La revista antológica *Schmuck*, un compendio de aportaciones artísticas al estilo de los anuarios de Fluxus de principios de los sesenta, fue una de sus principales publicaciones porque fueron realizadas en residencia, es decir, que los mismos artistas

---

<sup>18</sup> Un mimeógrafo es una máquina para hacer impresiones al presionar tinta a través de los espacios recortados de una hoja de papel llamada estencil, a través de cuyas incisiones pasa tinta mediante la presión de un rodillo metálico. Con esta técnica de impresión se pueden reproducir textos y grabados sobre sustratos porosos. Con la represión de los estudiantes del Movimiento de 1968, el mimeógrafo se prohibió en México, razón por la cual, al llegar a Inglaterra y encontrar un *Gestetner* de segunda mano en 50 libras, Ehrenberg lo adquirió con la finalidad de crear obra gráfica y, a largo plazo, dicho mimeógrafo permitió concebir la editorial Beau Geste Press. En Felipe Ehrenberg, *La BGP treinta años después*, escrito inédito leído en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, el 6 de septiembre de 1998. También, en el libro de Raúl Renán, *Los otros libros, distintas opciones en el trabajo editorial* (2009), se puede consultar el diseño de un mimeógrafo casero trazado a mano por Felipe Ehrenberg y publicado en el *Manual del editor con huaraches*, escrito e ilustrado por el artista, con fotografías de Lourdes Grobet.

<sup>19</sup> El primer libro que Ulises Carrión realizó en la BGP en Devon, fue *Arguments*. Con este libro, Ulises demostró, cómo un poeta mexicano ni siquiera necesita del lenguaje para escribir toda una trama compleja de relaciones. En palabras de Felipe Ehrenberg, el libro *Arguments* es un libro de artista increíble.

diseñaron e imprimieron sus publicaciones con la finalidad de presentar sus ideas y su arte, obteniendo resultados un alto nivel artesanal<sup>20</sup>.

Ya establecido en Londres en 1970, comenzó con sus primeras propuestas relacionadas al tránsito de la ciudad como acción directa en el medio. Estas experiencias, ya sean individuales o en colaboración, lo enfrentaron a ensayos surrealistas y situacionistas, muy cercanas a los *fluxus tours* y semejantes a los recorridos conceptuales de Richard Long, Vito Acconci y Stanley Brown. Ejemplo de ello es el proyecto *The Tube-O-Nauts* o *Los Tubonautas* que consistió en un viaje por la red del subterráneo de Londres y que realizó junto a Rodolfo Alcaraz con el propósito de permanecer en las entrañas de la ciudad desde que partía el primer metro hasta el cierre del servicio, haciendo cambios aleatorios de líneas y estaciones. El viaje tuvo una duración de 17 horas y 50 minutos, abarcaron todas las líneas del metro y culminó con una serie de registros textuales, gráficos, visuales y sonoros, de su naturaleza física y emocional, de las rutas recorridas, y de los titulares de periódicos y publicidad que se encontraron en el trayecto.

Con el proyecto *Garbage Walk* (1970), documentaron una huelga masiva de recolectores de basura en Londres que derivó en una exposición en la galería Sigi Krauss. Elaboraron un mapa que mostraba la ubicación de los 12 basureros que fueron observados, marcados y fotografiados, y se invitaba al espectador a recorrer la ciudad a partir de la ruta trazada por la basura. En los archivos, no solo están los registros de este proyecto, los audios o el filme *La Poubelle*, sino también parte de la basura que recolectaron, por lo que esa basura también es creación, tanto de este proyecto, como de la huelga de basureros, en este sentido Felipe escribió:

---

<sup>20</sup> A principios de los años 1970, cuando los artistas buscaban establecer una comunidad de profesionales con ideas afines y como resultado de esta premisa, surgieron una serie de publicaciones de artistas de la red de arte correo, como el *New York Correspondence School Weekly Breeder*, fundado por el artista y teórico fundamental de Fluxus, Ken Friedman, así como el grupo Toronto, basado en el Archivo de Ideas Generales.

La ciudad crece, el hombre como cualquier animal crea su pequeño montón de desperdicios, basura, mierda, al minuto que se queda inmóvil.

El crecimiento es creación, el cambio es creación, la conciencia de nuestras funciones es creación, una de nuestras funciones es crear basura..., la basura es arte, arte, arte arte, artificial, atrocidad...

La basura continúa creciendo, como un niño, como cualquier creación.<sup>21</sup>

A su regreso a México en 1974, tras la experiencia adquirida en la producción de libros de artista a través de la editorial *Beau Geste Press*, Felipe Ehrenberg se instaló en Xico, Veracruz, donde comenzó a impartir clases sobre técnicas de impresión alternativa como la mimeografía, la electroestática y el offset en la Universidad Veracruzana. Un año más tarde, en 1975, dirigió talleres sobre el uso del mimeógrafo en el Departamento de Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM, lo cual incentivó a varios de sus alumnos a fundar sus propias editoriales independientes. Como resultado de este proceso formativo y colectivo, Ehrenberg impulsó la creación de lo que ha sido considerado el primer libro de artista mexicano: *El libro de las 24 horas*, realizado el 4 de agosto de 1976 en el Taller de Pintura Mural de la Academia de San Carlos, bajo la coordinación de Ricardo Rocha. Esta obra fue elaborada mediante copias fotostáticas, y cada participante ensambló su propuesta de forma continua durante un lapso de veinticuatro horas, dando así origen al título de la pieza (Pradilla, 2019, p. 93).

En su aspecto teórico, Ehrenberg introdujo la práctica de las nuevas publicaciones marginales, producidas artesanalmente, incluida la impresión con fotocopidora, con mimeógrafo y offset de bajo costo, distribuidas de mano en mano o por correo y, es autor del

---

<sup>21</sup> RAMOS-YZQUIERDO, M. (2015). *Felipe Ehrenberg: siempre en el medio*. Catálogo de la exposición en Freijo Gallery llevada a cabo del 12 de marzo al 13 de mayo de 2015. Madrid, España.

*Manual del Editor con Huaraches*, publicado para quienes deseaban aprender a imprimir sus propios libros (Pradilla, N. 2019).

Felipe Ehrenberg demostró, desde etapas muy tempranas de su trayectoria, una profunda preocupación por otorgar valor documental a una amplia variedad de materiales efímeros: papeles, recortes, cartas, fotografías, anotaciones, proyectos y reflexiones personales, como nos lo dejó ver en sus textos *El libro: como hacerlo y cómo usarlo usando el mimeógrafo* y *El manual del editor con huaraches*. Esta práctica adquirió particular relevancia en un contexto artístico –finales de los años sesenta y la década de los setenta– en el que se privilegiaba el carácter no objetual del arte, su cualidad efímera e incluso inmaterial, como una forma de resistencia frente al sistema institucional y mercantil del arte. En este panorama, el acto de documentar se convirtió en una acción política y estética a la vez, al posibilitar la circulación, activación y preservación de prácticas artísticas transitorias más allá de los límites impuestos por la institución o la permanencia física de la obra.

El archivo<sup>22</sup> generado por Ehrenberg no sólo es evidencia de su interés por la memoria y la autogestión, sino que también constituye una plataforma desde la cual expandió su visión editorial como práctica crítica en el ámbito del arte contemporáneo. Su capacidad para reunir, organizar y resignificar materiales dispersos, así como para construir redes colaborativas y medios de producción accesibles, sentó un precedente fundamental para otras experiencias editoriales independientes en México. En este sentido, nos resulta evidente que su influencia es clave para comprender el trabajo de Yani Pecanins y la consolidación de *Cocina Ediciones*, proyecto que retomó y resignificó muchas de las estrategias de resistencia editorial promovidas por Ehrenberg. Ambos artistas, desde sus respectivos contextos, entendieron el

<sup>22</sup> El Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM resguarda, desde 2011, el Fondo Felipe Ehrenberg, un acervo documental de gran relevancia que reúne publicaciones experimentales, correspondencia, fotografías, notas de proyecto, revistas de tiraje limitado y una destacada colección de libros de artista. El fondo comprende un total de 1,130 piezas, de las cuales más de 300 corresponden a ediciones limitadas y libros de artista, lo que permite dimensionar la amplitud y el alcance del trabajo editorial y artístico de Ehrenberg.

Libro-arte no sólo como un objeto estético, sino como un espacio para la experimentación, la intervención política, memoria afectiva y de circulación alternativa del conocimiento y la experiencia artística.

Estamos convencidos de la relevancia de Felipe Ehrenberg como artista, editor, gestor cultural, maestro, activista y neólogo, así como un notable constructor de archivos. Su archivo personal reúne documentos que abarcan desde lo más íntimo y cotidiano de su vida hasta materiales que rescatan prácticas y expresiones artísticas marginadas por la historia del arte hegemónica. En años recientes, este acervo ha comenzado a ser revalorizado por académicos, artistas e investigadores por su relevancia para comprender manifestaciones alternativas del arte contemporáneo. Destaca, por ejemplo, el extenso registro —en diversos soportes y medios— que documenta su vínculo con las expresiones tardías del movimiento Fluxus, así como sus primeras exploraciones procesuales y prácticas efímeras desarrolladas en Londres, ciudad que se convirtió en un laboratorio de experimentación creativa para el artista.

Más adelante, Ehrenberg fundó el colectivo Proceso Pentágono, activo entre 1976 y 1985, cuyos proyectos quedaron ampliamente documentados. Su archivo conserva maquetas, bocetos, pruebas de impresión, estenciles, fotografías, cartas y publicaciones tanto de revistas como de libros de artista, toda esta documentación nos permite reconstruir con detalle la memoria de los procesos editoriales tanto de *Beau Geste Press* como de este colectivo artístico. Posteriormente, en 1979 creó H2O (Haltos-2-Ornos), Talleres de Comunicación, un ambicioso proyecto pedagógico integrado por 25 instructores de arte que replantearon los modelos de edición independiente a través de talleres de muralismo comunitario y producción editorial autogestiva. Durante casi una década, H2O impulsó la creación de más de 500 colectivos de comunicación y promovió la realización de aproximadamente 1,010 murales

colectivos en distintas regiones de México. Estos talleres se centraron en el aprendizaje técnico y conceptual del uso de herramientas como el mimeógrafo, entendido no sólo como instrumento de reproducción, sino como detonador de dinámicas colectivas orientadas a fundar editoriales independientes, con el objetivo de ejercer plena autonomía en los procesos de creación, edición y publicación. (Ramos-Yzquierdo, M. 2015. p. 18).

Es fundamental destacar que Felipe Ehrenberg no sólo documentó rigurosamente su obra, sino que también preservó momentos clave de la historia del arte contemporáneo mexicano mediante prácticas editoriales autónomas. Un ejemplo notable es *Obra secretamente titulada Arriba y adelante... y si no, pues también* (**fig. 7**), creada para el Salón Independiente de 1970. Desde Londres, Ehrenberg envió por correo 200 postales pintadas a mano que, al ensamblarse, formaban la imagen de una mujer con el torso desnudo y un balón de fútbol con la leyenda *World Cup México 1970*. Esta pieza, pionera en el arte correo en México, no sólo desafiaba los canales institucionales del arte, sino que también proponía un modelo de circulación alternativo, accesible y expandido.



**Fig 7.** Ehrenberg, F. (1970). *Arriba y Adelante...y si no, pos también* [Instalación]. Recuperado de <https://es.artealdia.com/Resenas/Felipe-Ehrenberg>

Otro ejemplo significativo es la exposición *Chicles, chocolates y cacahuates*, presentada en la Ciudad de México en 1973. A través de su archivo, es posible seguir el desarrollo completo de esta muestra: desde su concepción, negociación y montaje, hasta la documentación mediática posterior. Este tipo de prácticas —basadas en la edición artesanal, la impresión de bajo costo y la distribución a pequeña escala— resultan cruciales para comprender proyectos como *Un viaje en zeppelin* (1988) de Yani Pecanins. Al igual que Ehrenberg, Pecanins se apropia de lenguajes editoriales y materiales no convencionales para generar obras profundamente íntimas y críticas, donde la circulación no depende de las estructuras oficiales del arte, sino de redes afectivas, colaborativas y autogestionadas. En este sentido, el legado de Ehrenberg no sólo constituye un antecedente estético y político, sino que ofrece un marco de referencia para entender el modo en que Pecanins configura sus libros-arte como espacios de memoria, archivo y resistencia desde los márgenes.

Gracias a este provechoso desarrollo de proyectos, Felipe Ehrenberg escribió una carta desde Londres a Elena Olachea, directora de la Galería José María Velasco, con la que dieron inicio a las negociaciones para una exposición que sería considerada la entrada del arte conceptual a México, en ella decía:

...durante tres y pico de años, he mostrado mi obra por un chingo de lugares: desde Islandia hasta Yugoslavia, pasando por Holanda, Francia, Alemania, los Estados Unidos, Inglaterra y España. Siempre en muestras de vanguardismo internacional (Uyyyyy!)... Y México? Pos bien gracias, aparte del mitote del salón dizque Independiente, mi contacto con la patria (a la que lo único que le debo son impuestos) ha sido mínimo. Y a eso voy con tanta incoherente introducción: siento la necesidad de exhibir cuantos aciertos y errores haya yo cometido estos últimos años.... He pensado lo siguiente: presentaría toda una serie de dibujos, grabados mimeográficos,

publicaciones, cajitas de música, objetos, etc. Además, llevar a cabo toda una serie de proyectos de eventos y situaciones...<sup>23</sup>

Podemos afirmar que Felipe Ehrenberg no sólo transformó las formas de hacer arte en México, sino que, de manera aún más profunda, revolucionó la manera de pensar el arte. Con un instinto agudo para desolemnizar la práctica artística, rechazó las categorías académicas tradicionales y elaboró sus propios fundamentos teóricos, cruzando de forma deliberada los límites entre técnicas, géneros y discursos. Su obra se caracterizó por una constante búsqueda de libertad conceptual y metodológica, que desafiaba las jerarquías del sistema artístico y proponía nuevas formas de creación colectiva y experimental. En 2017, el Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos le dedicó la exposición *Beau Geste Press*, en reconocimiento a la relevancia internacional de su trabajo editorial. Ese mismo año, Felipe Ehrenberg falleció en la ciudad de Cuernavaca, México, dejando un legado artístico que sigue influyendo en generaciones de artistas y editores hasta la actualidad (Freijo Gallery. Recuperado de <https://www.galeriafreijo.com/es/artistas/states-y-fondos/felipe-ehrenberg>).

Otra importante representante en el desarrollo del Libro-arte en México, obviamente es Martha Hellion (1937), que desde 1970 hasta la fecha, se ha ocupado de los Libros-arte al crear, editar, coleccionar, enseñar, estimular, motivar y promover la producción y exposición de estos libros tanto en México como en el extranjero. Además de su trabajo como artista visual y editora, también ha desarrollado su trabajo como diseñadora de vestuario y escenografía, curadora, museógrafa, compositora e investigadora de temas de arte.

Estudió arquitectura y antropología y ambas disciplinas formaron su pensamiento al que sumó su gusto por el arte. Durante los primeros siete años de su vida fue hija única, así que para entretenerse copiaba los dibujos y las letras de los periódicos que le daba su padre y

---

<sup>23</sup> Ramos-Yzquierdo, M. *op.cit.*

aquella práctica fue la que le permitió la destreza que requería para el trazo de planos arquitectónicos años más tarde.

Durante su paso por la UNAM, apenas cinco mujeres como ella podían estudiar la Licenciatura en Arquitectura. Le encantaba la parte práctica y era muy buena para las matemáticas. En aquellos años la carrera era más teórica y a ella lo que le importaba era “el aspecto humano”. Trató entonces de ceñirse a la Antropología y la vida de los museos. Su trabajo de museografía en el Museo de Antropología e Historia de la Ciudad de México le abrieron los ojos a la infinita riqueza de los textiles y por esa vía canalizó su otro amor: las telas. Fue a través de la obra del pintor Marc Chagall (1887-1985, Vitebsk, Bielorusia) que se alió al mundo creativo de éste gracias al diseño de vestuario que realizó para ballet, ópera y teatro. Durante dos años, restauró un centenar de trajes que Chagall realizó para diversos proyectos y, aún ahora continúa su exploración del vestuario siendo una asesora permanente de la Fundación que lleva el nombre del pintor (Abelleira, A. 2013. s. p.).

Fue cofundadora de la editorial independiente *Beau Geste Press*<sup>24</sup> junto con Felipe Ehrenberg, mediante la cual se inició en el trabajo multidisciplinario, difundió la obra del colectivo Fluxus<sup>25</sup>, manejó la danza, el performance, el arte conceptual, la edición de Libros-arte y el arte correo rompiendo las barreras de la especialización. También colaboró

---

<sup>24</sup> En su ensayo *Publicando circuitos* (2014), Cuauhtémoc Medina señala que Martha Hellion, junto con su entonces esposo Felipe Ehrenberg y sus dos hijos, se establecieron en junio de 1971 en una granja llamada Langford Courts, en Devon, Inglaterra. Allí conformaron una pequeña comunidad artística junto con David Mayor y su pareja, Madeleine Gallard. Con el propósito de sostener este proyecto colectivo, los Ehrenberg adquirieron un mimeógrafo y comenzaron a operar de manera autogestionada. De esta experiencia surgió *Beau Geste Press*, cuyo objetivo inicial fue la distribución del material que Mayor había recopilado para una exposición sobre Fluxus. Poco tiempo después, ampliaron su horizonte con una convocatoria abierta dirigida a artistas y colectivos vinculados a la periferia de Fluxus, así como a nuevas expresiones de arte correo y arte acción en Inglaterra y Europa (p. 154).

<sup>25</sup> Paralelamente a su labor editorial, Martha Hellion, Felipe Ehrenberg y David Mayor comenzaron a tejer desde su granja en Devon una red de encuentros e intercambios artísticos en torno a *Beau Geste Press*. Fruto de esta dinámica colaborativa surgió *Fluxshoe*, una de las manifestaciones más ambiciosas del arte underground internacional de principios de los años setenta. La exposición itinerante —realizada entre octubre de 1972 y agosto de 1973— contó con la participación de diversos integrantes del colectivo Fluxus. Gracias a su experiencia como museógrafa, Hellion ideó un dispositivo expositivo portátil compuesto por cubos de cartón plegables que contenían documentación sobre Fluxus, mientras que Ehrenberg se encargó del diseño e impresión de los materiales gráficos. Más que una muestra retrospectiva, *Fluxshoe* se consolidó como una acción viva de investigación artística y antiartística, que encarnaba una actitud fluxista activa en lugar de presentar un simple repertorio histórico del movimiento (Medina, C. *op cit.*)

con otras editoriales como Aloe Press, U. K., Fluxus Editions, NYC, Flash Art, Other Books and So, entre otras. Su trabajo también ha recibido un importante reconocimiento como su carpeta *Canciones nómadas*, en la Feria Internacional del Libro de Frankfurt en 1992, en la Muestra Internacional de Estandartes en el Centro Cultural Tijuana en 1997 y su exposición de libros de artista montada en la ciudad de Oaxaca en 1998 (Renán, R. 2009. p. 44)

Sus pasiones creativas la llevaron a coincidir con Ulises Carrión, de quien es la heredera de su impulso artístico y teórico, de cuya obra es autoridad. Su empeño ha sido reunir toda esa corriente de los Libros-arte que parte de los años setenta y sigue en vigor en la expresión de los artistas contemporáneos, como un medio inagotable de creación y que coincidentemente responde a la situación crítica de la socio-política y la cultura actual.

Con relación a sus aportaciones más sobresalientes en el ámbito de la promoción del Libro-arte en México, por medio de la editorial Turner, Hellion escribió dos tomos que abordan el tema de estos libros. La obra *Libros de artista* (2003) presenta antecedentes y recopila las obras de cuatro décadas, tanto nacionales como extranjeras. Así también con el libro *Ulises Carrión: ¿mundos personales o estrategias culturales?* (2003), presenta imágenes de la obra de este artista y recoge testimonios de sus allegados a manera de homenaje.

La labor de Ulises Carrión, Felipe Ehrenberg y Martha Hellion ha sido fundamental para el desarrollo de una sensibilidad artística y editorial alternativa en México, que desde los márgenes de las instituciones oficiales introdujo nuevas formas de concebir el arte como práctica expandida, colaborativa y crítica. A través de sus propuestas, estos artistas rompieron con los modelos tradicionales de producción y circulación cultural, generando redes independientes de edición, distribución y archivo que privilegiaban el proceso por encima del objeto y la experimentación por sobre la consagración canónica.

Estas experiencias sentaron un precedente directo para artistas como Yani Pecanins, cuya obra se inscribe dentro de esta genealogía de prácticas editoriales críticas y autogestivas. En particular, *Un viaje en zeppelin* (1988, 2017) articula muchas de las búsquedas planteadas por Carrión, Ehrenberg y Hellion: el uso del libro como espacio plástico, la exploración de lo íntimo como narrativa expandida, y el empleo de materiales precarios como parte de una poética de la memoria. Al igual que estos precursores, Pecanins reivindica el Libro-arte como un dispositivo artístico en sí mismo, capaz de generar sentido desde su materialidad, su estructura y su capacidad de activar la memoria individual y colectiva.

De este modo, creemos que el trabajo de Yani Pecanins no sólo prolonga, sino que también resignifica el legado de estas figuras clave, inscribiéndose en una tradición de resistencia cultural que ve en el Libro-arte un terreno fértil para la experimentación formal, la crítica social y la reconstrucción sensible de la memoria.

### **1.2.2. Movimiento de formación de grupos de artistas durante la década de los setenta**

La década de los setenta es un periodo de tiempo marcado por la represión política, la crisis institucional y el descontento social tras los funestos acontecimientos del Movimiento Estudiantil de 1968. En ese contexto, emergieron en México diversas agrupaciones de artistas que buscaron romper con los discursos hegemónicos del arte moderno y establecer nuevas formas de creación y organización cultural. En consonancia con las experiencias editoriales y conceptuales de Ulises Carrión, Felipe Ehrenberg y Martha Hellion, estos colectivos asumieron una postura crítica frente a las estructuras oficiales del arte, privilegiando el trabajo colaborativo, la producción independiente y el uso de medios alternativos como el

mimeógrafo, el arte correo y la edición experimental, como veremos a continuación. Grupos como Proceso Pentágono, No-Grupo, Tepito Arte Acá o Taller de Arte e Ideología, entre otros, no sólo propiciaron una descentralización del arte, sino que sentaron las bases para una práctica artística comprometida con lo social y abierta a lo procesual. Este entorno fértil para la acción colectiva y la experimentación editorial generó las condiciones necesarias para el desarrollo del Libro-arte en México, en tanto vehículo estético, político y testimonial, cuyos ecos resonarán en la obra de artistas como Yani Pecanins.

En este contexto, el enfrentamiento con el Estado Mexicano involucró a muchos sectores de la sociedad, lo que produjo fundamentales cambios a nivel político, económico, cultural y artístico. Los campesinos, maestros rurales y urbanos formaron grupos clandestinos que encontraron en la vía armada la única alternativa de transformación social. Casi al mismo tiempo, varios sindicatos, ferrocarrileros y magisteriales, iniciaron una confrontación con el gobierno. Es en este contexto que los estudiantes cuestionaron las estructuras hegemónicas y que los artistas iniciaron transformaciones en sus prácticas que derivaron en críticas políticas. Fue un periodo en el que se transformaron las ideas y pensamiento, dando un vuelco a los paradigmas en todos los ámbitos del conocimiento, cuyos resultados se presentaron en imágenes que cuestionaron fuertemente la hegemonía institucional y una enérgica resistencia hacia el poder, el sistema capitalista y el arte elitista.

Daniel Luna Cárdenas señala, en su relato cronológico, que los primeros disturbios estudiantiles se presentaron en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 1966, cuando la reelección del director de dicha facultad, César Sepúlveda, generó una fuerte inconformidad entre el alumnado, que se organizó para impedirla. El conflicto escaló rápidamente y las negociaciones entre las autoridades y los estudiantes no lograron llegar a ningún acuerdo. En este proceso, la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) se unió a la huelga universitaria, lo que provocó transformaciones

significativas en su estructura interna. El movimiento culminó con la renuncia del rector de la UNAM, el doctor Ignacio Chávez, y del director de la ENAP, el maestro José Arellano Fisher, así como con la reestructuración de las sociedades de alumnos y el relevo de diversos cargos directivos dentro de la escuela.

Tras la designación del ingeniero Javier Barros Sierra (1915-1971) como nuevo rector de la UNAM, se entregó un pliego petitorio con treinta puntos que incluía, entre otras demandas, la revisión de los planes de estudio y la destitución del director de la ENAP. En este documento también se proponía la creación de espacios de discusión que incentivaran la reflexión crítica en torno a las nuevas tendencias del arte contemporáneo. Tanto estudiantes como profesores exigieron una reforma urgente de los programas académicos, con el fin de adecuarlos al contexto político, social y cultural del momento. Asimismo, abogaron por la implementación de talleres experimentales como espacios para ensayar nuevas formas de expresión y denunciaron las posturas conservadoras de algunos docentes. Después de intensos debates, fue designado como nuevo director Rodolfo Briseño Aceves, aunque su gestión fue breve; pocos meses después, el profesor Antonio Trejo Osorio asumió la dirección de la ENAP. En este contexto de efervescencia política y transformación institucional, los jóvenes comenzaron a explorar nuevas vías de expresión, a experimentar con técnicas alternativas y a desarrollar métodos de trabajo innovadores. La reforma de los planes de estudio marcó el inicio de un cambio estructural en la enseñanza artística, alineado con los desafíos de su época. Esta era la situación al interior de la ENAP cuando estalló el movimiento estudiantil de 1968, lo cual contribuyó a generar entre los alumnos un clima de confianza y disposición activa para participar en las movilizaciones de ese año (2008, como se cita en Torres, A. 2020. pp. 20-21).

De acuerdo con Luna Cárdenas, la violencia no concluyó con la matanza de Tlatelolco en 1968, sino que continuó a lo largo de la década siguiente, evidenciando la persistencia de la represión estatal y la violación sistemática de los derechos humanos de personas inocentes que defendían proyectos alternativos de nación. Durante los años setenta, se sostuvo una guerra “silenciosa” caracterizada por prácticas ilegales toleradas por el Estado, como el encarcelamiento de presos políticos, los asesinatos, las desapariciones forzadas y múltiples formas de agresión contra civiles en distintas regiones del país. Paralelamente a este clima de represión, emergió un impulso vital por la libertad, acompañado de utopías sociales y deseos colectivos de transformación ante un sistema político en crisis. En ese contexto, el ámbito artístico se convirtió en un espacio de resistencia y denuncia: los mítines, las manifestaciones, la música, el teatro y la poesía se consolidaron como medios de expresión para contrarrestar el discurso oficial del Estado y su aparato ideológico (Torres, A. Op. cit., pp. 20-21).

En ese marco de efervescencia política y búsqueda de justicia social, la producción gráfica adquirió un papel protagonista. Como parte del discurso revolucionario y en consonancia con la ideología surgida del movimiento estudiantil, los grabadores desarrollaron imágenes críticas con una función social estratégica: informar, persuadir, agitar y, sobre todo, comunicar los lemas, consignas y mensajes de la revuelta. La gráfica se apropió de las calles y del espacio urbano al integrarse activamente en las manifestaciones de protesta, desplazando el formato estático y elitista de las galerías tradicionales. Esta circulación ampliada permitió que las obras gráficas se convirtieran en herramientas de lucha popular, insertándose directamente en el tejido social y contribuyendo a la construcción de una contranarrativa visual frente al autoritarismo gubernamental (Torres, A. Op. cit., p. 22).

Durante el movimiento de 1968 muchos alumnos de la ENAP y de La Esmeralda se incorporaron a las brigadas de información para elaborar imágenes que sirvieran a la lucha,

contribuyendo a la misión de contrarrestar la desinformación de los medios masivos de difusión empeñados en falsear la rebelión de los estudiantes. Carteles, pegas, estenciles, impresiones en mimeógrafo, mantas y volantes formaron parte de las manifestaciones de protesta.

En este contexto de represión persistente y resistencia creativa, Arnulfo Aquino<sup>26</sup> (1942–2025), integrante del Grupo Mira, recuerda en su artículo *A 20 años del 68*<sup>27</sup> cómo los estudiantes, pese a la constante violencia ejercida por el Estado, salieron a las calles primero para pintar bardas y, posteriormente, para “imprimir la calle” mediante gráfica, estenciles y actos performáticos efímeros y colectivos. Estas acciones artísticas se desplegaron como respuesta directa a las estrategias de contención del régimen autoritario, que buscaba imponer el “orden” a través de prácticas represivas y excluir a quienes no se ajustaban a su visión hegemónica de nación. A pesar del clima de hostilidad, la gráfica y otras expresiones artísticas se consolidaron como medios fundamentales de denuncia, resistencia y comunicación alternativa.

En este ambiente de confrontación ideológica, la gráfica, al igual que otras herramientas políticas y artísticas, se convirtió en un vehículo expresivo esencial dentro del imaginario del movimiento estudiantil-popular. Desde las aulas de la Academia de San

---

<sup>26</sup> Arnulfo Aquino Casas (1942–2025), diseñador gráfico, pintor y cronista visual originario de Nochixtlán, Oaxaca, fue una figura central en la articulación entre arte y movimientos sociales en México. Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos (UNAM) desde 1965, donde participó activamente en el movimiento estudiantil de 1966 que exigía reformas académicas y políticas, lo cual marcó el inicio de su compromiso con las causas populares. Su trayectoria combinó militancia plástica, investigación, docencia, edición y colección de materiales gráficos. En sus ensayos y proyectos colectivos documentó más de cinco décadas de vínculos entre arte y luchas sociales. Durante el movimiento estudiantil de 1968, la Escuela de San Carlos desempeñó un papel protagónico en la producción de gráfica política. Aquino, junto a otros estudiantes como Jorge Pérez Vega, asumió la imagen como medio de intervención social ante la falta de recursos retóricos, contribuyendo con grabados y estampas a la divulgación del movimiento. En su texto *La creación de una estela* (apéndice de *La estela de Tlatelolco*, de Raúl Álvarez Garín), Aquino rememora su vivencia en 1968 como una experiencia fundacional que dio sentido a su proyecto social, su compromiso generacional y su búsqueda constante de justicia, democracia y libertad.

Navarro Hernández, L. (2025, 11 de marzo). *Arnulfo Aquino, Arte y movimientos populares*. La jornada. Recuperado de

<https://www.jornada.com.mx/noticia/2025/03/11/opinion/arnulfo-aquino-arte-y-movimientos-populares>

<sup>27</sup> Este artículo se publicó en la Revista *Zurda*, núm. 4, segundo semestre de 1988, pp. 96-108.

Carlos, diversos colectivos comenzaron a proponer nuevas formas de trabajo colaborativo que trastocaron profundamente el carácter elitista del arte tradicional. Ejemplo de ello fue la labor pedagógica de maestros como Ricardo Rocha, quien al frente del Taller de Pintura Mural incentivó a los estudiantes a participar activamente en la transformación del espacio público a través de prácticas artísticas con implicaciones políticas. Cada grupo formuló sus propias estrategias de acción colectiva, cuestionando abiertamente las dinámicas dominantes del mercado del arte, así como las políticas culturales e instituciones oficiales que durante décadas habían dictado las pautas de operación del campo artístico. De este modo, la producción gráfica no sólo visibilizó las luchas sociales, sino que también encarnó una crítica estructural al sistema de legitimación del arte en México (Torres, A. Op. cit., p. 25-28).

Con este clima de agitación social heredado de los movimientos estudiantiles de finales de los años sesenta, la década de 1970 en México fue testigo de una intensa reorganización del campo artístico desde los márgenes. La consigna entre muchos jóvenes artistas era agruparse y, desde un frente común, luchar contra la jerarquía institucional. La necesidad de conformar equipos de trabajo respondía, también, a solventar los gastos económicos para apoyar la producción artística, así como establecer los medios más óptimos de comunicación entre sus integrantes.

En este contexto, surgieron alrededor de 20 colectivos de artistas que rechazaron las estructuras institucionales y el mercado del arte tradicional, apostando por prácticas colectivas, críticas y experimentales como forma de intervención política y cultural: Tepito Arte Acá (1973), Taller de Investigación Plástica (1974), Tetraedro (1974), El Taco de la Perra Brava (1975), Taller de Cine Octubre (1974), Taller de Arte e Ideología (1975), La Coalición (1976), El Colectivo (1976), Proceso Pentágono (1976), Grupo Suma (1976–1982), Códice (1977), Germinal (1977), Mira (1977), No-Grupo (1977), Taller Siqueiros (1977),

Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (1978), *Peyote y la Compañía* (1978), *Polvo de Gallina Negra* (1983).

Aunque hay diferencias entre cada uno de estos grupos, en su mayoría desarrollaron estéticas callejeras, acciones artístico-políticas, socio-estéticas y comunitarias, dando mayor importancia a los procesos y la experiencia de crear en colectivo que al resultado artístico. Esta forma de trabajo en conjunto le permitió a sus integrantes incursionar y experimentar con instalaciones, performance, arte no objetual, poesía concreta y arte correo. Para ello emplearon técnicas de impresión económicas y artesanales como el mimeógrafo, linóleo, fotocopidora y el offset<sup>28</sup> del mismo modo, experimentaron con sustratos como el cartón, objetos encontrados, papel de estraza y cualquier otro soporte de desperdicio o callejero; intervinieron espacios públicos con murales colectivos y comunitarios, estenciles, grabados y sellos de goma, convirtiendo la calle y las galerías en espacios de exposición abiertos a todo el público.

Como expusimos en el apartado anterior, Felipe Ehrenberg desempeñó un papel fundamental en la difusión y experimentación con técnicas de duplicación como la fotocopia, la copia heliográfica, el mimeógrafo y los estenciles. Entre sus aportaciones destaca la invención de una máquina mimeográfica de bajo costo, construida a partir de huacales y adaptaciones tomadas de la serigrafía en sustitución del rodillo mimeográfico convencional. Esta innovación permitía manipular estenciles de manera flexible para generar nuevos efectos visuales. Todas estas técnicas fueron incorporadas a los cursos extraoficiales que Ehrenberg impartió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), con el objetivo de fomentar el uso de pequeñas imprentas como medios alternativos de difusión frente a los canales masivos controlados por el Estado. Esta iniciativa sentó las bases para la posterior creación de

---

<sup>28</sup> La definición de estos conceptos relacionados con la producción se puede consultar en el glosario contenido en los anexos de esta investigación..

editoriales independientes y el desarrollo de nuevas formas de autopublicación y distribución, como él mismo constata en una entrevista realizada por la Red de Libros de Artista en 1994<sup>29</sup>:

...mientras tanto, yo llego con las ideas para usar el mimeógrafo y hacemos *El libro de las 24 horas* que ahorita está en el MUAC y, ese libro se hizo efectivamente en 24 horas. En esas 24 horas usaron las fotocopadoras que estaban a la vuelta de la calle de Academia y lo hicimos de un día para otro. Cada quien trajo su página, armamos todo junto y salió un librito. Creo que éramos 16 personas con las que trabajé y son 16 páginas dobladas a la mitad para darle más consistencia y, cada quien trajo lo que se ocurrió, lo empastamos y cada quien se llevó su copia. Qué mejor forma de publicarse. Y eso fue lo que dio *La Cocina* en la que estaban Sáenz, la Pecanins, Santiago Rebolledo; Magali Lara por otro lado comenzó a hacer libros de artista. Entonces comenzaron a hundir la idea de hacer libros de artista en México, en buena medida, gracias a ese primer impulso que tuvo lugar en el seno de la Academia de San Carlos.

De manera paralela, el movimiento *hippie* fue cobrando importancia y expansión entre las jóvenes generaciones, quienes buscaban transformar a las instituciones. Muchos eligieron renunciar a la vida material y consumista y, en cambio, adoptaron nuevas formas de relaciones sociales con el propósito de remover las estructuras caducas y hegemónicas del poder. Entre estos ámbitos combativos se configuraron nuevos pensamientos que buscaban construir la democracia desde la raíz, la transformación social desde la práctica política, las intervenciones públicas y callejeras a partir de las posturas críticas, combativas y en resistencia (Torres, A. 2020. p. 29).

<sup>29</sup> Entrevista realizada por Mario Bracamonte a Felipe Ehrenberg en el Taller La Pintadera, producción e investigación gráfica, ubicado en Toluca, Edo. de México en 1994 para la Red de Libros de Artista en conjunción con la Feria de Libros de Artista.

Bracamonte, M. [Mario Bracamonte] (2014, 17 de noviembre). *Felipe Ehrenberg. Anotaciones para una historia del libro de artista en México*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=zY9xMOp68ZU&t=1120s>

Es así que entendemos que el arte colectivo y público permitió generar proyectos que eliminaron el carácter individual de la obra y, como menciona Walter Benjamin<sup>30</sup>, convertir el proceso de creación en un aura de tipo social y crítico que consintió, una vez más, en que las imágenes artísticas circularan en manifestaciones de protesta.

Si tomamos en consideración los distintos contextos y la diversidad de intereses y enfoques, la mayoría de los grupos tendieron a realizar un arte de vanguardia, crítico, social y político que los alejó del sistema artístico tradicional. En consecuencia, la obra de arte adquirió anonimato e independencia y la individualidad artística se relegó para dar paso a una experiencia colectiva que permitió, como se explicará a continuación, el desarrollo de un arte social, comunitario, político y crítico.

Con base en lo anterior, el trabajo del colectivo Tepito Arte Aquí (1973) se vinculó con la identidad del emblemático barrio de Tepito por lo que su propuesta artística ha formado parte de éste y cuyos efectos se pueden ver incluso hasta hoy:

vivimos de acuerdo a la comunidad, no hemos tenido problemas serios  
trabajando en grupo, porque ha sido nuestra manera de ser desde siempre: el  
patio es de la comunidad, las paredes hablan, los tenderos te dicen de cierta  
intimidad... Aquí choca el concepto de artista  
(individuo-tocado-por-la-mano-de-Dios) porque no puedes hacerlo solo... la  
colectividad es la regla.<sup>31</sup>

A través de las artes plásticas, escénicas, literatura, instalaciones y la gestión cultural, el colectivo ha dotado de identidad cultural al barrio gracias a su interpretación artística y

---

<sup>30</sup> Benjamin, W. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Ciudad de México: Itaca, 2003, p.82.

<sup>31</sup> TORRES, A. (2020). *Imágenes en colectivo: Grupo Suma (1976-1982)*. Universidad Iberoamericana, pp. 31.

social de los fenómenos barriales desde la óptica de los artistas Daniel Manrique, Daniel Bernal y del escritor Armando Ramírez, por mencionar algunos.

El Taller de Investigación Plástica (TIP, 1974), se formó en la ciudad de Morelia, Michoacán. Sus integrantes se preocuparon por la creación de un nuevo arte colectivo enfocado en el quehacer artístico-comunitario con la finalidad de crear un tipo de arte socio-estético. Para ello, realizaron murales comunitarios, crearon imágenes que expresaban las problemáticas de las clases populares, llevaron a cabo talleres para niños en unidades habitacionales, lucharon por el anonimato y por la participación de públicos amplios en los procesos artísticos, además se interesaron por la investigación individual y colectiva para enriquecer las cualidades objetivas y subjetivas que rigen a la creación intelectual. Los integrantes de este colectivo realizaron marchas silenciosas en las que portaron reclamos que pusieron de manifiesto la presencia de los presos políticos y exigiendo su liberación.

El Taller de Arte e Ideología (TAI, 1975) fue un Grupo interdisciplinario que se conformó a partir del curso teórico-práctico “Vivo de Arte” impartido en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En sus clases estudiaron textos de Baudrillard, Althusser, Gramsci, Brecht y Macherey, entre otros filósofos. Su interés radicó en conectar con la teoría artística con la práctica social, por lo que realizaron acciones políticas relacionadas a las luchas populares, tales como la conmemoración del golpe militar chileno, el asalto al Cuartel Moncada o el centenario de Lunacharsky en el centro de Arte Público Siqueiros. También trabajaron codo a codo con los huelguistas textileros que duró cien días y, para lo cual produjeron volantes, pancartas, mantas y una instalación ambiental que exhibieron en el Zócalo de la ciudad de Cuernavaca, muy similar a los carros alegóricos de Siqueiros de 1936 en el marco del Taller Experimental para el desfile del 1º de mayo en Nueva York.

Por su parte, los integrantes del Grupo Proceso Pentágono (1976) consideraron que el trabajo colectivo no debe ser improvisado, sino que debía surgir como una necesidad del

aparato burocrático estatal que administra la cultura y las mafias elitistas que reproducían la ideología dominante. En su manifiesto declararon que la lucha debe ser contra el individualismo burgués (Torres, A. *op. cit.* pp. 31-32).

Tanto los integrantes de Proceso Pentágono como los de Grupo Suma (1976), realizaban imágenes de reprobación hacia el sistema burocrático y capitalista, por lo que el trabajo colectivo se convirtió en la forma de resistencia frente a los problemas en los que se centraba el desinterés la mayoría de la población por las artes plásticas. A este Grupo le inquietaba la incomunicación, la frustración y la agresividad reflejada en la manipulación ideológica difundida por los medios masivos a cargo del estado. Así también, les ocupaba de manera alarmante la ausencia de conciencia crítica frente a la realidad social, política, económica y cultural que constantemente amenazaba la integridad del individuo y, en consecuencia, la construcción de una mejor sociedad por lo que su interés en un arte público radicó en que la producción artística estuviera al servicio de la colectividad. A tal efecto, trabajaron en los espacios callejeros empleando procesos y técnicas que les permitieron una mejor comunicación con amplios sectores de la población y crearon personajes ciudadanos que crearan identificación con las fracciones más vulnerables y desprotegidas de la población, provocando así una conciencia crítica de transformación.

En este sentido, la preocupación mayor del Grupo Suma (1976), era la de suprimir la idea del artista consagrado, el mito del artista aislado, excéntrico y alejado de la realidad. Consideraban que estas actitudes eran mantenidas por el mercado internacional del arte de las urbes industriales capitalistas, donde predominaba un inconmensurable afán competitivo, la promoción del arte por el arte y el interés lucrativo haciendo a un lado la producción artística de su función social ligada a intereses colectivos y a una auténtica expresión de la cultura nacional. A este respecto, para los integrantes de Suma el trabajo colectivo era lo opuesto al “vedetismo imperante y al culto de la personalidad; permitiendo una mayor comunicación,

sintetizando las aportaciones de los distintos miembros, creando una dinámica en el proceso de trabajo, permitiendo una mejor solución a los problemas y desarrollando, finalmente, una visión más amplia relacionada con el trabajo artístico” (Torres, A. *op. cit.* p. 33).

En este contexto, los integrantes del Grupo Suma desarrollaron una práctica artística profundamente vinculada con lo urbano y lo cotidiano, articulando elementos del conceptualismo, el expresionismo abstracto y el collage, así como técnicas de yuxtaposición visual. Su producción se caracterizó por una estética deliberadamente precaria, basada en el uso de materiales de desperdicio, objetos encontrados, imágenes tomadas de los medios de comunicación populares —como la televisión, la fotonovela o la nota roja— y recursos gráficos accesibles como estenciles, fotocopias y sellos. Al apropiarse del “código de la calle”, generaron un lenguaje visual cargado de crítica política y experimentación formal, que rompía con los formatos tradicionales del arte institucionalizado y desplazaba la obra hacia lo colectivo y lo efímero.

Esto nos permite comprender que la influencia de este grupo fue particularmente significativa para el surgimiento de *Cocina Ediciones*, proyecto editorial fundado por Yani Pecanins en 1977. Uno de los cofundadores de este sello editorial, Gabriel Macotela, no sólo participó activamente en dicho colectivo, sino que además aportó un conocimiento técnico profundo del oficio de la imprenta, adquirido desde su infancia. Esta experiencia fue clave en la transmisión de saberes y procedimientos gráficos a Yani Pecanins, quien retomó muchos de los principios estéticos y materiales de Suma: el uso de sistemas de impresión económicos como el mimeógrafo, la fotocopia y los sellos de goma, así como la elección de soportes modestos y accesibles como el cartón, el papel estraza o los materiales reutilizados. De este modo, nos resulta evidente que la propuesta editorial de *Cocina Ediciones* heredó no sólo una

sensibilidad gráfica sino también una ética de producción desde los márgenes, en diálogo con las prácticas colaborativas y contraculturales que caracterizaron al Grupo Suma.

Por su parte, el Grupo Germinal (1977), integrado por estudiantes de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, se concentraron en la producción de mantas pictóricas para las manifestaciones públicas, acto que desplazaba a los murales –estáticos, permanentes e inmóviles– con el propósito de hacer circular y visibilizar las imágenes como gestos para entablar un diálogo entre las palabras, lo visual y la protesta. Este carácter crítico de las mantas comunicaban las problemáticas sociales como la venta de los recursos naturales a empresas extranjeras. Este colectivo, al igual que TIP, se dedicó a realizar trabajos comunitarios con niños y crearon una producción callejera. Para sus integrantes, el trabajo colectivo exigía de una concepción unitaria que respondiera a la repartición del trabajo de manera igualitaria. Defendieron el arte anónimo, sin firmas individuales, sino con una “marca de fábrica”. Su práctica socio-estética se orientó a respaldar, colaborar y articular proyectos con organizaciones populares democráticas que luchaban por la libertad económica y política en México.

Debemos destacar que muchos de los integrantes de los colectivos artísticos mencionados participaron activamente en el Primer Congreso de Reestructuración Académica, celebrado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) entre el 8 de diciembre de 1976 y enero de 1977, el cual reunió a estudiantes, docentes, autoridades y trabajadores universitarios en un proceso de diálogo horizontal y sostenido, que culminó en la conformación de una asamblea permanente. En ella se discutieron a profundidad las deficiencias de los planes de estudios, proponiendo reformas que respondieran a las exigencias sociales, culturales y políticas del momento.

Nos damos cuenta entonces, que a pesar de la diversidad de enfoques entre los distintos grupos, su trabajo converge en una postura crítica frente al sistema artístico tradicional. El contexto sociopolítico de la época les ofreció las condiciones propicias para ensayar nuevas formas de creación vinculadas al arte conceptual, rechazando abiertamente la noción del arte como mercancía. Se inspiraron en corrientes como el arte povera, el body art, el arte del proceso, así como en prácticas efímeras propias del performance y el video-arte. Esta ruptura con las convenciones formales e institucionales sentó las bases para múltiples experiencias editoriales autogestivas, cuya impronta puede rastrearse hasta las nuevas propuestas de libros-arte desarrolladas en México durante el siglo XXI.

En este sentido, nos parece indudable que el legado de los grupos de artistas formados en la década de 1970 continúa teniendo un impacto significativo en las editoriales independientes de libros-arte en el México del siglo XXI. Su defensa de los procesos colectivos, la experimentación material, la apropiación de técnicas de impresión accesibles y el rechazo a las jerarquías del arte institucional sentaron las bases para una práctica editorial autónoma, crítica y descentralizada. Nos parece que estos colectivos no sólo abrieron caminos para pensar el arte fuera del mercado, sino que también reconfiguraron los modos de edición y producción, circulación y recepción de las obras, promoviendo una noción expandida de autoría y comunidad. Las editoriales independientes actuales retoman estos principios al privilegiar la autogestión, el trabajo colaborativo y el uso de tecnologías de bajo costo para crear publicaciones que, más que objetos de consumo, son dispositivos de memoria, resistencia y pensamiento crítico. Así, puede afirmarse que la genealogía de estas iniciativas contemporáneas está profundamente anclada en las prácticas contraculturales de los años setenta, de las cuales heredan tanto su impulso político como su vocación transformadora.

### 1.3. Editoriales independientes de Libros-arte en México en el siglo XXI

En el contexto contemporáneo, las editoriales independientes de libros-arte en México han emergido como espacios de producción cultural que prolongan y actualizan las estrategias críticas y autogestivas gestadas por los colectivos artísticos de los años setenta. Estas iniciativas editoriales se caracterizan por su rechazo a las lógicas comerciales del mercado del arte y por su apuesta por modelos alternativos de circulación, donde el libro se convierte en un soporte expandido de experimentación visual, textual y material. Herederas de una tradición contracultural y política, estas editoriales operan desde márgenes geográficos e institucionales, articulando prácticas colaborativas, archivos personales, memoria afectiva y compromiso social. En este nuevo siglo, el libro-arte se consolida como un vehículo de pensamiento y acción, donde confluyen las artes gráficas, la poesía visual, el diseño experimental y la narrativa autobiográfica, dando lugar a una cartografía editorial plural, crítica y en constante transformación.

Los otros libros, como los llamó el editor Raúl Renán,<sup>32</sup> son la imagen inversa de los libros comunes, decía y, por años han tratado de no adaptarse a los lineamientos de la tradición editorial. Estos otros libros son producto de un trabajo artístico y, por lo tanto, escapan de aquellos modelos tradicionales en cuanto a procedimientos materiales y herramientas se refiere. Estos *otros libros* a los que se refiere Renán, como ya hemos mencionado, tuvieron su antecedente más profundo en el Movimiento Estudiantil de 1968, a través del cual se encontró una salida y expresión legítima de toda una generación ávida por

---

<sup>32</sup>Como editor, Raúl Renán (1928–2017) se refiere a *los otros libros* como una contraimagen de los libros convencionales, aquellos que conforman la experiencia cotidiana de lectura y dan testimonio del pensamiento humano. En contraste con el libro tradicional —concebido como objeto de archivo, memoria y consumo—, estos otros *libros* rehúyen las convenciones establecidas por la tradición bibliográfica y el sistema editorial industrial. Al no ser producto de profesionales del sector editorial, se distancian deliberadamente de sus procedimientos, materiales y herramientas normativas. No buscan encajar en la lógica mercantil ni convertirse en objeto decorativo, de colección o de permanencia institucionalizada bajo criterios de catalogación. Por el contrario, su apuesta reside en lo efímero, lo táctil, lo procesual y lo experimental, desafiando así los modelos canónicos de producción y circulación del libro (2009, p. 13).

hacerse escuchar en un régimen sumamente represivo y autoritario. Es así que impresos de todo tipo aparecieron timbrados por la imprenta rápida y la fácil divulgación. Las máquinas de escribir y el mimeógrafo desempeñaron un rol destacado como herramientas de impresión de la protesta estudiantil, ya que surgieron todo tipo de volantes, proclamas, circulares, boletines y periódicos que fueron las armas de combate contra la campaña de difamaciones que la prensa dirigía a los estudiantes. Todas estas piezas editoriales forjaron a periodistas, escritores, impresores y editores que posteriormente, buscaron su expresión en los Libros-arte.

Durante el florecimiento de este género artístico y fenómeno editorial, se vio aparecer a un nuevo tipo de editores, en la mayoría de los casos también eran artistas que, durante su participación en los colectivos de la década de los setenta, aprendieron el oficio de la edición de libros y arriesgaron con obstinación la producción de todo tipo de concepciones de Libros-arte con todas sus implicaciones, desde revistas, periódicos, panfletos, volantes y ediciones limitadas de autor.

La aparición de la primera editorial, La Máquina Eléctrica (1976-1982), que cimentó las bases de este movimiento, se debió al acuerdo de un grupo de escritores amigos que buscaban un medio de expresión libre de su obra fundamentalmente poética: Carlos Isla (1945-1986), Francisco Hernández (1946), Guillermo Fernández (1932-2012), Miguel Flores Ramírez(?) y Raúl Renán. Posteriormente surgió la editorial El Pozo y el Péndulo y las revistas *As de Corazones Rojos*, *Sin Embargo* y *Vasos Comunicantes* (Renán, R. 2009. p. 55).

Estas editoriales encontraron una gran variedad de expresiones que van desde las publicaciones de hojas sueltas sujetadas en uno de sus ángulos superiores con un cordón y, a modo de colección, se hallan contenidas en una bolsa del mandado, fragmentos de periódico recortados y reimpresos con tinta de color, dignos de pertenecer a la tradición del palimpsesto. Un pliego-libro, cuyas hojas son cuadros regulares que el lector une a su libre

voluntad. Libros hechos de hojas de maíz; libros-carpetas, que en sus páginas o cubiertas incluyen botones y abanicos pegados.

La influencia de los Libros-arte también se trasladó a los campus universitarios, por lo que prácticamente ninguna universidad del interior del país, se quedó sin el influjo de estas obras. Según los archivos de Arturo Tejo Villafuerte y Raúl Renán, algunas de estas editoriales fueron: *Material de lectura*/UNAM, *Laberinto*/UNAM, *Nuestra Palabra*/IPN, *Praxis/Dos Filos*, editorial y revista, Universidad de Zacatecas, *Monitor Literario*/ UAM Xochimilco, *Colección Granos de Trigo*/Instituto Tecnológico de Sonora, Ediciones del Sindicato de Trabajadores de la Universidad Autónoma de Nuevo León, *Libreta Universitaria*/ENEP Acatlán, *Cuadernos*/Instituto Tecnológico de Tamaulipas, *Subterráneo*/Preparatoria Popular Fresno, *Revista de la Universidad Michoacana*/Universidad Michoacana, *Cuento Manifiesto*/IPN, *Quimera* y *Comunica*/Facultad de Ciencias Políticas y Sociales/UNAM, y *Textual*/Revista de Humanidades y Ciencias Sociales/Universidad Autónoma Chapingo, *Garabatos*/Facultad de Filosofía y Letras/UNAM, *Ciencia, Arte y Cultura*/IPN, *La alternativa*/UAM Xochimilco, *Aragóns*/ENEP Aragón, *OpCit*/Revista mensual independiente/Facultad de Ciencias Políticas y Sociales/UNAM, *Torre de papel*/Universidad Autónoma Chapingo, *Era*/Preparatoria 9/UNAM, *El bicho y el Azote de los Bovinos*/Universidad de Sonora, *Azogue*/Universidad de Zacatecas, *Pleonasmo*/ Facultad de Filosofía y Letras/UNAM, *Letras*/Taller de Cuento, ENEP Aragón, *Mascarones*/Centro de Enseñanza para Extranjeros/UNAM, *Puntos Suspensivos*/ENEP Aragón, *La poesía en Sonora*/Universidad de Sonora, *Ediciones Papel de Envolver* y *Colección Luna Hiena*/Universidad Veracruzana (Renán, R. *op. cit.* pp. 55-56).

En las décadas posteriores, particularmente durante la implementación del modelo neoliberal en los años noventa, México enfrentó una profunda crisis económica que alcanzó

su punto más álgido en 1994. La desregulación, privatización y apertura de los mercados, impulsadas por el Estado, condujeron a la devaluación del peso, el debilitamiento de la producción rural e industrial y una precarización social extendida (González Madrid, M. 2016. s. p.). En este contexto de austeridad económica impactó de manera severa al sector cultural: numerosos suplementos y revistas culturales desaparecieron o redujeron drásticamente su tiraje y contenido; las librerías independientes colapsaron y la industria editorial entró en un letargo que amenazó su viabilidad (Soní Soto, A. s. f.).

Ante este panorama, nos surge una pregunta fundamental: ¿qué quedó de la poderosa presencia cultural de los años sesenta y setenta, y del espíritu combativo de artistas y estudiantes? En capítulos más adelante detallamos cómo a finales de la década de 1990, el país experimentó una transformación conceptual con la definitiva consolidación del libre mercado. Los libros pasaron de leerse como objetos ideológicos a concebirse como mercancía, marcando la imposición de una lógica consumista y una censura sutil que instauró lo que se ha dado en llamar “la tiranía de lo Único”.

Fue en este escenario, precisamente durante los primeros años de la alternancia política en México (2000), cuando comenzaron a emerger nuevas propuestas editoriales independientes. Sellos como Sexto Piso, Almadía, Bonobos, Mangos de Hacha, El Billar de Lucrecia, Alias, Sur+, La Cifra, Ediciones Hungría y los agrupados en la AEMI —como Trilce, Ficticia y El Milagro— surgieron como respuesta a la contradicción entre la velocidad del mercado y el ritmo orgánico del libro, privilegiando la autoría consciente, la calidad editorial y proyectos con sentido cultural profundo (Hurtado-Tarazona, A. 2022. s. p.).

Podemos afirmar que el cambio de milenio trajo consigo un conjunto de transformaciones tecnológicas, culturales y sociales que impactaron de manera decisiva el campo editorial en México. La irrupción de dispositivos de impresión digital, la

diversificación de tecnologías de reproducción y la reconfiguración de las formas de circulación cultural propiciaron la proliferación de editoriales emergentes en todo el país. Estas propuestas editoriales, muchas de ellas de naturaleza autogestiva, surgieron como respuesta crítica a las estructuras hegemónicas de producción cultural y encontraron en la disidencia, la heterodoxia y la experimentación sus principales motores creativos. En este contexto, diversos artistas y agentes culturales vieron la oportunidad no solo de reflexionar sobre las nuevas prácticas artísticas, sino de materializar proyectos editoriales desde perspectivas más libres, sensibles y comprometidas con su entorno.

Esta efervescencia editorial, sin embargo, heredaba en muchos sentidos una genealogía previa que había sido trazada, entre otros, por figuras como Yani Pecanins, cuya labor como artista, editora y promotora cultural en las décadas anteriores puede considerarse pionera dentro del ámbito de la edición independiente en México. Su experiencia en la creación de publicaciones alternativas, su compromiso con los márgenes y su impulso a formas de producción editoriales experimentales sentaron precedentes que resultarían fundamentales para las generaciones posteriores. Así, mientras en el discurso público “independiente” se convirtió, en muchos casos, en un eufemismo para designar editoriales pequeñas o de reciente creación, solo algunas de estas iniciativas reivindicaron con claridad un espíritu verdaderamente crítico, combativo y de resistencia cultural, como el que ya había encarnado Pecanins desde finales de los años setenta. En este sentido, afirmamos que su legado se proyecta en el siglo XXI como una influencia decisiva en la conformación de un campo editorial autónomo, plural y resiliente frente a las lógicas del mercado industrial y mercantil del ámbito editorial.

Ejemplo de lo anterior son las editoriales cartoneras, fenómeno pionero que irrumpió en un campo literario situado en un espacio nacional periférico y que luego se expandió a

América Latina, América del Norte, Europa, Asia y África. La singularidad de este movimiento radica en la creación de un nuevo objeto, el “libro cartonero”, que propone prácticas de producción y de circulación editorial alternativas a las hegemónicas. Su impacto no solo ha sido probado en los campos literario y editorial, sino también en el artístico, universitario y científico (García Martín, A. & Ramírez Martín, S. 2018. s. p.).

La primera editorial de este tipo surgió en Buenos Aires, Argentina en el año 2003 llamado *Eloisa Cartonera* por parte del escritor Washington Cucurto y los artistas plásticos Fernanda Laguna y Javier Barilaro, como un tipo de intervención colectiva posterior a la crisis económica resultado de la políticas neoliberales durante el primer periodo de la posdictadura (1984 - 2003). *Eloisa Cartonera* respondió a esta situación desde la imaginación artística de sus fundadores, incluyendo en su proyecto cultural a un sector marginal de la población, los llamados “cartoneros” que viven de la venta de cartón que recolectan de las calles. Su intervención, en oposición de la normatividad económica y estética hegemónicas del campo editorial, opera, hasta hoy, en cuatro órdenes:

1. Incorporar a los cartoneros como agentes centrales de un espacio de producción de bienes culturales
2. Defender la lógica del trabajo cooperativo
3. Transformar tanto el valor simbólico del cartón recogido en la vía pública (la basura deviene en tapa de libro), como la representación convencional del objeto “libro”
4. Convertir a ciertos consumos culturales expandidos en los sectores populares en sello de identidad de una nueva modalidad de producción y de circulación editorial

Entre las contribuciones que *Eloisa cartonera* originó fue el desarrollo de un proyecto que marcha en contra de las pautas editoriales del circuito de la “gran producción”, regido por los criterios del libre mercado. Su innovación recae en una nueva forma de plantear la

producción y circulación a “pequeña escala”: cada libro es un objeto único producido de modo artesanal; las tapas pintadas a mano con acrílico de llamativos colores sobre el cartón recolectado, los tirajes van de los 400 a 1500 ejemplares, según sea el reconocimiento del autor de los textos, los cuales los ceden de manera gratuita a la cartonera.

Las editoriales cartoneras han generado nuevas metodologías de producción y de circulación de la literatura y del conocimiento en general, y han demostrado que ir en contra de las tendencias hegemónicas también es una manera de promocionar nuevas formas de expresión artística y literaria, impulsada, sobre todo, por las ferias con alcances internacionales.

No debemos olvidar que esta ola de la edición a contracorriente y, en muchos casos, de la edición decididamente de resistencia, también ha permeado en los procesos de producción que, aunados a los que la era digital proporciona, muchas editoriales han apostado por el uso de técnicas de reproducción alternativas y análogas como la serigrafía, el grabado, la risografía, la encuadernación a mano, el *letterpress*, el estampado textil, la *cianotipia*, las *transferencias electrográficas*, entre otras que han derivado en un compromiso con la experimentación, la creación de nuevos lenguajes, el riesgo, la heterodoxia y el pensamiento crítico y reflexivo. En este sentido, hasta se pueden dar el lujo de la extravagancia cambiando los formatos, publicando a una gran variedad de autores emergentes, artistas, ilustradores y fotógrafos que no siempre encuentran un lugar en el campo cerrado de las estanterías, crean libros raros, conceptuales y personales, realizan traducciones inéditas y reediciones de alguno que otro favorito.

Actualmente detectamos que su influencia no se ha detenido, sino que cada vez es más común su presencia en las ferias de libro, tiendas de museos, librerías, galerías, talleres y, hasta en cafeterías, por lo regular, fuera del conglomerado editorial. Algunas que se puede nombrar son: ESPAC, Alumnos 47, Buró Buró, Ediciones Hungría, RRD, Mixed Media

Press, Gato Negro, ERAS, Taller de Producción Editorial, Satélite, La Duplicadora, Tumbona Ediciones, Una Habitación para Nosotras, Ediciones Acapulco, Ediciones Antílope, Ediciones Arlequín, Taller Ditoria, Ámbar Ediciones, Bonobos Editores, La Dièresis y Alias.

En este sentido, las editoriales independientes en México no sólo representan una alternativa frente a las dinámicas mercantiles de la industria editorial dominante, sino que constituyen la continuación de una genealogía cultural forjada por artistas y poetas que, desde la segunda mitad del siglo XX, asumieron el acto de editar como una forma de resistencia, creación y transmisión de saberes. Estos editores pioneros —entre quienes destaca Yani Pecanins— no solo produjeron objetos editoriales singulares, sino que también sentaron las bases metodológicas y éticas para un modo de hacer libros en el que forma y contenido, experimentación y compromiso social están indisolublemente ligados. Las editoriales independientes del siglo XXI han heredado ese impulso y lo han traducido a su propio contexto, preservando la libertad creativa y la vocación crítica frente a las imposiciones del mercado, y asegurando así la continuidad de un tejido cultural que se articula desde la autonomía, la belleza y la resistencia.

Esta línea de continuidad es fundamental para nuestra investigación, ya que nos permite situar la obra *Un viaje en zeppelin* (1988, 2017) de Yani Pecanins en una tradición editorial que privilegia la memoria como construcción sensible y política. Al analizar dicha obra en capítulos posteriores, reconoceremos cómo Pecanins no sólo encarna la figura de la artista-editora pionera, sino también cómo su trabajo se inserta en esta red de prácticas que conciben el Libro-arte como medio privilegiado para la reconstrucción de la memoria personal y colectiva. La comprensión del ecosistema de las editoriales independientes nos proporciona así un marco contextual y metodológico indispensable para abordar la obra desde

una perspectiva que articule estética, materialidad y memoria en diálogo con los procesos históricos, afectivos y políticos que atraviesan su configuración.

#### **1.4. Breve panorama de Libro-arte contemporáneo mexicano en el siglo XXI**

Como hemos desarrollado previamente, en las primeras décadas del siglo XXI, el libro-arte en México ha adquirido una presencia notable, tanto en el ámbito de la producción artística como en el terreno académico y editorial. Lejos de tratarse de una manifestación artística marginal, el libro-arte ha evolucionado como un campo fértil de experimentación formal, conceptual y política, consolidándose como un lenguaje contemporáneo en constante expansión. Como ya se ha desarrollado anteriormente, una de las razones clave de esta persistencia y renovada vitalidad radica en su flexibilidad estructural y su capacidad de articular múltiples lenguajes visuales, matéricos y textuales, ofreciendo así un espacio abierto a la subjetividad, la crítica social y la reconstrucción simbólica de la memoria.

El Libro-arte se sitúa hoy en un cruce multidisciplinario donde confluyen las artes visuales, el diseño, la poesía, el archivo, la performance e incluso la pedagogía crítica. Este carácter híbrido ha generado no solo una amplia producción de obras con enfoques diversos, sino también una plataforma para la investigación y la transmisión de saberes situados. En el contexto mexicano, esta proliferación se ha visto acompañada por la creación de redes colaborativas entre artistas, editores, docentes e investigadores que han promovido la circulación del libro-arte a través de talleres especializados, ferias independientes, exposiciones temáticas, simposios internacionales y programas de formación interdisciplinaria.

Este apartado tiene como propósito ofrecer un panorama descriptivo de estas prácticas contemporáneas en el contexto mexicano, reconociendo su anclaje histórico, su resonancia estética y política, y su contribución al campo expandido de las artes del libro. A través del análisis de proyectos emblemáticos, iniciativas independientes y espacios alternativos, se trazará un mapa que dé cuenta de las múltiples direcciones que ha tomado el Libro-arte en el México actual, destacando tanto su autonomía expresiva como su potencia para interpelar la memoria, el cuerpo, el archivo y la subjetividad.

### **1.4.1. Organizaciones, Ferias y Colecciones Públicas**

#### **1.4.1.1. CODEX Foundation (EE UU)**

Para situar el tema, comenzaremos con una de estas asociaciones más importantes en lo que a difusión y promoción del Libro-arte se refiere, la CODEX Foundation. Fue concebida como una organización sin fines de lucro en 2005 por Peter Rutledge Koch, impresor de prensa fina, y Susan Filter, conservadora de papel. Su propósito era crear un ambiente para promover el libro como una obra de arte. Lo lograron reuniendo a los mejores artistas de libros e impresores de imprenta de todo el mundo para compartir su trabajo, explorar conceptos tanto nuevos como antiguos e iniciar una conversación continua sobre el destino y el futuro del libro como forma de arte esencial<sup>33</sup>.

Desde su creación, la fundación ha organizado exposiciones, publicaciones, simposios, conferencias, ferias y otras actividades para apoyar a artistas, académicos, curadores y coleccionistas en activo en la producción y preservación de contribuciones académicas y artísticas significativas al canon de las artes del libro. Esto incluye la Feria y

---

<sup>33</sup> Más información en su sitio web <https://www.codexfoundation.org/>

Simposio Internacional de Artes del Libro, el primero de los cuales tuvo lugar en febrero de 2007 en Berkeley, California, con 120 expositores mostrando sus trabajos ante 750 visitantes. La Feria del Libro se celebra cada dos años y ha pasado de tres a cuatro días de duración con la participación de más de 200 expositores y aproximadamente 3000 visitantes. La Feria del Libro organizada por la CODEX Foundation está catalogada como una de las ferias de arte del libro más importantes del mundo. Por otro lado, el Simposio que acompaña a la feria, cuenta con oradores y artistas del libro de considerable importancia, es se considera como uno de los espacios más significativos para impresores, encuadernadores, fabricantes de papel, calígrafos, diseñadores, artistas, académicos, curadores, coleccionistas, estudiantes, bibliotecarios y amantes de los libros de todo tipo en Norte América.

#### **1.4.1.2. Lía (México)**

En México, existió por un breve periodo de tiempo, la organización Lía, Libro de Artista. Su aparición se remonta al año 2013 en la ciudad de Guadalajara debido al interés de su creadora Mónica Cárdenas Ruíz Velasco por el libro de artista y a la colaboración de Paola Ruisánchez en la coordinación del proyecto. Su concepción partió del diálogo entre artistas, fotógrafos, diseñadores, arquitectos, críticos de arte, teóricos, curadores, galeristas, coleccionistas, comunicadores, reporteros gráficos, editores, estudiantes e interesados en el arte contemporáneo y se convirtió en una de las organizaciones más importantes de su género en pro de la cultura en México.

Entre las principales actividades que comprendía estaban:

- Lía Seminario teórico - práctico que buscaba la creación de Libros de Artista a través de la educación y profesionalización de sus participantes
- Lía Editorial especializada en difundir, publicar y comercializar Libros de Artista.

- FoLIA, Feria Internacional del Libro de Artista enfocada en promover la discusión, producción, coleccionismo y cultura en torno al Libro de Artista a través de exposiciones, conferencias y encuentros entre editoriales independiente, así como la impartición de talleres

Las primeras actividades de Lía consistieron en participar en la Feria y Simposio Internacional de Artes del Libro de la CODEX Foundation en San Francisco y en la construcción del Primer Seminario de Creación de Libros de Artista. Debido al éxito que Lía tuvo en sus inicios y, durante los tres años de la duración de la organización, se buscó que sus actividades continuaran para llegar a un mayor público a través de ciclos de conferencias y charlas en ENCÍNTELA, Encuentro Internacional de Libro de Artista, tuvo el honor de contar con personalidades de la talla de Martha Hellion (1937), Mariana Dellekamp (1968), Magali Lara (1954), Patricia Mendoza (1948-2020), José Emilio Antón (1947), Denise Camacho, Anne Gilman (1953), Antonio Guerra, Patricia Lagarde (1961), Alex Dorfsman (1977), Mariana Gruener, Peter Koch (1943), Adán Griego, Luis Palacios Kaim (1946), Inge Bruggeman, Peggy Espinosa, Mina Bárcenas (1965), Tatiana Zuñiga, Mónica Goldstein, Alexander Campos, Carla Rippey (1950), Pedro Tzontémoc, León Plascencia (1968), Barbara Tenenbaum (1946) y Gutierre Aceves Piña (Cárdenas, M. 2015. pp. 7-8).

Paralelamente a los seminarios, se gestionaron diversos talleres relacionados con la actividad del libro de artista como la impresión con tipos móviles, grabado, fotograbado, arte objeto, estrategias para el desarrollo de ideas, fotolibro, acuarela, fanzine, papel artesanal, libro de obra, poesía visual, entre otros; contando con un gran número de asistentes vinculados al libro de artista y sus disciplinas afines. (Ver glosario)

De igual manera, la Editorial Lía generó un espacio donde los creadores de libros de artista materializaron sus ideas y las difundieron en publicaciones como *Isla* de Claudia

Ramírez y *Despertar / Awaken Canijos Canes* de Penélope Downes y Jorge Esquinca. Dentro de todas estas actividades Lía convocó a tres concursos de libros de artista que tuvieron resonancia internacional. En el primero de ellos, se inscribieron 160 proyectos de 9 países, en el segundo se registraron 300 de 16 nacionalidades y, en el tercero, hubo una gran participación de creadores latinoamericanos. Las obras elegidas se presentaron en exposiciones de Lía y viajaron a distintas exhibiciones nacionales e internacionales como a la Feria del Libro de Artista en el MUAC de Ciudad de México (2014), la muestra “El Libro de Artista como expresión de la Realidad” en Guanajuato (2015) y la Feria de Libros de Artista CODEX en San Francisco (2015). La participación en estas exposiciones permitieron que las obras formarán parte de colecciones y bibliotecas internacionales.

FoLía, la Feria Internacional de Libros de Artista fue de sus eventos más exitosos. Con sede en el Instituto Cabañas de Guadalajara, en su primer año se exhibieron los 50 libros seleccionados del primer Concurso Internacional de Libro de Artista en el que también se realizó ENCÍNTELA, el Encuentro Internacional de Libro de Artista con ponentes de Argentina, Cuba, México y España. A pesar de estos esfuerzos, Lía solo duró hasta el año 2015, año en que publicó su catálogo.

#### **1.4.2. Eventos académicos**

En la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez, en el año 2011, la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, en colaboración con el Cuerpo Académico de Gráfica Contemporánea, dio origen al Simposio Internacional de la Tipografía al Libro-arte. Esta iniciativa fue impulsada por la doctora Hortensia Mínguez García y el doctor Carles Méndez Llopis, ambos de la Universidad Politécnica de Valencia, junto con la doctora Sandra Ileana Cadena Flores y el doctor Miguel Ángel Achig Sánchez. El objetivo principal del simposio a sido preservar las artes gráficas tradicionales y promover el Libro-arte en el norte del país. Desde sus primeras

ediciones, el evento tuvo una notable proyección más allá de Ciudad Juárez, especialmente en ciudades como Morelia y Ciudad de México, lo cual incentivó la participación de ponentes locales, nacionales e internacionales involucrados en una amplia gama de proyectos tipográficos vinculados al libro-arte. Hasta la fecha se han realizado siete ediciones, tanto presenciales como virtuales, siendo la más reciente en 2023. Las memorias arbitradas del simposio, así como los videos de las ponencias, están disponibles en línea a través de su canal oficial de YouTube<sup>34</sup>.

Dicho simposio es un evento de carácter bianual y, gracias a la buena recepción entre artistas, tipógrafos y diseñadores, en su edición de 2017 se llevó a cabo, de manera itinerante, en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en la ciudad de Morelia. Además de las ponencias, el simposio contó con talleres y mesas de diálogo, pero debido a la pandemia de Covid-19 de 2020, las ediciones de 2021 y 2023 se han realizado de manera virtual<sup>35</sup>.

El Simposio Internacional de la Tipografía al Libro-arte ha contado con el honor de tener entre sus ponentes a muy importantes personalidades de la tipografía y el Libro-arte que abarcan la creación, la investigación, la gestión y la difusión de este tipo de piezas como Marina Garone Gravier, Jesús Barrientos, Isaías Loaiza, Ricardo Corriol, Ioulia Akhmadeeva, Natalia Silberleib, Kena Kitchengs, Martha Aguilar Moreno, Miriam Torralba Cortés, Zazilha Lotz Cruz García, Juan Pabo Herrera Pretelín, Esmeralda Tobón Ávalos, Roxana Cámara, Carlos Francisco Torralba Ibarra, Nancy Viridiana Valdez Ramírez, Rafael Morales Cendejas, Francisco Zúñiga Romero, Angélica Martínez Moctezuma, Sonia Sánchez Avelar, Adrián

---

<sup>34</sup> Para sus publicaciones arbitradas, consultar <https://elibros.uacj.mx/omp/index.php/publicaciones/catalog/book/296>  
Canal oficial de YouTube <https://www.youtube.com/@simposiodelatipografiaalli6295>

<sup>35</sup> Página oficial en Facebook <https://www.facebook.com/profile.php?id=100064624335156>

Ricalday, Diego Roldán Martínez Méndez, Graciela Patrón Carrillo, Andreu Balias, entre otros.

### 1.4.3. Exposiciones temáticas

En años recientes, diversos museos y espacios culturales han emprendido la tarea de visibilizar y revalorar el Libro-arte, los fanzines y las revistas independientes mediante exposiciones que funcionan como archivos vivos de la memoria editorial alternativa. Estas muestras no sólo rescatan la riqueza material y conceptual de estas publicaciones, sino que también subrayan su relevancia para las nuevas generaciones de creadores. En el marco de esta investigación, se llevaron a cabo visitas a varias de estas exposiciones, entre las que destacan *Trayectorias paralelas: libros de artista y de editoriales independientes en la Biblioteca Nacional de México*, *Publicaciones alternativas como espacios independientes*, *Coordenadas móviles. Redes de colaboración entre mujeres en la cultura y el arte*, y *Un archivo de El Archivero*, todas ellas fundamentales para comprender los cruces entre prácticas editoriales independientes, memoria y experimentación artística contemporánea.

Cuando los libros no convencionales —como el libro de artista— se presentan ante el público general, surgen de inmediato preguntas como: “¿Es un libro o una escultura? ¿Se trata de un ejemplar único o reproducible?”. Con el propósito de responder a estas inquietudes y ampliar el conocimiento sobre estas piezas, entre los meses de febrero y mayo de 2023 se llevó a cabo la exposición *Trayectorias paralelas: libros de artista y de editoriales independientes en la Biblioteca Nacional de México*<sup>36</sup>. La muestra, instalada en su galería principal, reunió un amplio acervo de libros de artista procedentes tanto de creadores individuales como de editoriales independientes. Esta iniciativa fue posible gracias a la

<sup>36</sup> Para más información, consultar su sitio web <https://exposiciones.iib.unam.mx/creditos-trayectorias-paralelas/>

colaboración entre diversas dependencias universitarias, lo que permitió fortalecer el diálogo entre la UNAM y materiales provenientes del ámbito artístico y documental. La exposición tuvo como objetivo principal resaltar la importancia de estas obras, habitualmente inaccesibles para el público en general y, en muchos casos, conocidas solo en círculos especializados o académicos.

El Dr. Daniel Manzano Águila, Coordinador del Centro Cultural de la Academia de San Carlos, mencionó que el Laboratorio de Investigación-Producción del Libro Alternativo (LIPLA) de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM y curador de la muestra, lleva 32 años realizando investigación y producción de libros, a los que él llama alternativos, pero que comprenden a “los libros de artista, libros objeto, libros transitables, libros híbridos y otros tipos de características y nombres como los no libros, los libros de libros, en fin, una gran cantidad de libros”<sup>37</sup>.

En la exposición pudimos apreciar, a través de la variedad de formas, materiales y procesos de producción, cómo las convencionalidades del objeto libro trascienden hacia el objeto artístico por medio de su contenido, composición y funcionalidad. Estos libros, concebidos como objetos, muestran sus posibilidades matéricas tanto para sus creadores como para los espectadores, y no sólo por la información que contienen. De alguna manera y, parafraseando al Raúl Renán, (*Los otros libros*, 2009.), son “autosuficientes”.

Los “libros alternativos”<sup>38</sup> representan el campo de nuevos y constantes acontecimientos en el ámbito del arte, el diseño y la edición, ya que para que cumplan su función, se requiere que el espectador los conozca a través de nuevas experiencias de lectura

---

<sup>37</sup> Para mayor información del laboratorio, consultar <https://manzanoaguila.com/laboratorio-de-investigacion-produccion-del-libro-alternativo-posgrado-en-artes-y-diseno/>

<sup>38</sup> El término propio de Dr. Manzano Avila (FAD, UNAM), registrado en su tesis doctoral por UPV, España.

en las que, muchas veces, se rompe con su linealidad y en las que los cuerpos de texto, no son los únicos contenedores del mensaje.

La exposición refleja un universo creativo de experiencias lúdicas y sensoriales gracias a la diversidad de sus posturas sociales, políticas, psicológicas, eróticas, pasivas y agresivas, aunado a la multiplicidad de sus materiales que permiten la manipulación táctil y la interpretación de los elementos que los conforman. Muchos de estos libros no tienen un principio ni un fin, aunque indiquen una secuencia espacio-temporal pero que, sin embargo, evidencian la carga emocional de sus creadores, por lo que, como espectadores, nos animan a mirarlos de forma diferente para comprender la realidad en la que fueron concebidos.

La exposición se dividió en secciones para mostrar dicha diversidad, tales como los Libros de artista del MUAC, provenientes del Centro de Documentación Arkheia y de la Colección MUAC DIGAV UNAM. Esta sección se conformó por catorce piezas que resaltan sus procesos constructivos y técnicos, dando lugar a obras híbridas e intermedias que pueden pertenecer tanto al ámbito de la literatura como al de las artes visuales.

Los distintos exhibidores se organizaron según las cualidades materiales y de lectura de las obras. Es así que se pudieron apreciar libros en caja, acordeones de papel, libros despleables, pop-ups, puesta en página, producciones independientes de libros infantiles, libretas, miniaturas, fanzines y revistas, encuadernaciones e impresiones alternativas, suajes, mecanismos y arte objeto. En esta diversidad de obras, se pudo ver el trabajo de artistas consolidados como Marcel Duchamp, Felipe Ehrenberg, Magali Lara, Yani Pecanins, Vicente Rojo, Gabriel Macotela, Francisco Toledo, Ulises Carrión, Vicente Serrano, Marcos Kurtycs, Santiago Rebolledo, Armando Saenz, No Grupo, Carla Rippey y Juan Francisco Elso. Así también, artistas emergentes como Martha Romero, Luis Enriquez, Kena Kitchengs, Luisa Estrada Sánchez, Miguel Lupián, Vicente Jurado López, Andrea Vesalius, Vicente Quirarte, Barbara Taylor, además de las editoriales independientes La Duplicadora, Niño Down,

Monomántico, Kaput Kollektif, La Cartonera, Mucachi Metiche, Chiquilla te quiero, Disonare, Lumbre Fanzines, Cayuco, Haz encuadernación, La tinta del silencio, Odradek, Petra, Polvoh Press, Quadrivium y Vodevil.

Además de los libros-arte, las publicaciones alternativas han emergido como espacios independientes fundamentales para la producción, circulación y preservación de discursos críticos, estéticas experimentales y saberes marginales que rara vez encuentran cabida en los circuitos editoriales hegemónicos. Estas plataformas —que abarcan desde fanzines y revistas autogestionadas hasta libros-arte y ediciones artesanales— no solo constituyen vehículos de expresión contracultural, sino que también se configuran como laboratorios editoriales donde confluyen prácticas gráficas, narrativas visuales y procesos colaborativos. En este sentido, funcionan como espacios autónomos de resistencia simbólica y política, en los que se tensionan las fronteras entre arte, diseño, literatura y activismo. Su carácter independiente, lejos de ser una limitación, se convierte en una potencia creativa que permite cuestionar los modos tradicionales de producción de sentido, establecer redes horizontales entre agentes culturales y ensayar otras formas de construir memoria, archivo y comunidad.

En este contexto, en los meses de agosto a noviembre del año 2023 se llevó a cabo en el Museo Universitario del Chopo de agosto a noviembre de 2023, la exposición *Publicaciones alternativas como espacios independientes* sugiere un mapeo sobre la transformación que el concepto de revista a sufrido partir de los años sesenta, cuando fue propuesta como un objeto alternativo a la cultura imperante de la época, convirtiéndose en un espacio que brindaba nuevas y múltiples posibilidades expresivas dónde construir experiencias y, que en algunos casos, buscó trascender la noción de impreso bidimensional gracias al empleo de tecnología barata, como el mimeógrafo, y prensa *underground* que iban en contra de los medios de comunicación convencionales. El propósito de la muestra fue

comparar las distintas estrategias editoriales que, si bien todas tienen su lugar dentro del mundo de los impresos, poseen intenciones diferentes<sup>39</sup>.

La exposición dio inicio con la revista *Aspen, magazine in a box*, editada por Phyllis Johnson desde 1965 en Estados Unidos, la cual cobró la forma de una caja contenedora de obras y textos que el lector podía descubrir por sí mismo, creando una experiencia multisensorial de lectura no lineal. También revisa las revistas culturales y literarias latinoamericanas. De este mismo periodo, la revista *Diagonal Cero*, publicada en 1962 por Edgardo Antonio Vigo en La Plata, Argentina, inició un intercambio con otros artistas editores interesados en la poesía experimental y en cierta disidencia política, conformando una red a la que también pertenecieron Ulises Carrión, Martha Hellion y Felipe Ehrenberg de México.

Otro aspecto interesante de la muestra fue la manera en la que prestaron atención a núcleos temáticos específicos y puntos clave de la exhibición, seleccionados a partir de sus inquietudes. Es así que se presentaron un amplio número de *fanzines* que a partir de los años noventa, su alcance promedio no pasaba de los 400 lectores y, sin embargo, para muchos amantes de la autopublicación “lo pequeño era lo más hermoso”. Actualmente el *fanzine* ha cobrado nueva relevancia no solo por el culto al objeto impreso, sino por la experiencia de poner a circular la publicación de mano en mano, estableciendo relaciones con los lectores a pequeña escala pero de manera más personal: el gesto, la mirada, la expresión, el comentario directo de viva voz.

El diseño del recorrido propuso un trayecto único para invitar a las personas interesadas en la escritura, la edición, el arte y el activismo, a conocer distintos aspectos de la industria editorial y de la autopublicación, a través de estas miradas que entrelazan edición, escritura, gestión, traducción y poesía a través de revistas contraculturales, revistas objeto,

---

<sup>39</sup> Para más información, consultar

<https://www.chopo.unam.mx/01ESPECIAL/artesvisuales/publicaciones-alternativas.html>

revistas híbridas, revistas experimentales, comics, *fanzines* históricos y tabloides. En este sentido, la amplia exhibición de todo este tipo de revistas dieron evidencia de que no responden a una contracultura, sino a un movimiento relacionado con los espacios alternativos de arte en EE UU y Latinoamérica y, como tales, circularon en el ámbito artístico buscan transgredirlo. Paralelamente a los *fanzines*, la marginalidad de estas revistas les permitió echar mano de criterios diferentes para evaluar el arte y generar su propia narrativa, diferente a la del sistema del arte hegemónico.

De igual manera, la exposición de *fanzines* o *zines*, de la década de los noventa hasta la actualidad, demostraron la importancia que tiene la autopublicación no lucrativa a pequeña escala, así como el gran alcance que tiene la cultura del “hágalo usted mismo”. Su introducción en México se dio gracias a las escenas rockeras de principios de los ochenta, como respuesta a la necesidad de compartir repertorios de difícil acceso durante una época en la que no existía el internet e imperaba un mayor control de los contenidos por parte de los corporativos y de los gobiernos.

En palabras de la curadora de la exposición, la artista visual Magali Lara menciona que “algunas publicaciones buscaron borrar las fronteras disciplinares y transgredir los convencionalismos del arte y la cultura, así como incidir en la cotidianidad y la espacialidad de las comunidades. Otras mostraron incluso una pulsión por trascender el espacio bidimensional de los impresos”.

La muestra explicó la diversidad de las prácticas editoriales independientes que, de alguna forma, cambiaron y moldearon la idea del arte y la cultura a partir de la década de los sesenta. De igual manera nos acerca a estos impresos partiendo sobre todo de su materialidad, para lo cual, sus creadores han empleado, mayormente, materiales y sistemas de reproducción económicos como las fotocopias, los sellos, los recortes, el mimeógrafo y el offset, como una manera de adentrarse a sus espacios y vislumbrar otros hilos de sentido.

#### 1.4.3.1. Coordinadas Móviles. Redes de colaboración entre mujeres en la cultura y el arte (1975–1985)

En este recorrido por exposiciones dedicadas a las publicaciones independientes y al libro-arte, una de las muestras más significativas fue *Coordinadas Móviles. Redes de colaboración entre mujeres en la cultura y el arte (1975–1985)*<sup>40</sup>, la cual puso en relieve el papel de las artistas y editoras en la configuración de redes alternativas de creación y circulación cultural. Realizada en el Museo de Arte Carrillo Gil de septiembre de 2023 a febrero de 2024, reunió una investigación a partir de conversaciones con artistas y el estudio de archivos y colecciones personales e institucionales del país. La muestra se dividió en cuatro núcleos que mapean las conexiones entre artistas y agentes culturales de 1975 a 1985, en una época atravesada por la segunda ola del feminismo en México y por cuestionamientos acerca del rol social de las mujeres en el arte. A través de una revisión histórica de dicho periodo y, paralelamente a la narrativa de “Los Grupos”, no sólo se nombran a artistas y escritoras, sino también a las agentes culturales que las acompañaron, como gestoras, curadoras, teóricas y críticas, ya que las prácticas de creación en conjunto fueron -y siguen siendo- una estrategia constante y vigente dentro del sistema artístico y cultural en México.

El primer núcleo de la muestra se tituló *Resistencias y pedagogías artísticas* en el que se reconstruyó el periodo de los años setenta en el que surgieron los movimientos de oposición política contra el estado mexicano, fundamental para comprender el origen de las organizaciones que formaron parte de la segunda ola del feminismo en México con agendas en torno al aborto, la violencia sexual, el trabajo, el hogar, los medios masivos de comunicación y el arte feminista en el país. Este núcleo muestra las prácticas comunes de

---

<sup>40</sup> Para más información, consultar

<https://museodeartecarrillogil.inba.gob.mx/exposicion/coordenadas-moviles-redes-de-colaboracion-entre-mujeres-en-la-cultura-y-el-arte-1975-1985/>

artistas y gestoras, desde el performance y el Happening, así como la pedagogía feminista desde dos vertientes, una influenciada por el feminismo de los Estados Unidos y, otra nacida desde las particularidades del contexto local marcado desde el activismo de la agenda feminista. En este núcleo hay trabajos de Yolanda Andrade, Lourdes Grobet, Ana Barreto, Ana Vivtoria Jiménez, Yan María YaoyótlCastro, Mónica Mayer, Magali Lara, Roselle Faure, Rosa Martha Fernández, Laïta, Herminia Dosal, María del Carmen Lara, Carla Rippey, Elizabeth Valenzuela, Guadalupe García Vásquez, Isabel Restrepo, Alaïde Foppa, Elena Urrutia, Patricia Torres, así como el colectivo Polvo de Gallina Negra.

El segundo núcleo llamado *Más allá de la literatura: libros de artista, arte correo, poesía visual y creación escénica* revisa el trabajo de creadoras que se desmarcaron de los campos artísticos tradicionales para explorar los cruces entre literatura, artes plásticas y artes escénicas en México de manera individual pero, sobre todo, colectiva. Dicha búsqueda dio como resultado formas híbridas de producción como libros de artista, grafismos, poesía y narrativa visual, arte correo, video performance, montajes escénicos y obras teatrales. Este conjunto de prácticas reimaginaron por distintos caminos el lenguaje textual, desde sus cualidades narrativas, poéticas, visuales, espaciales y performáticas.

A través de una selección de documentos y obras de distintos acervos, se puede constatar que comparten procesos de trabajo involucrados en pequeñas editoriales y en espacios de exhibición de libros de artista, convocatorias internacionales de arte correo, bienales de poesía visual y proyectos escénicos multidisciplinarios, por lo que esta sección busca reconocer su lugar protagónico en su labor de sostén, cuidado, gestión, administración y producción creativa de estas artistas. Se aprecia el trabajo de Martha Hellion, Mirtha Dermisache, Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe, Felipe Ehrenberg, Arturo Iturbide, Jesús González, Rowena Morales, Carmen Boullosa, Coral Bracho, Verónica Volkow, Nelly Keoseyan, Kira Galván, Gloria Gervitz, Magali Lara, Lordes Gorbet, Paolo Gori, Anita

Chechi, Luz del Carmen Vilchis, Yani Pecanins, Rodrigo Cuéllar, Isabel Fraire, María Teresa Guarneros, Rini Templeton, Leticia Ocharán, María Eugenia Guerra, Graciela Gutierrez Marx, Pola Weiss, Laura Elenes, Araceli Zuñiga, Gerardo Suter, César Espinoza, Alejandra Thomé, Berta Kolteniuk, así como las editoriales independientes Cocina Ediciones, La Flor de Otro Día, Editorial Alaide, Tres Sirenas y el colectivo Polvo de Gallina Negra.

En el tercer núcleo llamado *Gestoras, colecciones y exhibiciones, la invención de una institucionalidad para el arte* se destaca un conjunto de museologías, gestiones y exhibiciones para repensar los procesos de consolidación de los museos en México, muchos de ellos fundados entre las décadas de 1960 y 1980. Aquí se señalan momentos clave al interior del programa cultural y las formas de incidencia de ciertas figuras o grupos dentro de la estructura oficialista. También rastrea el trabajo y las colaboraciones de personajes como Raquel Tibol, Alaíde Foppa, Sylvia Pandolfi, Carla Stellweg, Helen Escobedo, Rita Eder, Emma Cecilia García, entre otras, a partir de sus participaciones llevadas a cabo en instituciones como el Museo de Arte Moderno, el Museo de Arte Carrillo Gil y el Museo Nacional de Arte.

Los casos de estudio presentados a través de sus respectivas reconstrucciones o evocaciones, se exponen como parte del conjunto de tres ejercicios interpretativos sobre los modelos de curaduría y difusión de estas apuestas, y son: la Exposición de pintoras, escultoras, grabadoras, fotógrafas, tejedoras y ceramistas en el Museo de Arte Carrillo Gil (1977), encabezada por Raquel Tibol, Alaíde Foppa y Sylvia Pandolfi; el envío de artistas mexicanas o residentes en México para el *Women's Building* a través de la exhibición titulada *What is Feminist Art?*, sección curada por Carla Stellweg desde el MAM (1977-1978); la exhibición *Kunstlerinnen aus Mexiko* (1981) presentada en Berlín, organizada desde el Foro de Arte Contemporáneo por Emma Cecilia García, Magali Lara y Gilda Castillo; la propuesta de sala permanente para la colección del Museo de Arte Moderno, desarrollada por Emma

Cecilia García y Rita Eder durante la gestión de Helen Escobedo (1983); así como la muestra *Frida Kahlo y Tina Modotti* (1983) para el Museo Nacional de Arte.

El cuarto y último núcleo titulado *Desbordes entre teoría, crítica de arte y producción artística* refiere a la conformación de un entorno de reconocimiento social y político de las mujeres artistas que tuvieron un rol determinante en la escritura de crítica de arte y de teoría realizada por periodistas culturales, escritoras, académicas e incluso por las propias artistas. Al escribir unas agentes sobre otras se generaron relatos generacionales y de comunidad y, así se tejó una red de discusiones que hacían resonancia de los debates contemporáneos sobre arte, feminidad y feminismo a nivel internacional y cuya concreción fueron los textos. En esta sección, se comparten obras, documentos y registros de esta actividad de escrituras cruzadas, a través de publicaciones claves como *Artes Visuales 7* (1975) y *Fem 33* (1984), encuentros transdisciplinarios como *Bordando sobre la escritura y la cocina* (1983), exposiciones y performances colaborativos. Las piezas y materiales de archivos reunidos en este núcleo están vinculados por las relaciones que los textos establecieron entre ellos, específicamente respecto a dos temáticas de notable densidad crítica en la época. Por un lado, la autonarración desde lo femenino, lo íntimo y lo doméstico y, por otro, la invención de genealogías propias para las mujeres artistas de la mano de acciones iconoclastas a figuras dominantes de la cultura. Ambas temáticas articularon teorías e historias del arte situadas que desafiaron la historia que las había excluido, al mismo tiempo que crearon un lugar inédito para ellas en el horizonte de las narraciones posibles. Junto a las obras y documentos históricos, las artistas Verónica Gerber Bicecci y Daniela Bojorquez Vértiz presentan respectivamente piezas que proponen lecturas contemporáneas de textos y prácticas de escritura crítica de dicho período.

Podemos decir que la exposición *Coordenadas Móviles* logró mostrarnos la reconstrucción histórica que, a partir de distintos eventos, se planteó un recorrido que muestra una visión panorámica de lo que sucedió en una década de arte feminista en México, una

época que con mucho esfuerzo de sus protagonistas y, a su modo, intentaron visibilizar su producción a partir de redes colaborativas en la formación de grupos como el Colectivo Cine Mujer en 1975 y los grupos Bioarte, Tlacuilas y Retrateras y Polvo de Gallina Negra en 1983, así como organizaciones feministas como el Movimiento Nacional de Mujeres, Mujeres en Acción Solidaria, Coalición de Mujeres Feministas y el Colectivo la Revuelta.

#### **1.4.3.2. Un archivo de El Archivero**

En el marco de nuestra investigación, visitamos la exposición *Genealogías y disidencia: un archivo de El Archivero*, la cual resultó especialmente significativa por su capacidad para articular las prácticas editoriales, experimentales y de difusión que dan forma a una memoria cultural muy importante de las primeras editoriales independientes en México.

La muestra no sólo nos permitió acceder al valioso trabajo editorial e independiente realizado por Cocina Ediciones y El Archivero, proyectos fundados e impulsados por Yani Pecanins, sino que también evidenció los modos en que estas iniciativas conforman las redes de resistencia simbólica y construcción de saberes alternativos. Su relevancia para nuestro estudio radica en que ambos proyectos encarnan formas de edición que operan como dispositivos de memoria, afecto y reconstrucción, nociones clave que analizaremos en los capítulos posteriores a propósito de la obra *Un viaje en zeppelin* de la propia Pecanins.

A partir del mes de octubre de 2023 y hasta mayo del 2024, el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM, presentó la primera edición del conjunto de exposiciones *Genealogías y disidencias* como una muestra simultánea de núcleos de diversa índole dedicados a las exploraciones de corte histórico, instalaciones de gran formato o agrupamientos afines a la hipótesis y el ensayo. En esta primera presentación discontinua y múltiple, se exhibió en la sala 4 del museo la muestra titulada *Un archivo de El Archivero*

dedicada al trabajo de este espacio concebido por los artistas visuales Yani Pecanins, Gabriel Macotella y Armando Sáenz, activo de 1984 a 1993. El Archivero fue un espacio dedicado a la exhibición, difusión y distribución de libros de artista ubicado en la colonia Roma de la Ciudad de México. El Archivero ha permanecido en la memoria como la agencia y el colectivo más relevante en el desarrollo local de un circuito de producción y distribución del libro de artista como género y proyecto. Hasta su disolución en 1993, El Archivero fue una plataforma colaborativa, experimental y de encuentro creativo de un gran número de artistas visuales para la autopublicación en México y la producción de tirajes cortos con manufactura artesanal, que además propició una red nacional e internacional de intercambio de publicaciones en nuestro país. A través de los ejemplares exhibidos, la muestra exploró el archivo de la agrupación, a la vez que ofreció un panorama del libro de artista en uno de sus momentos de mayor apogeo.

La exposición se dividió en diversos núcleos, siendo el primero de ellos las convocatorias que, por mediación de Cocina Ediciones y, durante los primeros años de El Archivero, sus miembros lograron establecer una red sólida, afectiva y de acompañamiento editorial en torno al libro de artista. Con la finalidad de crear una colección amplia de estas producciones, organizaron un par de convocatorias internacionales, la primera en 1988 con motivo de la muestra titulada «Libros objeto por correo» que funcionó usando el servicio postal tradicional. Como resultado participaron artistas de más de 20 países en una exposición que se llevó a cabo en la segunda sede de El Archivero en la calle de Tabasco 56, de la colonia Roma y en la que se incluyó una breve publicación de textos y un inventario de las piezas. La segunda convocatoria titulada «Un libro más para El Archivero» se efectuó en 1990 con el propósito de consolidar la colección para fines de socialización e investigación. Los ejemplares recibidos se exhibieron en el Museo de Arte Carrillo Gil en 1991.

En un segundo núcleo, pudimos ver obras que responden a las exposiciones a las que El Archivero convocó y realizó durante sus años de actividad. Ejemplo de ello son las exhibiciones *El libro del libro, un homenaje a otro libro* de 1987, *Libro objeto policiaco* y *Las tarjetas postales*, ambas de 1989.

De igual manera, montaron exposiciones como homenaje a personajes clave para la formación de los artistas participantes, como *Cinco libros y un librero* de 1987 la cual incluía piezas de Vicente Rojo acompañadas de textos escritos por diferentes poetas como Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Miguel Ullán y David Huerta. Otra más fue la exposición titulada *Los pintores y los títulos de Juan García Ponce* de 1988 que ofreció 18 piezas en homenaje al escritor.

El tercer núcleo fue dedicado a los Performances, mismos que en más de una ocasión fueron parte de las actividades de El Archivero. Artistas como Marcos Kurtycz, a quien Gabriel Macotela señalaba como el padrino de El Archivero por haber realizado un performance el día de su inauguración, fue un personaje indispensable en el apoyo del espacio realizando acciones ligadas al cuestionamiento del proceso de diseño e impresión.

Por último, pero no menos importante, la muestra dedicó un lugar a la revista *Paso de Peatones* publicada bajo el sello de Cocina Ediciones en la que Yani Pecanins, Gabriel Macotela y Armando Sáenz emplearon como sistema de reproducción el mimeógrafo. Esta revista fue pensada como un espacio de expresión libre para artistas y poetas que gravitaban en torno a las actividades de El Archivero. El resultado se vio en un escrutinio intenso de la poesía y la gráfica de la época teniendo como protagonista a la Ciudad de México. En los únicos tres números realizados totalmente a mano, cada página se asocia a un poema o texto de un artista con reproducciones de dibujos, collages o grabados, en un sincretismo entre imagen y palabra.

Cada ejemplar contó con un tiraje de 300 ejemplares que se vendían a 25 pesos y se repartían entre los artistas participantes y los suscriptores al proyecto. A pesar de su fugaz existencia, *Paso de Peatones* tuvo un papel fundamental en el desarrollo de las revistas independientes que surgieron con posterioridad.

Pese a las dificultades en la comunicación de la época, El Archivero logró albergar un acervo de 800 ejemplares de artistas de diversos países. En esta muestra se exhibieron obras muy importantes de los mismos fundadores de El Archivero como el libro de artista *Un viaje en zeppelin* (1988) de Yani Pecanins, *Libro jaula* (1978) de Gabriel Macotella, así como piezas de Santiago Rebolledo, Armando Sáenz, René Freire, Jesús Reyes, Anna y Marcos Kurtycz, Rodolfo Zanabria, Vicente Rojo, Carmen Boullosa, Roberto Escobar, Magali Lara, José Emilio Pacheco, David Huerta, Gilberto Aceves Navarro, Arnulfo Aquino, Walter Doehner, Roberto Fernández, Alberto Huerta, Marcos Límenes, Roberto Parodi, Paul Rebolledo, Eloy Tarcisio, Jan Hendrix, Brian Nissen, Ulises Carrión, Felipe Ehrenberg, Lourdes Gorbet, Felipe Posadas, Chuck Cave, Victoria García Jolly, Dana Newmann, Marillana Montaner, Gilda Castillo, Alfredo García Vicente, Adriana Margáin, Ana Checchi, Ed H. Hutchins y Scott McCarney.

#### **1.4.3.3. Las cosas sencillas**

La exposición póstuma *Yani Pecanins. Las cosas sencillas* de Yani Pecanins constituye la muestra más relevante de su obra, ofreciendo un registro integral que nos permite analizar la experimentación editorial, el Libro-arte y el arte objeto, así como su articulación con la memoria y el archivo, ejes centrales de esta investigación doctoral. La exposición realizada en el Museo de Arte Carrillo Gil entre el 5 de julio y el 5 de octubre de 2025, constituye un proyecto curatorial de carácter retrospectivo que revisa más de cuatro décadas de producción artística y editorial de la autora. Bajo la curaduría de Fernanda Ramos Mena y con la

asistencia curatorial de Jorge Castro y Ana Bermeo Silva, la muestra se articuló como un ejercicio de reconstrucción afectiva y crítica del universo creativo de Pecanins, en diálogo con su biografía y con los espacios que configuraron su praxis. La exposición enfatizó la estrecha relación entre vida y obra en su producción, integrando libros-arte, instalaciones, objetos intervenidos, archivos personales, correspondencias, fotografías y piezas inéditas, muchas de ellas provenientes de su casa-taller y de su archivo familiar.

Con una narrativa estructurada en torno a tres núcleos temáticos —la casa, el archivo y el libro-arte—, el recorrido curatorial exploró la dimensión doméstica y cotidiana como eje poético central en la obra de Pecanins. La casa, presentada no sólo como espacio físico sino como metáfora de intimidad, memoria y cuidado, se reveló como matriz simbólica de su producción artística. En este sentido, la cocina —recreada en sala de exhibición a partir de documentos, objetos originales y el mimeógrafo en el que imprimió la mayoría de sus publicaciones— funcionó como lugar de encuentro y laboratorio creativo, recordando el papel fundacional que tuvo para *Cocina Ediciones* (1977–1993), proyecto editorial colaborativo liderado por Yani Pecanins, Gabriel Macotella y Walter Doehner, que transformó el espacio doméstico en una auténtica estación editorial que impulsó la circulación de libros-arte en México junto a figuras como Armando Sáenz (1955), Gabriel Macotella (1954), Magali Lara (1956), Vicente Rojo (1932) y Brian Nissen (1939) entre otros. Este proyecto promovía una práctica independiente y artesanal, recurriendo a materiales de bajo costo, como sellos y recortes, para la producción manual de libros de artista. Desde sus inicios, la iniciativa mantuvo un carácter colectivo, con la distribución de tareas entre los participantes, dinámica que más tarde se consolidó en El Archivero, fundado en 1984.

Asimismo, el eje dedicado al archivo permitió comprender la manera en que Pecanins concibió la práctica artística como ejercicio de resguardo y reescritura de la memoria. A

través de cuadernos, cartas, fragmentos de narrativa íntima, objetos encontrados e intervenciones gráficas y tipográficas, la exposición destacó su exploración constante de lo fragmentario y lo efímero como estrategias visuales de recuperación afectiva. El archivo, en su propuesta, no opera como depósito pasivo sino como dispositivo vivo de significación que articula biografía, duelo y pertenencia.

El tercer eje, centrado en el libro-arte, ofreció una revisión del papel fundamental que éste ocupó como soporte estético, herramienta de experimentación y forma de pensamiento visual en la trayectoria de Pecanins. Se incluyeron piezas emblemáticas como *La noche del zeppelin* (1987) y *Un viaje en zeppelin* (1988/2017), las cuales se exhibieron conjuntamente por primera vez, revelando no sólo el recorrido creativo de la artista en torno a la tragedia del dirigible Hindenburg, sino también su intención de preservar y resignificar estas obras a lo largo del tiempo.



**Fig. 8.** Exposición Yani Pecanins. *Las cosas sencillas* (julio-octubre de 2025). Museo de Arte Carrillo Gil. En vitrina, los libros-arte *La noche del zeppelin* (1987) y *Un viaje en zeppelin* (1988). En muro, imagen de Yani Pecanins presentando *Un viaje en zeppelin* en Cocina Ediciones, 1988. Nota periodística y afiche de *Un viaje en zeppelin* en *El Archivero*, 1988. Fotografías de Rogelio Cuéllar (1988) y Ioulia Akhmadeeva (2025).

Asimismo, se pudieron apreciar otras publicaciones producidas en tirajes limitados y en formatos no convencionales, tanto de creación individual de la artista como en colaboración con otros autores, así como los ejemplares originales de los tres números de la revista *Paso de peatones*. Todas estas obras, editadas bajo el sello de Cocina Ediciones, evidencian el interés de Pecanins por la autoedición, la circulación independiente y la exploración de la materialidad del lenguaje, prácticas que, en su espíritu de autonomía creativa, continúan vigentes en la actualidad dentro de los circuitos del Libro-arte y la edición independiente.

La dimensión colectiva y relacional de su práctica también estuvo presente en la exposición, la cual incorporó obras, textos de artistas y académicas cercanas a Pecanins, como Magali Lara, Pilar García y Vanessa López, generando un entramado coral de voces que situó su legado en el marco de las redes colaborativas del arte independiente. Como señaló la directora del museo, Marisol Argüelles, la propuesta curatorial se sostuvo en el reconocimiento de la potencia afectiva del trabajo artístico y reivindicó la construcción de comunidad como un acto estético y político.

En conjunto, *Las cosas sencillas* no sólo rindió homenaje a la figura de Yani Pecanins, sino que reafirmó su relevancia como artista visual, editora, promotora y gestora cultural. Al mismo tiempo, permitió situar su obra en un campo expandido del Libro-arte, el archivo autobiográfico y la memoria material, evidenciando su influencia en la configuración de prácticas editoriales alternativas en México y América Latina desde finales del siglo XX.

A manera de cierre de este recorrido histórico en el ámbito del Libro-arte desde el último cuarto del siglo XX hasta la actualidad, podemos afirmar que el devenir de esta práctica ha estado marcado por una tensión creativa entre la exploración formal, la experimentación editorial y el compromiso político-cultural. Desde las primeras definiciones

críticas y taxonómicas planteadas por figuras como Clive Phillpot, Johanna Drucker y Bibiana Crespo, hasta los desarrollos contextuales que en México encuentran raíces en las vanguardias históricas —Ultraísmo, Creacionismo y Estridentismo—, el Libro-arte nos deja ver una capacidad extraordinaria para adaptarse a los lenguajes del arte contemporáneo sin perder su especificidad como objeto discursivo y plástico. En este proceso destacan las contribuciones de Ulises Carrión, Felipe Ehrenberg y Martha Hellion, quienes no sólo inauguraron una genealogía disruptiva, sino que también forjaron redes de producción colectiva y, podríamos afirmar, que hasta una metodología de trabajo, que desembocaron en la conformación de grupos de artistas en los años setenta.

Estas dinámicas colaborativas, articuladas desde la marginalidad, reverberan en las editoriales independientes del siglo XXI, que asumen el libro como plataforma crítica y espacio expandido de creación, ampliando su campo de acción hacia otro tipo de publicaciones editoriales como los fanzines y las revistas objeto y experimentales. El panorama contemporáneo confirma esta vitalidad: ferias, fundaciones, colecciones públicas, eventos académicos y exposiciones temáticas han dado visibilidad a una escena cada vez más plural, que sigue ampliando los márgenes de lo editorial como medio de resistencia simbólica y archivo afectivo. Esta compleja constelación de prácticas y actores será fundamental para analizar, en capítulos posteriores, el papel del Libro-arte en la reconstrucción de la memoria, particularmente en la obra *Un viaje en zeppelin* de Yani Pecanins, donde convergen estética, autobiografía y posmemoria desde una perspectiva situada.

Este capítulo ha incorporado una extensa base histórica porque consideramos fundamental que el contexto de surgimiento del Libro-arte —tanto en términos internacionales como en su especificidad mexicana— quede claramente delineado. Sólo a partir de esta cartografía crítica es posible que comprendamos cómo el trabajo de Yani Pecanins se inscribe en una red de transformaciones estéticas, políticas y editoriales que

caracterizaron el campo artístico desde el último cuarto del siglo XX. Lejos de emerger en el vacío, su obra dialoga de manera activa con las propuestas de sus predecesores y contemporáneos, y demuestra una gran lucidez para apropiarse de las condiciones materiales y simbólicas que la rodearon: desde las posibilidades de la edición independiente hasta el uso del libro como soporte expandido de expresión autobiográfica, crítica y afectiva. Al visibilizar este entramado, no sólo reconocemos la pertinencia de su producción, sino que sentamos las bases para profundizar en una dimensión crucial de su práctica: su capacidad para convertir la memoria y el recuerdo en núcleos narrativos que atraviesan sus obras. En ese sentido, el siguiente capítulo —*La memoria y el recuerdo como fuente de relatos*— nos permitirá abordar con mayor profundidad cómo Pecanins transforma su archivo personal en relato visual, posicionando su trabajo en el cruce entre arte, vida y reconstrucción de la memoria.

## Capítulo 2

### La memoria y el recuerdo como fuente de relatos

*Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo  
de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos.*

*Jorge Luis Borges*

Para contextualizar los hallazgos producidos en nuestro proceso de investigación a medida que esta avanza, en este capítulo de la tesis pretendemos esclarecer el significado de los conceptos de memoria y recuerdo como fuentes de relatos. En principio nos interesa explicar a grandes rasgos, la importancia de la memoria y su posicionamiento en el Libro-arte, pues ambos conceptos están íntimamente relacionados con la narración visual de este género artístico, así como, dar respuesta a una de las preguntas que planteamos que es por qué el Libro-arte resulta ser un soporte idóneo para contener la memoria.

Desde el desarrollo del protocolo para esta investigación doctoral, queríamos profundizar en el estudio del Libro-arte pero desde la perspectiva del diseño emocional. Conforme fuimos avanzando en la investigación invariablemente llegamos a la obra de la artista visual Yani Pecanins (1957-2019), quien en vida, reunió la colección más grande de Libro-arte en México. Nuestro conocimiento de ella era escaso, aunque sabíamos que era una importante artista visual reconocida en los ámbitos del Libro-arte, el Arte-objeto y por pertenecer a una de las familias de mujeres artistas más reconocida en México, las Pecanins. Así, nos dimos a la tarea de buscar el objeto de estudio y la pieza elegida fue *Un viaje en zeppelin* (1988), obra fundamental en la trayectoria de Yani Pecanins en la que rememora y relata visualmente una historia íntima y personal acerca de la tragedia del dirigible Hindenburg, acontecimiento que comprometió de manera funesta a su familia paterna.

En un ejercicio de sensibilidad y de práctica artística, Yani Pecanins utilizó el collage para recomponer el relato de dicho suceso a través de cartas, fotografías familiares, notas periodísticas, documentos, sellos y objetos encontrados como material para su creación, mismos que con el tiempo, configuraron su lenguaje plástico para el resto de su obra.

Para la artista, la elaboración de esta obra representó una íntima aventura de profundo valor personal por lo que, cabe preguntarse, si ella no fue testigo y no es su recuerdo ni su memoria la que está plasmada en la pieza, ¿cómo reconstruyó el pasado en el presente? Y aunque en esa reconstrucción aparece su historia personal de manera indirecta, ¿desde cuáles emociones percibió ella la tragedia? *Un viaje en zeppelin* está inmerso dentro de un estado introspectivo donde lo histórico, lo personal, lo autobiográfico y el trauma mismo, cruzan sus miradas a través de la vida íntima de los objetos que componen la pieza.

*Un viaje en zeppelin* representa una importante obra en el ámbito del Libro-arte en México de la década de los años ochenta, en parte, por lo sobresaliente de su producción y, por otra, su estética basada en la utilización de materiales de bajo costo, dejando ver que para la artista no era tan importante el acabado exterior, pero si el contenido y las metaforizaciones que de las historias representó ofreciendo una nueva lectura y significado al concepto de memoria.

De esta manera, nos podemos dar cuenta que la obra elegida es un objeto mnemotécnico porque recupera la memoria a través de los elementos que la componen, aunque ésta se encuentre en distintos lugares, como veremos en capítulos más adelante.

Cabe destacar que durante el desarrollo de esta investigación, si bien la aproximación hacia la memoria y el recuerdo implica un amplio rango de disciplinas del conocimiento humano, en el caso de mi propuesta, nos interesa abordarlos desde la filosofía, la antropología y el arte contemporáneo para observar el modo en el que la narración de la memoria converge desde estas distintas perspectivas. Para cumplir con este objetivo,

partimos por un breve recorrido por las reflexiones sobre la memoria en las aportaciones de los autores Henri Bergson, Joël Candau, Ana María Guasch y Hortensia Mínguez García.

En un intento por establecer las conexiones entre la memoria, el acto de recordar y las disciplinas mencionadas, en la última parte de este capítulo, nos acercamos al trabajo de un par de mujeres artistas que emplean la memoria como el núcleo creativo de su obra, Mariela Sancari y Carla Rippey y, de este modo, introducimos en sus honduras desde sus diferentes propuestas artísticas, por un lado, como una vía de acercamiento a la autobiografía de las artistas y, por otro, a la reconstrucción de acontecimientos pasados gracias a los rastros dejados o recolectados, como una forma de recrear sucesos ya ocurridos, así como para la revisión de la historia como un sistema de almacenamiento de archivos, con la finalidad de exponer distintas formas en las que se pueden contar eventos pasados desde la perspectiva de la tipología del Libro-arte que Hortensia Mínguez García propone desde su experiencia como artista, investigadora y docente.

Así también, presentamos la entrevista realizada a la artista visual Carla Rippey (1950) el 3 de mayo de 2023, en la que la nos proporciona aportaciones significativas en torno a la articulación entre arte, memoria y experiencia traumática, subrayando el potencial del Libro-arte como un dispositivo privilegiado para indagar en relatos tanto familiares como colectivos atravesados por contextos de violencia histórica. En su análisis, Rippey identifica dos ejes clave que explican el creciente interés contemporáneo por la memoria: las vivencias traumáticas y los procesos migratorios.

## 2.1. Estudios sobre la memoria

¿Es acaso la memoria lo único que se requiere para reconstruir el pasado en el presente? Si como decía el escritor argentino Jorge Luis Borges, somos nuestra memoria, entonces lo más seguro es que sea imperfecta. Para vislumbrar sobre esta afirmación, debemos tomar en cuenta que todos guardamos imágenes y recuerdos abstractos almacenados y, muchas veces, nos es muy difícil encuadrarlos en experiencias vívidas y reales en un tiempo y espacio determinados<sup>41</sup>.

La verdad es que no siempre es suficiente que se evoque un acontecimiento pasado para que se transforme en un recuerdo ya que, al paso del tiempo, sus imágenes modifican la impresión que habíamos guardado de un hecho pasado o de una persona conocida, incluso, hasta es posible que dichas imágenes se reproduzcan de manera totalmente inexacta dando lugar a una ola de recuerdos ficticios que se adhieren a los que sí son reales. También puede suceder que, de manera inversa, los testimonios de otras personas nos ayuden a reconstruir nuestros recuerdos porque corrigen los acontecimientos con mucha mayor exactitud en los datos para completar las experiencias pasadas, es decir, recordar también significa recordar junto a los otros (Betancourt, 2004).

Cualquiera de estas dos formas de traer los recuerdos al momento presente, nos indican que no nacemos con una mente “vacía” y que la memoria, invariablemente, está ligada al tiempo, considerándolo como el espacio en el que ocurren y se desarrollan los fenómenos humanos. Es así que podríamos decir, en términos simples y llanos, que la

---

<sup>41</sup> En este sentido nos parece pertinente citar lo que, en términos simples y llanos, el Diccionario de la Lengua Española define como memoria.

1. f. Capacidad de recordar.
2. f. Recuerdo que se hace o aviso que se da de algo.
3. f. Exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto.

Diccionario de la Lengua Española (Real Academia Española, actualización 2025)

<https://dle.rae.es/memoria?m=form>

memoria significa recordar y está en constante lucha contra el olvido porque la memoria se habita, se recorre y se recurre a ella, se toma distancia y, a ella, también se vuelve. Por ejemplo, lo primero que hacemos al despertar cada mañana es recordar quiénes somos, en dónde estamos o qué día es, lo cual nos señala que el ser humano tiene la capacidad de evocar voluntariamente la información y que sin la memoria no podríamos ni siquiera percibir y tendríamos que inventar nuestro mundo constantemente, simplemente no sabríamos que hay un pasado que recordar.

Para acercarnos al tema de la memoria como campo de estudio, con la aspiración de analizar el libro-arte *Un viaje en zeppelin* (1988) de Yani Pecanins, debemos comenzar por lo esencial: comprender qué se entiende por memoria. Tempranamente, la memoria fue definida como el poder de la mente para revivir percepciones con la información adicional del momento en que estas ocurrieron en el pasado, entendiendo que los términos de almacenamiento y actualización ya eran claves para ir dando forma al concepto de memoria<sup>42</sup>.

Sin embargo, la idea de fondo es notablemente simple y ocurre de la siguiente manera: un sujeto tiene una experiencia determinada, la cual percibe a través de sus sentidos (estímulos visuales, táctiles, auditivos, olfativos, etc.), dejando sus vestigios en el sistema nervioso. Es decir, su experiencia queda impresa, almacenada o codificada “neuronalmente” en algún área del cerebro. Después, cuando el sujeto “se acuerda” de lo que le sucedió, se reactivan esos rastros sinápticos y, es entonces que a través de imágenes proyectadas en el cerebro, se auto-representa mentalmente en la situación vívida. En términos sencillos, esto es recordar y la función de la memoria consiste en reproducir el pasado.

Con esta simple explicación surgen una gran cantidad de planteamientos dentro de un amplio rango de disciplinas. Para empezar, de entre las muchas personalidades destacables en el contexto de estudios sobre la memoria, el Dr. Daniel Schacter (1952), profesor titular de

---

<sup>42</sup> Este discurso filosófico se originó desde Platón y Aristóteles, quienes visualizaron a la memoria como un receptáculo de almacenamiento del cual se podía “traer” imágenes a voluntad.

psicología de la Universidad de Harvard, sostiene que la memoria no se encuentra en un único lugar del cerebro por lo que el recuerdo de alguna experiencia concreta se compone de fragmentos de información que se almacenan en áreas distintas del cerebro. El hipocampo es el encargado de recrear las experiencias pasadas al tomar la información del córtex visual para reconstruir parte de la escena, al mismo tiempo que busca las conexiones neuronales del córtex auditivo, que es el que conserva los ruidos, las voces o la música característicos de aquella experiencia. Esto quiere decir que el hipocampo actúa como el “árbitro” de la puesta en escena necesaria para experimentar lo que llamamos recuerdo.<sup>43</sup>

En este proceso de recordar, tendemos a pensar que entre más vívidos y detallados son nuestros recuerdos, más exactos son, pero en realidad las investigaciones indican todo lo contrario. A este respecto y, continuando con Schacter, este anota tres tipos de olvido necesarios para seguir adelante en la vida. Al primero de ellos lo denomina transitoriedad y se refiere al carácter efímero de los recuerdos conforme se debilitan y se pierde información sobre una experiencia determinada a medida que pasa el tiempo. La distractibilidad es el tipo de olvido por no prestar atención a lo que hacemos, por ejemplo, no ser capaces de recordar dónde dejamos las llaves. En este caso, la experiencia nunca llega a la memoria de manera que le permita mantenerse y, por lo tanto, no se recuerda. Y finalmente el bloqueo es cuando tenemos información almacenada en la memoria, estamos atentos e intentando recordar, sin embargo, no se logra hacerlo. Es esa sensación de tener algo “en la punta de la lengua” y, a pesar de que somos conscientes de que lo sabemos, no se puede acceder a esa información.

Así pues, del olvido surgen consecuencias interesantes y, aunque es cierto que muchas de nuestras vivencias se pierden en él, esto no significa que los recuerdos se borren de nuestro cerebro, sino más bien se convierten en inaccesibles a nuestra consciencia. En otras

---

<sup>43</sup> Entrevista otorgada al escritor y divulgador científico Eduard Punset Casal (1936-2019) en el episodio 09 de su afamada serie televisiva Redes titulado *Los siete pecados de la memoria*, vídeo de YouTube, publicado el 8 de febrero de 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=reZ4YrgjuRo&t=19s>

palabras, hay que olvidar para permitir que cosas más importantes ocupen espacio en nuestra memoria y, en ello influye el tiempo porque entre más pase, los recuerdos que de nuestras experiencia tengamos, duran menos.

Por su parte, las investigaciones del neurocientífico Martin Conway (1952-2022), quien fuera Director del Departamento de Psicología de la City University de Londres, nos muestra un hecho interesante sobre la memoria, y es que los recuerdos son reales y a la vez no, de hecho, algunos de ellos pueden ser hiperreales. En un extremo, corresponden con nuestra experiencia del mundo y, en otro, se corresponden con lo que somos al margen de la realidad. Si consideramos, como lo explica Conway, que solo a partir de los seis años de edad reconocemos nuestros recuerdos como tales y, antes de ese tiempo, estos son fragmentos de recuerdos inconexos que a veces se perciben como tal y muchas veces no se sabe qué son, es debido al desarrollo del lenguaje porque una vez que comenzamos a consolidarlo, es cuando tomamos consciencia de nosotros mismos y, con ello, construimos recuerdos más fiables y duraderos. El lenguaje nos ayuda a nombrar lo que recordamos, a estructurar los recuerdos y a interactuar socialmente con ellos. En pocas palabras, con el lenguaje es más fácil recordar. Las investigaciones de Martin Conway nos muestran que nuestro pasado no siempre es como lo imaginamos y, menos aún, en nuestros primeros años de vida.<sup>44</sup>

Podríamos decir entonces que tendríamos que constatar nuestros recuerdos preguntando a otras personas que también vivieron el mismo acontecimiento, si este ocurrió tal como lo recordamos, ya que las cosas que vivimos en el pasado llevan mensajes importantes que contribuyen a construir nuestra identidad personal, nuestra biografía y a ser lo que somos con nuestras creencias y posesiones.

---

<sup>44</sup> Entrevista otorgada al escritor y divulgador científico Eduard Punset Casal (1936-2019) en el episodio 136 de su afamada serie televisiva Redes titulado *Cómo construimos los recuerdos - neurociencias*, vídeo de YouTube, publicado el 10 de diciembre de 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=bnGOZvXLalw&t=18s>

### 2.1.1. Enfoque filosófico

#### 2.1.1.1. Henri Bergson (1859-1941)

En el pensamiento filosófico occidental, la incógnita sobre la memoria está ligada a la identidad personal porque a lo largo de la historia, nos ha permitido comprender el Yo, su naturaleza y los factores que contribuyen a su formación, sus constantes modificaciones y su permanencia espacio - temporal.

Desde este punto de vista, la elección del filósofo francés Henri Bergson (París, 1859-1941) para revisar su aproximación al estudio de la memoria, radica en que su análisis apunta a uno de los tópicos más importantes de la filosofía, la relación entre mente y cuerpo resultando en la publicación de sus razonamientos en la que es, posiblemente, su obra más importante, *Materia y Memoria* (1896).

En principio nos interesa explicar a grandes rasgos, los postulados más relevantes del planteamiento de Bergson y qué tienen que ver con el objeto de estudio de esta investigación. En primer lugar, lo que Bergson denomina como materia es, justamente, el cuerpo y el lugar que ocupa dentro del entorno físico que habita. En oposición a la idea del realismo tradicional, el mundo material no se reduce meramente a las representaciones que tenemos de él, sino que la materia es una entidad misteriosa “que produciría en nosotros representaciones pero que serían de otra naturaleza” (2006, citado por Despot, 2010). Lo que Bergson nos quiere decir con esto es que la materia, aunque responda a los patrones de dicta la naturaleza, es dinámica y está en una continua interacción y cambio. Esto es, que el cuerpo y, obviamente el cerebro es, sobre todo, un organismo orientado a la preservación de la vida y, es desde este supuesto, que Bergson comienza a considerar en gran medida y con nueva visión, tanto a los procesos cognitivos como a los mnémicos.

Desde esta nueva valorización, se puede decir que para Bergson las funciones psicológicas no están desligadas de los fines biológicos del ser humano, como ocurre con la percepción, ya que a pesar de su complejidad, es un acto en el que la conciencia opera de manera selectiva de cara a la acción. De este modo, el autor afirma que “la percepción mide nuestra acción posible sobre las cosas y por eso mismo, inversamente, la acción posible de las cosas sobre nosotros. Entre mayor es la potencia de obrar de nuestro cuerpo, más vasto es el campo que la percepción abarca” (Despot op. cit., p. 149).

En definitiva y, para fines prácticos, lo que Bergson nos muestra es que es imposible desvincular la percepción como proceso cognitivo del cerebro, del cuerpo vivo, sencillamente porque la percepción nos brinda información sobre la situación material y nos ayuda, no solo a recibir el mundo en un contexto vital, sino a interpretarlo y hacerlo nuestro, sin dejar de lado los *para qué*, su utilidad o beneficios que podamos obtener por medio de la acción. A este respecto, Bergson demuestra que no existe una “percepción pura”, sino más bien la percepción siempre se ve mezclada con un componente primordial: la memoria.

Lo que Bergson llama la percepción real y concreta siempre se va a ver acompañada de recuerdos, y nos dice «estos recuerdos desplazan nuestras percepciones reales, de las que no retenemos entonces más que algunas indicaciones, simples “signos” destinados a evocarnos antiguas imágenes» (Despot, op. cit., p. 150). Esta teoría de la percepción de Bergson es semejante a la psicología de la Gestalt, según la cual el acto de ver nunca es una actividad pasiva sino que, por el contrario, es intensamente selectiva e interpretativa: el ojo humano no registra las imágenes en el cerebro como una cámara fotográfica, sino que el ojo, al ser un órgano “consciente”, evalúa, elige e interpreta según sus intereses (Despot, op. cit., p. 150), en otras palabras, el ojo aprehende aquello en lo que enfoca su atención. De esta manera podemos inferir que lo que nos dice la teoría de la Gestalt es que algunos recuerdos se forma en nuestra mente a partir de las experiencias visuales, ya que esta menciona que una

forma es mejor percibida cuantas más veces se haya sido vista y, es entonces que en ese acto de constante observación, el cerebro organice las representaciones mentales para otorgarles un significado.

Siguiendo con la teoría de la memoria de Bergson, para él un “recuerdo puro” no existe realmente desde la perspectiva psicológica, sino que es virtual, inactivo e inconsciente<sup>45</sup>. Bergson menciona que lo psicológico es el presente y el pasado, es ontología pura, por lo tanto, el recuerdo puro no tiene significado alguno más que en la ontología. En este sentido y, continuando con su punto de vista, recordar representa una acción singular porque se toma distancia del presente para ubicarse en el pasado de un salto, primero, hacia un pasado general y, después, a uno particular. Esta condición dualista permite la existencia de todos los pasados y, sólo después de haber dado este giro, es que el recuerdo pasa de su estado virtual al actual, deja de ser impasible y, poco a poco, se “encarna”:

Nunca recompondrás el pasado con presentes, sean éstos cuales fueren. La imagen pura y simple me trasladará al pasado sólo si he ido a buscarla efectivamente en el pasado. El pasado se nos muestra acuñado entre dos presentes: el antiguo presente que se ha ido y, el presente actual en relación con el cual es pasado (2022, p. 67).

El profesor y filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995) nutre ampliamente sus ideas de las de Bergson y trata de determinar en su obra *El Bergsonismo* (1968) las tres grandes etapas de la filosofía bergsoniana: duración, memoria e impulso vital. Deleuze nos explica que para Bergson, la memoria esencialmente es duración y, la duración es memoria, conciencia y libertad. Esta identidad de la memoria con la duración, Bergson la explica de dos maneras: conservación, “el momento siguiente contiene siempre, además del precedente,

---

<sup>45</sup> Para Bergson, el término inconsciente designa una realidad no-psicológica, es decir, el ser humano tal como es en sí.

el recuerdo que éste ha dejado”; y acumulación del pasado en el presente, “ambos momentos se contraen o se condensan uno en otro, pues no ha desaparecido uno todavía cuando ya el otro aparece” (Deleuze, 1987, p. 51-52).

De acuerdo a estas afirmaciones del autor, cabe preguntarse dónde se guardan los recuerdos y, según su teoría de la memoria, el recuerdo forma parte de una subjetividad debido a que no puede conservarse más que en la duración, por lo tanto, el recuerdo se conserva a sí mismo.

Llegados a este punto, Deleuze intenta demostrar que para Bergson el pasado goza de una realidad verdaderamente ontológica y no solamente psicológica, ya que entre la materia y la memoria, entre la percepción pura y el recuerdo puro, entre el pasado y el presente, debe haber una diferencia de naturaleza (1987, p. 55).

En conclusión, Bergson nos dice que la memoria opera como duración y la concibe en términos de una multiplicidad heterogénea, considerando que su formación nunca es posterior a la de la percepción, sino que ambas son simultáneas. Desde su punto de vista, esto nos obliga a pensar la memoria en términos duracionales en los que el pasado (memoria) y el presente (percepción) coexisten y se conforman mutuamente como virtuales y actuales.

Si hacemos un paralelismo entre las afirmaciones del Dr. Schacter revisadas anteriormente y Bergson, podemos decir, por un lado, que la vulnerabilidad de la memoria radica en recordar los detalles concretos y específicos de lo que ocurrió y, especialmente, las circunstancias en las que sucedió una experiencia determinada y, por otro, que la idea de que la memoria surge después de la percepción se debe al hecho de que lo primordial es el devenir del tiempo que avanza. La memoria se vuelve superflua y sin interés real, sin embargo, en lo que funciona muy bien es en recordar el significado general de la experiencia vivida, es decir, su sentido general de lo que ha pasado y, no solo eso, sino conservar su

esencia y la importancia de lo acontecido aunque no sea tan fiel a la hora de mantener todos los detalles exactos.

Como veremos en capítulos más adelante y, centrándonos en nuestro objeto de estudio, el libro-arte *Un viaje en zeppelin* (1988) de la artista visual Yani Pecanins, la representación de la memoria no solo ocurre en el pasado, sino que sigue adelante en el presente y coexisten en la obra. Los recuerdos de los acontecimientos a los que alude la pieza, se materializan en el presente mismo generando la ilusión de que, como espectadores, estamos presenciando una experiencia que ya ha ocurrido y percibimos el tiempo en dos aspectos, actual y virtual, y con base a la teoría de la memoria de Bergson, tenemos un "reconocimiento" en el que se obtiene una visión de la formación de un recuerdo, en este caso, el de los acontecimientos narrados por la artista en su obra.

## **2.2. Enfoque antropológico**

### **2.2.1. Joël Candau**

Como hemos revisado en los apartados anteriores, la memoria es un tema extremadamente vasto que, asimismo, puede abordarse desde diversas materias, por lo que tomaremos en consideración el punto de vista que nos ofrece la antropología, toda vez que nos permite una aproximación al estudio de la humanidad, sus sociedades y enfoques culturales y, así, dar sentido al mundo contemporáneo.

Como punto de partida y, como hemos visto, la memoria es esencial para el individuo en todas las etapas de su vida. Sin ella, éste se pierde y su identidad se desvanece. Debido a ello, debemos aclarar cuáles son específicamente aquellas prácticas a las que la antropología llama "memoria", entendiéndose, en un sentido muy elemental, como la práctica social de "traer el pasado al presente" (Ramos, 2011). Esta noción, acuñada por la filosofía, está

íntimamente ligada a la facultad de rememorar acontecimientos en relación con el tiempo, concretamente, a reconstruir un hecho específico ocurrido en un momento que no es el presente, gracias a la narrativa individual de cada sujeto. Un ejemplo de esta exaltación por la memoria que se expresa más allá de la teoría, son los actos conmemorativos, el auge de las biografías en el ámbito editorial y del cine documental, o la recuperación de las tradiciones, por nombrar sólo algunas.

El profesor Joël Candau<sup>46</sup>, en su obra *Antropología de la memoria* (2002) propone las bases indispensables para cualquier enfoque antropológico de la memoria, es decir, sus fundamentos biológicos y anatómicos, así como los filosóficos y psicológicos. Sin embargo y, para los fines que interesan a esta investigación, nos ceñiremos al capítulo 6 de su obra, en el que aborda las prácticas artísticas como una de las formas que toman las representaciones individuales y colectivas de la memoria.

Tomaremos como punto inicial la propuesta taxonómica que el autor propone de las diferentes manifestaciones de la memoria y la identidad tanto individual como colectivas en su obra *Memoria e Identidad* (2001):

1. Memoria de bajo nivel: también llamada *protomemoria*, constituye el saber y la experiencia inmediatos, los cuales son compartidos por los miembros de un grupo. La protomemoria es una memoria imperceptible, que sacude al sujeto sin que éste lo note, por ejemplo, cuando un bebé aprende a caminar.
2. Memoria propiamente dicha o de alto nivel: es una memoria de recuerdo o de reconocimiento, una convocatoria deliberada o una evocación involuntaria de recuerdos ya sea autobiográficos o de saberes, creencias, sensaciones, etc.

---

<sup>46</sup> Joël Candau es profesor de Antropología en la Universidad de Niza Sophia Antipolis y dirige el Laboratorio de Antropología y Sociología Memoria, Identidad y Cognición Social (LASMIC). Los temas que abordan sus investigaciones se inscriben en el ámbito de la antropología cognitiva, así como las diversas formas de la memoria compartida (memoria familiar y genealógica, memoria colectiva, etc.), distinguiendo en particular los aspectos protomemoriales, memoriales y metamemoriales. Sus obras más importantes son *Memoria e Identidad* (2001) y *Antropología de la memoria* (2002).

3. La metamemoria: es una representación que cada individuo realiza de su propia memoria, en un primer momento y, en otro, lo que él se dice sobre ella.

Desde esta postura, Candau nos hace hincapié que en el caso de la memoria individual estos tres términos gozan de una amplia aprobación, pero no así cuando se trata de la memoria colectiva, en la que sólo se puede hablar de la memoria de alto nivel y la metamemoria, ya que es imposible hablar de una protomemoria que sea igual en todos los individuos. En este sentido, Candau señala que cuando se alude a la memoria colectiva no se hace referencia a una facultad, ya que la única facultad de memoria que puede validarse es la individual y sólo puede hablarse de colectiva como representación y, nos dice que “la memoria colectiva es una forma de metamemoria, es decir, un enunciado que los miembros de un grupo quieren producir acerca de una memoria supuestamente común a todos los miembros de ese grupo” (p. 22).

Específicamente, el término memoria colectiva es un concepto acuñado por el sociólogo francés Maurice Halbwachs (1877-1945) quien empezó a interesarse por el tema a partir de los estudios de su profesor Henri Bergson, gracias a su análisis de la formación y operatividad de la memoria individual. Halbwachs afirma que tanto la memoria individual como la colectiva se apoyan en la memoria de los otros, porque refuerza y completa la propia memoria, ya que “en medios semejantes todos los individuos piensan y recuerdan en común”.<sup>47</sup>

Según este autor, la existencia de la memoria individual es inadmisibles ya que “lo que denominamos memoria tiene siempre un carácter social” (citado por García, 2011), porque cualquier recuerdo, aunque sea personal, guarda relación con un conjunto de nociones que nos dominan más que otras, con personas, lugares, grupos, fechas y formas de lenguaje; por

---

<sup>47</sup> HALLWACHS, M. *La memoire collective*. Paris: PUF, 1968, [Traducción de Amparo Lazén Díaz] 212.

lo tanto “no hay dos memorias sino una y esta resulta de una articulación social” (citado por García, 2011).

Candau critica esta posición al señalar que Maurice Halbwachs cometió el error de ver en las memorias individuales ‘fragmentos’ de la memoria colectiva, aunque sí reconoce la importancia que los marcos sociales tienen en la construcción individual de una memoria, como por ejemplo, la familia quien es el primer grupo que genera una cierta cantidad de recuerdos en torno a sus integrantes y, que al otorgar un nombre de pila, confiere al individuo el principal elemento identitario por el cual referirse a una persona en particular y, de esta manera, el recuerdo se genera con mayor rapidez en el ámbito familiar, aunado a la interacción entre sus integrantes pero, sobretodo, por ser un grupo casi cerrado.

A través de estas aseveraciones, queda claro que tanto la memoria individual como la colectiva constituyen soportes para la reconstrucción del pasado y consolida los lazos afectivos de un grupo social. En este sentido, en el ámbito artístico, muchos artistas contemporáneos generan obras vinculadas a la memoria colectiva y, como veremos a continuación, también recurren a la memoria individual en un proceso de relatoría de los recuerdos a manera de confesiones o testimonios.

Siguiendo con el enfoque antropológico de Candau, es interesante darse cuenta que en el arte contemporáneo, los relatos personales gozan de una gran notoriedad y las razones pueden ser muy diversas. Como hemos visto, la memoria almacena, en cada uno de nosotros, las vivencias pasadas transformadas en recuerdos para recuperarlos y utilizarlos posteriormente. Memoria vívida, viva y a veces memoria en vivo, menciona Candau, las obras de arte autobiográficas satisfacen el entusiasmo por un pasado cercano o lejano, en el que “toda *anamnesis*<sup>48</sup> es una reconstrucción tributaria al mismo tiempo de la naturaleza del

---

<sup>48</sup> La anamnesis (griego, recolección, reminiscencia) alude a la información recopilada por un especialista de la salud mediante preguntas específicas, formuladas ya sea, al propio paciente, o bien a otras personas relacionadas para obtener datos útiles y elaborar información valiosa para formular el diagnóstico y tratar al paciente.

acontecimiento memorizado, del contexto pasado de ese acontecimiento y del momento de la memorización”. (p. 99)

Esta retención que se hace a partir de la vivencia de un recuerdo, en muchas ocasiones, no se hace de manera lineal ni cronológica porque la memorización es una representación del pasado en la que convergen emociones, sentimientos y pasiones del individuo con respecto a lo ya vivido. “Afectiva y mágica, arraigada en lo concreto, en el gesto, la imagen y el objeto, la memoria ‘se compone de detalles que la confrontan; se nutre de recuerdos vagos, enfrentados, [...], sensible a todas las formas de transmisión, pantallas, censura o proyecciones’” (Candau, 2001, citado por García, 2011). En pocas palabras, la finalidad de la memorización no es más que ordenar el pasado y hablar de él y, así, generar una identidad, ya sea para el propio individuo o para los diferentes grupos sociales.

Ahora bien, pensando en la obra que nos interesa analizar en esta tesis, *Un viaje en zeppelin*, ¿cómo darle sentido a una serie de experiencias traumáticas que no fueron vividas de manera directa y que tal vez crearon una discontinuidad de lo real en la memoria de la artista Yani Pecanins?

Desde una perspectiva de narración de las memorias de vida, Candau nos dice que el ser humano tiene una propensión natural a olvidar los acontecimientos penosos por derivar en situaciones de ansiedad o angustia. Incluso, continúa, una emoción de proporciones intensas provocada por un acontecimiento traumático, puede llevar a la amnesia psicogénica, es decir, al olvido total del acontecimiento. De ahí que esta sea una posible causa por la que en el ámbito artístico o literario, muchos autores se rehúsen a olvidar y registren los hechos pasados en sus obras, siendo casi una necesidad de vida o muerte.

Siguiendo la línea de pensamiento de Candau, el acto de memoria que se deja ver en los relatos de vida, pone en evidencia esta aptitud del ser humano de voltear hacia su propio pasado para hacer una recapitulación de él, ponerlo en orden, darle coherencia a los

acontecimientos que se consideran significativos y, al proceder de esta manera, la memoria autobiográfica cumple con su principal objetivo, que es el de construir un mundo relativamente estable, verosímil y previsible, en el que los proyectos de vida adquieren un nuevo significado y sentido. En este proceso, la sucesión de episodios biográficos pierden su carácter aleatorio para integrarse en un *continuum* tan lógico como sea posible, cuyo punto de origen y llegada están constituidos por el individuo o por los grupos sociales en los que se desenvuelve (p. 101).

El filósofo, psicólogo y neurólogo francés Pierre Janet (1859-1947) menciona que el acto mnemónico es “una conducta de relato” que nunca es una pura reproducción del hecho ausente, sino una construcción que requiere la participación de las funciones psicológicas superiores. Por su parte, el psicólogo cognitivo Roger C. Shank afirma que el acto de narrar una historia no es una simple repetición de un acontecimiento, sino es un acto real de creación: “el proceso mismo de creación de la historia crea la estructura mnemónica que contiene la esencia de esta historia para el resto de nuestra vida. Hablar es recordar” (1995, citado por Candau, 2002).

Es interesante lo que nos dice Candau al respecto, explicando que esta construcción tiene una función social, ya que al manifestar con frecuencia nostalgia por los ‘buenos tiempos pasados’, el narrador realiza una crítica a la sociedad del presente, la cual puede traicionar las exigencias de cambios para el futuro. Por otra parte, el contenido de la narración es una transacción entre la representación del pasado y las expectativas que de ellas se tienen hacia el futuro y todo lo que esté por venir es memoria viva. Además, también hace énfasis en que esta construcción no es fija y puede cambiar en su forma y contenido, puesto que el individuo “presenta en el presente” la información rememorada (2002, p. 102).

Así pues, el estado emocional del narrador influye en la rememoración de los recuerdos evocados sin que sea posible determinar realmente si la calificación que el

individuo hace del acontecimiento pasado se debe a sus características propias o se trata de una proyección afectiva al momento de la reminiscencia. En otras palabras, si el sujeto evoca un recuerdo que califica como triste, lo más probable es que la experiencia también lo sea, creando una visión sesgada del hecho en sí. Lo importante de todo esto es notar que existe en todo momento una dependencia al contexto en el que surgen los recuerdos, que constituye un núcleo de sentido conformado por elementos del pasado relativamente estables y, aparentemente, conservados desde su origen sin ningún cambio.

A tal efecto, la narración autobiográfica permite darle coherencia a la trayectoria de vida y concede al narrador transformar su propio relato en algo mucho más pertinente respondiendo a las expectativas de quien recibe ese relato. A este respecto, la interacción entre el narrador y su interlocutor también determina varios aspectos de la naturaleza del relato. Por un lado tenemos la duración del mismo relato, ya que sus efectos pueden afectar la respuesta del interlocutor a dicha narración y, por otro, los recuerdos autobiográficos espontáneos son más exactos que cuando son cuestionados por el receptor (p. 103).

Resumiendo, las memorias individuales tienden a cambiar y se modifican constantemente, por eso debemos tener presente que los recuerdos de vida se ‘ensombrecen’ por diversos fenómenos como la fabulación autobiográfica, los mitos o los recuerdos inexactos o inexistentes, el bovarismo<sup>49</sup>, la paramnesia, la ecmnesia, la ocultación, el olvido, los déficits mnemónicos derivados de la edad o los delirios semejantes a las hipermnesias oníricas. Cabe aclarar que todos estos fenómenos impactan la memoria dependiendo del tipo de recuerdo del que se trate, ya sea familiar, profesional o personal.

---

<sup>49</sup> También llamado Síndrome de Madame Bovary, se refiere al estado de insatisfacción crónica y evasión de la realidad provocados por el contraste entre esta última, los anhelos e ilusiones de una persona, derivando en una intensa frustración y se fantasea con la vida soñada. El término fue acuñado en 1892 por el filósofo francés Jules de Gaultier (1858-1942) cuando realizó un análisis sobre los personajes de la novela *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert (1821-1880), en la que el personaje principal, Emma, vive en un estado de insatisfacción por parte de su marido, lo que la lleva a buscar la realización de sus sueños en otros amores. Recuperado de: <https://www.psicologia-online.com/que-es-el-bovarismo-en-psicologia-significado-y-ejemplos-4682.html>

Finalmente, desde la antropología de la memoria como nos muestra Candau, en toda manifestación de la memoria existe una verdad del individuo, la cual es muy distinta a aquella, que como narrador, expresa en el relato y que no siempre es la realidad de los acontecimientos. En este sentido, podemos concluir que la memoria es un arte de la narración y, a la vez, representa un triunfo del individuo, ya que recordar significa domesticar el pasado, pero sobre todo, es una apropiación, se resignifica y se incorpora como una huella de memoria manifiesta en los relatos o memorias de vida.

## 2.3. Enfoque artístico

### 2.3.1. Anna María Guasch (1953)

Como hemos visto hasta ahora, los estudios sobre la memoria nos dejan ver que somos seres temporales gracias al trabajo que ésta realiza articulando el pasado y el presente en un constante proceso de reordenamiento. El pasado nunca transita solo y, como nos ha explicado Joël Candau desde la antropología, traer el pasado al presente es una práctica social. A ese pasado al que en muchas ocasiones no es posible acceder tal como fue y en todos sus matices, podemos acercarnos a través de la creación artística abordando su reminiscencia.

Desde el punto de vista del arte, fue en el año 2011 que la catedrática Anna María Guasch<sup>50</sup> nos introduce al concepto de *Archivo* como práctica artística en su libro titulado *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. En un principio se entendía muy poco a qué se refería la autora con esta afirmación y, a lo largo de su obra, nos muestra una historia del archivo como institución, documentos que atesoran la cultura y que

---

<sup>50</sup> Anna María Guasch (1953) es Catedrática Emérita de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, además de crítica de arte. Tanto su investigación como su labor docente se centran en el análisis del arte internacional desde la década de los años noventa. Ha publicado una gran cantidad de libros, artículos académicos y ha asesorado más de quince tesis doctorales. También dirige y coordina el *Global Art Archive*, un grupo de investigación que estudia los archivos y su papel como nexo entre la memoria colectiva y el desarrollo individual ([www.globalartarchive.com](http://www.globalartarchive.com)). Asimismo, forma parte del grupo de investigación internacional con sede en Londres *Visual Culture Studies in Europe, Humanities in the European Research Area* (HERA) y del grupo de investigación *Art et mondialisation* (Arte y Globalización) de Zahia Rhamani en París (INHA).

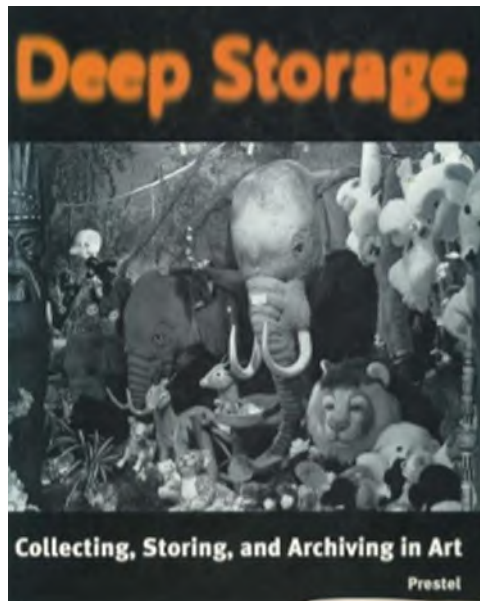
nos sirven para documentarnos sobre aquello de lo que otros guardan registro, es decir, nos permiten revisar la historia en forma de documento. Es importante esclarecer que la autora integra el concepto de archivo en el campo del arte contemporáneo y eso nos permite hablar de un arte de archivo.

El archivo es, muy posiblemente, un nuevo giro en la historia del arte porque, al menos hasta la publicación de la citada obra, era una nueva manera de demostrar que este sirve para la producción artística, además de que las relaciones entre arte y archivo (memoria, registro) no formaban parte del trabajo diario del arte ni para los grandes proyectos expositivos ni para la teoría o análisis del arte contemporáneo.

Es así que una vez que, tanto los artistas como los teóricos tornan sus miradas hacia la consideración de la obra de arte, «en tanto que archivo» por aquellos que comparten un interés común por la memoria cultural e histórica y que buscan sacarla de la oscuridad para transformarla en un acontecimiento físico, espacial y concreto.

Prueba de lo anterior, a finales del siglo XX, algunas exposiciones de arte visibilizaron e impulsaron el archivo como práctica artística. Específicamente en el año 1998, se celebró una exposición de manera simultánea en el Centro de Arte Contemporáneo PS1 de Nueva York y en la Henry Art Gallery de Seattle que llevó por título *Deep Storage: collecting, storing and archiving*. En esta exposición se exhibieron obras de más de cuarenta artistas que exploran la imaginería y los procesos relacionados con el almacenamiento. La exposición presentó tres generaciones de artistas alemanes y estadounidenses, tales como Joseph Beuys, Louise Lawler, Paul McCarthy, Hanne Darboven, Nam June Paik, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Jeanne Silverthorne y Andy Warhol, entre otros. Las obras presentadas abarcaron una diversidad de formatos, que incluyeron instalaciones, esculturas, pinturas, fotografías, libros de artista, producciones audiovisuales y creaciones digitales. Todas ellas fueron concebidas con el propósito de explorar la noción de almacenamiento

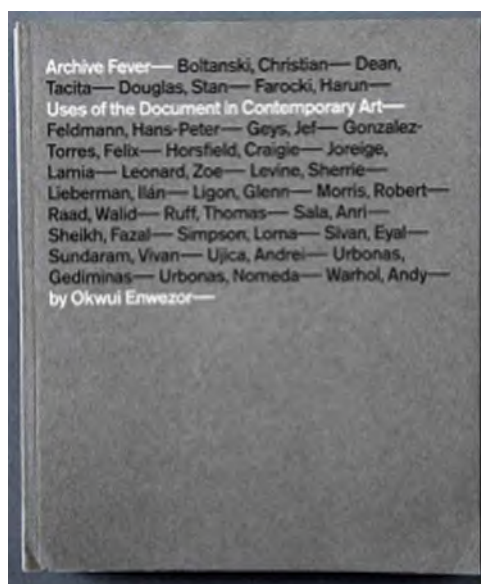
desde cuatro perspectivas fundamentales: el almacén o museo, el archivo o biblioteca, el estudio del artista y el espacio de datos.



**Fig 1.** *Deep Storage: collecting, storing and archiving in art* (1998). Portada del catálogo de exposición. Asia Art Archive. Recuperado de <https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/deep-storage-collecting-storing-and-archiving-in-art>

Este enfoque multidimensional permitió abordar el concepto del archivo desde distintas prácticas y contextos, ampliando así su comprensión dentro del ámbito artístico contemporáneo, partiendo de la premisa de que toda persona, en mayor o menor medida, colecciona algún tipo de objeto o información, numerosos artistas han encontrado en el coleccionismo y el almacenamiento —ya sea de manera sistemática o caóticamente desordenada— un medio legítimo de expresión artística. En este contexto, el acto de almacenar adquiere una dimensión estética y conceptual, convirtiéndose en el eje central de sus propuestas. Así, temas como la memoria digital, la acumulación de materiales heterogéneos, las estanterías, las cajas de embalaje y las instalaciones físicas son resignificados como recursos formales y simbólicos que configuran nuevas narrativas dentro del arte contemporáneo.

En este mismo sentido, en el año 2008 se llevó a cabo la exposición *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, organizada por el académico y curador adjunto del International Center of Photography de Nueva York, Okwui Enwezor. Esta muestra reunió obras de destacados artistas contemporáneos cuyo trabajo se fundamenta en el uso de documentos de archivo como estrategia para replantear los significados de la identidad, la historia, la memoria y la pérdida. Entre los artistas participantes se encuentran Christian Boltanski (1944-2021), Tacita Dean (1965), Stan Douglas (1960), Harun Farocki (1944-2014), Andrei Ujica (1951), Hans-Peter Feldmann (1941-2023), Jef Geys (1934-2018), Felix Gonzalez-Torres (1957-1996), Craigie Horsfield (1949), Lamia Joreige (1972), Zoe Leonard (1961), Sherrie Levine (1947), Ilán Lieberman (1969), Glenn Ligon (1960), Robert Morris (1931-2018), Walid Raad (1967), Thomas Ruff (1958), Anri Sala (1974), Fazal Sheikh (1965), Lorna Simpson (1960), Eyal Sivan (1964), Vivan Sundaram (1943-2023), Nomeda (1968) y Gediminas Urbonas (1966), y Andy Warhol (1928-1987). Esta exposición evidenció cómo el archivo, más allá de su función documental, puede ser resignificado dentro del arte contemporáneo, convirtiéndose en un recurso conceptual para reflexionar sobre la construcción de la memoria y los mecanismos de conservación y transmisión del conocimiento.



**Fig 2.** *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (2008). Portada del catálogo de exposición. On Paper. Recuperado de <https://www.onpaperstore.com/en/all-items/archive-fever-uses-of-the-document-in-contemporary-art.html>

Entre estas dos exposiciones, se desarrollaron otras muestras de relevancia, entre ellas *Interarchive: Prácticas archivísticas y espacios de acción en el campo del arte contemporáneo*, realizada en Alemania en el año 2002. Esta exposición abordó el archivo no solo como un sistema de almacenamiento y organización de información, sino también como un espacio dinámico de acción dentro del ámbito del arte contemporáneo, en el que la recolección, clasificación y reinterpretación de materiales adquieren un papel fundamental en la producción artística y en la construcción de nuevas narrativas visuales y conceptuales.

Estas exposiciones realizadas con el cambio de siglo evidencian que, en un lapso relativamente corto —aproximadamente una década—, se produjo un notable desarrollo de la literatura especializada y de los discursos curatoriales en torno al archivo como objeto de exploración artística. Las obras presentadas en estas exhibiciones abordaron dicha temática desde diversas perspectivas, reflejando la multiplicidad de enfoques y tipologías que pueden encontrarse en el interior de un archivo. Entre estas aproximaciones se incluyen archivos físicos organizados mediante sistemas alternativos de catalogación, biografías imaginarias de individuos ficticios, colecciones de fotografías encontradas y anónimas, reinterpretaciones

cinematográficas de álbumes fotográficos y fotomontajes elaborados a partir de imágenes históricas. A pesar de la diversidad formal y conceptual de estas propuestas, todas compartían una reflexión común en torno al papel de la fotografía y el cine como medios privilegiados de archivo. Estas prácticas artísticas destacaban su función no solo en la acumulación y organización de información visual, sino también en la construcción, preservación y reinterpretación de la memoria colectiva.

Estas exposiciones artísticas recientes han constatado que las prácticas de coleccionar, empaquetar, almacenar, ordenar y archivar han adquirido una relevancia significativa en el arte contemporáneo. Estas acciones, lejos de limitarse a la mera preservación de materiales, han sido resignificadas como estrategias creativas que posibilitan la configuración de nuevas formas de producción artística. En este sentido, el archivo no solo opera como un espacio de conservación, sino también como un dispositivo conceptual que permite la construcción de discursos estéticos y narrativos alternativos.

Desde esta perspectiva, resulta pertinente analizar el papel de la memoria en estos procesos, dado que constituye un componente esencial en la vida del individuo. La ausencia de memoria conlleva la desorientación y, en última instancia, la disolución de la identidad. En este contexto, el *Libro-arte* emerge como un soporte idóneo para la preservación de la memoria, pues sus características materiales y conceptuales no solo facilitan el resguardo de información, sino que también propician nuevas formas de interacción y relectura de los contenidos archivados. Sin embargo, es necesario profundizar en sus particularidades y en los elementos que favorecen su capacidad para conservar, transmitir y reconfigurar la memoria individual y colectiva.

Con el propósito de dar respuesta a estos cuestionamientos, partimos de la premisa de que el archivo constituye, en sí mismo, un paradigma fundamental dentro del arte

contemporáneo: *paradigma del archivo*, el cual implica una línea de trabajo específica y coherente. Como señala la autora, esta noción se articula en relación con otros dos paradigmas anteriores y que han definido gran parte de la historia del arte del siglo XX. El primero corresponde a la concepción de la obra única, característica de las vanguardias artísticas, cuyo desarrollo puede rastrearse desde el impresionismo hasta el arte pop. El segundo paradigma se centra en la multiplicidad del objeto artístico, un principio que se manifiesta en diversas prácticas como el collage, el fotomontaje y el *assemblage* (como se citó en Guasch, Youtube, 2020, 15:51). En este sentido, la noción de archivo en el arte contemporáneo no sólo cuestiona las categorías tradicionales de unicidad y reproducción, sino que también plantea nuevas posibilidades para la preservación y reconfiguración de la memoria artística y cultural.

Más allá de las diferencias en los paradigmas previamente expuestos, es posible identificar un punto en común: las reflexiones formuladas años después por Michel Foucault (1926-1984) en su obra *La arqueología del saber* (1969). La concepción foucaultiana del archivo nos introduce a una nueva perspectiva para pensar tanto el pasado como el presente. En este sentido, Foucault define el archivo en contraposición con la biblioteca, destacando que no puede ser descrito de manera total ni exhaustiva, sino que se trata de un proceso en constante desarrollo, cuya existencia puede vislumbrarse en su origen, pero no en su conclusión. Así, el archivo carece de límites precisos y emerge a partir de acontecimientos discontinuos (como se citó en Guasch, Youtube, 2020, 20:04).

Foucault designa estos fragmentos como "enunciados"<sup>51</sup>, los cuales no deben entenderse como proposiciones lingüísticas ni como cualquier otra unidad de sentido

---

<sup>51</sup> Michael Foucault afirma que el archivo es un sistema de "enunciabilidad" a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado. Citado por Guasch, A., en su artículo *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar* publicado en *Materia. Revista d'Art* 5 (2007), así como en su libro *Derivas: ensayos críticos sobre arte y pensamiento* (2021, p. 205).

tradicional (sujeto, verbo y predicado). En su lugar, los enunciados se configuran como la materialidad misma de lo dicho, desvinculados de toda evocación objetiva o subjetiva. Para su análisis, Foucault propone una serie de topologías documentales, como fichas y ficheros, que permiten estructurar el archivo desde una perspectiva más cercana a la arqueología que al de la historiografía tradicional: "se trataría del enunciado más allá de la frase, del habla más allá del pensar... y todo, en definitiva, más cerca del trabajo del arqueólogo que del historiador" (como se citó en Guasch, Youtube, 2020, 21:46).

A partir de nuestra interpretación, el archivo no puede considerarse únicamente como un depósito de información histórica, sino que adquiere una función analítico-descriptiva que opera de manera localizada. Así, el archivista se asemeja más a un arqueólogo que ya no se interesa por la interpretación de los hechos ni por la reconstrucción de la historia en un sentido lineal, sino por la reconfiguración de acontecimientos del pasado en su materialidad presente. Esta perspectiva permite comprender el archivo no como un testimonio del pasado, sino como un dispositivo que, al despejar sus estructuras discursivas, se presenta como una entidad activa en la configuración del presente que pone de manifiesto la construcción de un significado histórico.

En este contexto, consideramos fundamental recuperar el planteamiento de Hal Foster (2004), quien fue uno de los primeros críticos en identificar que la relación entre arte y archivo trasciende una mera asociación temática o metodológica para constituirse como una auténtica tendencia estructurante del arte contemporáneo. Según Foster, más que una simple conexión entre dos esferas diferenciadas, lo que emerge en el campo artístico es lo que él denomina un "impulso de archivo", una pulsión latente que atraviesa la práctica de numerosos artistas contemporáneos. Este impulso no sólo se manifiesta en una preocupación por lo documental o lo histórico, sino que se convierte en una estrategia estética que informa

el propio proceso de creación. Ejemplos de ello pueden observarse en las obras de Thomas Hirschhorn (1957), Sam Durant (1961), Tacita Dean (1965) y Douglas Gordon (1966), entre otros, quienes, como señala el crítico, “buscan hacer físicamente presente información histórica, a menudo perdida o desplazada. Con este fin ellos trabajan sobre la imagen, objeto y texto, favoreciendo al mismo tiempo el formato de instalación” (Foster, 2004, p. 4). Esta perspectiva resulta particularmente útil para comprender al archivo como un dispositivo de reactivación crítica de la memoria y de construcción simbólica del presente, lejos de ser un simple depósito de documentos.

Con este enfoque, consideramos que la recopilación de experiencias y materiales ha pasado a constituirse como un proceso central en la producción artística contemporánea. Así lo evidencian las obras de numerosos artistas que, a través de sus prácticas, no solo utilizan archivos como repositorios de memoria, sino que los convierten en soportes creativos que desafían las formas tradicionales de coleccionismo y recolección propias de la estética vanguardista. En este sentido, Guasch (2021) identifica un conjunto de creadores que se inscriben en lo que denomina el “giro de archivo”, caracterizado por estrategias que recuperan el concepto de memoria e incluso del “arte de la memoria”, ausente en la lógica tautológica del arte conceptual (p. 206)<sup>52</sup>. Entre estos artistas se encuentran figuras como Hans Peter Feldmann (1941–2023), Gerhard Richter (1932), On Kawara (1932–2014), Rosangela Rennó (1962), Fernando Bryce (1965), The Atlas Group (1989–2004), Christian Boltanski (1944–2021), Hanne Darboven (1941–2009), Susan Hiller (1940–2019), Sophie Calle (1953), Bernd (1931–2007) & Hilla Becher (1934–2015), Thomas Ruff (1958), Andreas Gursky (1955), Thomas Struth (1954) y Pedro G. Romero (1964).

---

<sup>52</sup> Esta afirmación corresponde a una paráfrasis del artículo *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*, publicado originalmente en *Materia: Revista internacional d'Art* en el año 2005. Este texto se considera uno de los primeros en delinear una nueva línea de investigación en la que la memoria se posiciona como detonador del concepto de archivo. Posteriormente, el artículo fue incluido en la cuarta parte del libro *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento* (2021), bajo el título *Arte, memoria y archivo*, edición desde la cual se ha retomado la información desarrollada en este capítulo.

Ahora bien, como bien lo advierte Hal Foster (2004), no puede asumirse que este “impulso de archivo” sea exclusivo de las prácticas contemporáneas. Por el contrario, su origen se encuentra ya prefigurado en las vanguardias históricas de inicios del siglo XX, ejemplos de ello son los trabajos fotográficos de Alexander Rodchenko (1891-1956), los fotomontajes críticos de John Heartfield (1891-1968) o los trabajos de Eugène Atget (1857-1927), August Sander (1876-1964), Kazimir Malevich (1879-1935) o Hannah Höch (1889-1978), reflejo iniciático de la proclividad hacia el archivo. Desde nuestra lectura, esto implica que dicho impulso debe analizarse en correlación con los profundos cambios culturales que marcaron el inicio del siglo XX, en particular aquellos derivados de la industrialización y de la creciente expansión social de los medios técnicos de registro, reproducción y circulación de imágenes.

Desde nuestro punto de vista, la incorporación de nuevos dispositivos técnicos al ámbito artístico, desde siempre, ha provocado una transformación profunda en las condiciones materiales del arte, modificando no sólo sus modos de producción, sino también sus lenguajes visuales. Esta conversión, iniciada a comienzos del siglo XX, supuso el inicio de un replanteamiento radical del lugar y la función del artista dentro de una nueva cultura visual, caracterizada por el auge de los medios de reproducción, registro y circulación de imágenes.

En este contexto histórico, Guasch identifica las primeras manifestaciones de lo que llama un nuevo paradigma del arte contemporáneo: el paradigma del archivo. Siguiendo esta línea, las nociones de archivo continuaron operando de manera significativa durante el periodo de posguerra, particularmente en las prácticas artísticas de la neovanguardia, en movimientos como la transvanguardia italiana, el neoexpresionismo alemán, el neomanierismo, el neominimalismo, el neoconceptualismo y el simulacionismo, entre otros.

Estos movimientos incidieron de manera determinante en las formas en que la obra de arte era construida, consumida y expuesta. A partir de este contexto, podemos afirmar que emergió una generación de artistas cuyo interés creativo, aunque diverso, converge en una preocupación común: el arte de la memoria. Esta preocupación se articula desde una sincronía espacial que busca activar nuevos modelos de escritura e imagen en torno al relato histórico. De esta manera, se hace evidente que la propensión al archivo no se manifiesta de modo abstracto, sino que se vincula estrechamente con las transformaciones culturales y el desarrollo social de los medios tecnológicos de registro, reproducción y distribución de imágenes. Este paradigma no sólo ha perdurado hasta nuestros días, sino que, desde sus inicios, ha redefinido las formas de hacer y pensar el arte.

No obstante, en el desarrollo de este trabajo, surge una pregunta que consideramos fundamental para el desarrollo de nuestra investigación: ¿es posible concebir el archivo únicamente como una modalidad operativa dentro del campo artístico? ¿Qué conlleva pensar el arte desde la noción de archivo? En nuestro análisis, advertimos que el punto de articulación entre el arte y el archivo es, esencialmente, la memoria.

Siguiendo el planteamiento de Anna María Guasch, retomamos su asociación del archivo con dos principios rectores: la *mnéme* o *anamnesis*, que alude a la memoria viva o espontánea, y la *hypomnema*, que refiere al acto de recordar de manera deliberada. Ambos principios permiten comprender el archivo como un dispositivo orientado a la conservación: por un lado, de la memoria en forma de recuerdos rescatados y; por otro, de la historia como un cúmulo de información estructurada. Esta vocación archivística puede interpretarse como una respuesta a la *pulsión de muerte*, entendida como una fuerza de destrucción y olvido, que amenaza constantemente con erosionar y borrar la memoria individual y colectiva.

Con base en esta premisa, sostenemos que en el origen de la obra de arte concebida como archivo subyace una necesidad urgente de resistirse al olvido y a la amnesia a través de la reconstrucción activa de la memoria.

Un ejemplo paradigmático de esta condición en la producción del Libro-arte en México es, justamente, es la obra *Un viaje en zeppelin* (1988) de Yani Pecanins, pieza en la que la artista activa una poética del archivo a través de un dispositivo híbrido entre libro-arte y narrativa personal que relata dos historias simultáneamente. En primer término, se presenta el episodio histórico del incendio del Hindenburg en 1937, el cual remite a un acontecimiento inscrito en el relato oficial de la historia. En paralelo, se inscribe la narración de la historia familiar paterna, que activa una dimensión de la memoria genealógica y, en consecuencia, de la postmemoria. Ambas tramas —la pública y la íntima— se entretajan y avanzan de manera simultánea, conformando un recorrido cargado de introspección, afectividad y melancolía. Estas cualidades atraviesan de forma transversal la obra de la artista visual Yani Pecanins, constituyéndose como marcas identitarias de su poética visual.



**Fig 3.** Pecanins, Y. (1988). *Un viaje en zeppelin*. [Libro-arte]. Museo de Arte Carrillo Gil. Recuperado de <https://museodeartecarrillogil.inba.gob.mx/obra/un-viaje-en-zeppelin/>

De acuerdo a la tipología que Bibiana Crespo propone del Libro-arte, el formato de *Un viaje en zeppelin* responde, a lo que la autora denomina como Libro-objeto como Colección. Esto es, que su morfología consiste en una caja en la que se insertan imágenes y/u objetos que replican documentos privados de alguien. Este tipo de obras, regularmente, presentan un aura de nostalgia por mostrar fragmentos y restos del pasado (Crespo, 2009. p. 47).

A lo largo de las 22 hojas sueltas que componen la obra, la producción del archivo se presenta como una travesía íntima, una cartografía afectiva que entrelaza fragmentos de correspondencia, notas periodísticas, objetos encontrados y relatos dispersos, los cuales se integran en una construcción espacial que remite tanto al acto de desplazamiento como al acto de memoria. La figura del zeppelin, vehículo de otro tiempo, opera como metáfora del archivo mismo: suspendido entre pasado y presente, avanza sin destino fijo, permitiendo una

lectura flotante, no lineal y abierta a recombinaciones infinitas. Es precisamente esta dimensión viajera, movediza y subjetiva la que reafirma la naturaleza abierta del archivo en el arte contemporáneo, como espacio de inscripción, relectura y reinscripción constante.

Podemos ver que dicha reconstrucción se realiza mediante el cuestionamiento constante de la naturaleza misma del recuerdo y encuentra en la narración su forma privilegiada de expresión. Sin embargo, esta narración que de los acontecimientos realizan los artistas contemporáneos, nos deja ver que no adopta una forma lineal ni definitiva; por el contrario, se despliega como una estructura abierta y mutable, que permite múltiples recorridos interpretativos.

De este modo, sustentamos que el archivo no solo opera como un mecanismo de conservación, sino también como una plataforma generativa que produce nuevas redes de sentido a partir de los restos y fragmentos del pasado. En esta lógica, la obra de Yani Pecanins se presenta como un ejemplo elocuente de cómo la práctica artística, desde una perspectiva archivística, permite articular formas alternativas de narrar lo vivido y lo recordado, desdibujando los límites entre la historia personal y la memoria colectiva. Esta cualidad expansiva del archivo —lejos de ser un contenedor fijo— se manifiesta como un sistema vivo, abierto y flexible, cuyas piezas están siempre disponibles para ser seleccionadas, reordenadas y recombinadas, propiciando así la emergencia de nuevas configuraciones narrativas, la constitución de un corpus mutable y, en consecuencia, la producción constante de significados dentro de su propio horizonte de posibilidad.

En suma, concebimos el archivo como una construcción que emerge a partir de la pérdida —de algo, de alguien— y que, en su esencia, funciona como un dispositivo de la memoria orientado a reducir la distancia entre la ausencia de la palabra y los vestigios que esta deja tras de sí. El archivo actúa como una forma de resistencia frente a la desaparición, al

impedir que la imagen se disuelva en el olvido; sin embargo, dicha imagen no permanece estática, sino que se encuentra en constante tránsito, atravesada por el fluir incesante del tiempo. En este dinamismo, el archivo desplaza la mirada convencional y promueve experiencias de lectura no lineales, fragmentarias, que abren nuevas posibilidades de sentido. Al mismo tiempo, el archivo clasifica y ordena, ofrece una arquitectura que organiza el mundo y reconfigura el pasado, especialmente a través de la fotografía como dispositivo de fijación temporal. Los componentes del archivo no sólo coexisten, sino que dialogan entre sí para construir una narrativa posible de la historia, mientras que los vacíos y ausencias que deja también adquieren un valor significativo como parte del mismo entramado, como bien nos lo ha dejado ver Yani Pecanins, ya que con su obra *Un viaje en zeppelin* nos sitúa no sólo en la historia oficial de la tragedia del Hindenburg, sino que nos permite hacerlo en historias alternativas, que así como se mueven en la narración histórica, también incorpora lo ficticio a través de la poética visual en la que la historia permite nuevos puntos de partida para la reconstrucción de diferentes narrativas. Desde esta perspectiva, la memoria misma puede entenderse como un archivo: un espacio compuesto por objetos que, en su calidad de testigos, transportan fragmentos del pasado hacia el presente, donde se reactivan, se interpretan y se resignifican.

En el desarrollo de este trabajo, consideramos fundamental atender a una línea de reflexión propuesta por Anna María Guasch, quien introduce el archivo en relación con la biografía. Según la autora, a partir de la década de los ochenta se produce un retorno al “yo” y a la subjetividad, lo cual propicia, de manera indirecta, la reaparición de géneros narrativos que habían sido desplazados por la historiografía tradicional, tales como la novela histórica, la biografía y la ficción. Este resurgimiento coincide, además, con un debilitamiento de los postulados de la vanguardia, lo que convierte a la biografía en un dispositivo narrativo fragmentado, disperso y subversivo, capaz de responder al renovado interés por el pasado

desde la perspectiva de las micronarrativas. En este contexto, la biografía se presenta como una forma historiográfica eficaz para abordar las múltiples dimensiones del individualismo, revelando en cada sujeto una totalidad narrativa singular (2021, p. 226).

Siguiendo esta misma línea, el escritor francés Claude Arnaud (1955), sostiene que tanto la biografía como el individualismo participan en una misma restauración simbólica de la inocencia. Esto ocurre después de que el psicoanálisis dominara durante décadas la construcción del “yo”; en consecuencia, la biografía emerge como el instrumento idóneo para responder a la crisis de la *intelligentsia*<sup>53</sup>, el agotamiento de las teorías artísticas contemporáneas y la desintegración de los grandes relatos modernos. En este contexto, el archivo —y con él, géneros como la autobiografía, la biografía o la narrativa de memoria— se constituye como un dispositivo alternativo desde el cual la subjetividad intelectual puede repensar su lugar, ya no como portadora de verdades universales, sino como agente implicado en el entretejido de historias parciales, fragmentarias y situadas.

En correspondencia con este planteamiento, Pierre Bourdieu (1930-2002) problematiza en *La ilusión biográfica* (1994) la proliferación de relatos de vida, señalando que esta tendencia no responde tanto al deseo de exaltar eventos biográficos singulares asociados al “nombre propio”, sino a la necesidad de contextualizar dichos acontecimientos en el campo social en el que se inscriben. Desde esta óptica, el archivo autobiográfico se configura como una práctica situada que no sólo refleja una experiencia individual, sino que la inscribe en las estructuras sociales que la condicionan (2021, p. 226).

---

<sup>53</sup> En el marco de esta investigación, nos referimos al término *intelligentsia* como el conjunto de sujetos intelectuales —artistas, escritores, teóricos, académicos y críticos— cuya práctica se sitúa en la intersección entre la producción simbólica y el pensamiento crítico. Esta clase intelectual ha desempeñado, históricamente, un papel central en la construcción de los discursos hegemónicos y en la formulación de proyectos estéticos, políticos y epistemológicos.

En el proceso de problematizar la escritura biográfica dentro de esta investigación, encontramos cruciales las aportaciones de Jacques Derrida (1930-2004) a la teoría autobiográfica. Para el filósofo francés, la autobiografía no puede entenderse únicamente como un relato lineal de una historia personal, sino como un dispositivo que interroga su propio método y replantea las estrategias narrativas heredadas del positivismo y el existencialismo, ambas afines a una visión individualista del sujeto (Derrida, citado en Guasch, 2021). En este sentido, la autobiografía se configura como una práctica discursiva que no solo registra una vida, sino que cuestiona los modos de su representación.

Asimismo, consideramos imprescindible el enfoque propuesto por Roland Barthes (1915-1980), particularmente en su texto *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), donde articula una forma de escritura autobiográfica que se escribe "contra sí misma". En esta obra, Barthes desplaza el centro de atención del autor hacia el texto, proponiendo que este se convierta en el contexto activo de sus producciones anteriores. La autobiografía, entonces, se transforma en un acto de reescritura en el que el «yo» se manifiesta a través de un encadenamiento textual, en un ir y venir constante entre el pasado y el presente (Barthes, 1975). Este enfoque nos permite pensar la autobiografía no como una totalidad cerrada, sino como una práctica fragmentaria que deja al lector la tarea de articular el núcleo vital del relato.

Desde esta perspectiva, concebimos la autobiografía como un texto retrospectivo en prosa mediante el cual una persona real elabora una narrativa de su propia existencia, centrando la atención en la construcción de su personalidad. En este acto se fusionan las identidades del autor, del narrador y del protagonista, que aunque aparentan ser una misma entidad, corresponden respectivamente al que vivió, al que vive y al que escribe. Acorde con el ensayista francés especializado en autobiografía, Philippe Lejeune (1938), este tipo de

escritura se fundamenta en un «pacto autobiográfico», es decir, un acuerdo implícito entre el autor y el lector que garantiza la veracidad del relato, a diferencia de la ficción novelística, donde el autor posee libertad para inventar. Este pacto compromete al escritor a no desdibujar los límites entre invención y experiencia vivida. Apunta Lejeune:

Escribir sobre uno mismo, lejos de ser un acto narcisista, es una actividad normal que, al igual que la ficción, puede movilizar todas las fuentes del arte. Y lo que une a la autobiografía escrita (el yo escrito) y el yo visual (el yo fotográfico, cinematográfico) es el deseo del trazo, de la inscripción sobre un soporte duradero y el deseo de construir series a lo largo del tiempo. Tienen en común también un deseo de recuperar y de construir la mirada del otro sobre uno mismo (citado por Guasch, 2006. p.4).

Desde el punto de vista del arte contemporáneo, la relación entre la autobiografía, el archivo y la memoria configuran un entramado discursivo que permite repensar la construcción de subjetividades, los lineamientos del documento y las posibilidades narrativas del arte. El retorno del «yo» al que nos refiere Anna María Guasch (2021) en las prácticas artísticas desde los años ochenta ha implicado una revalorización de la autobiografía como un género híbrido entre historia, memoria y ficción, que permite articular lo individual con lo colectivo, lo íntimo con lo público.

Esta perspectiva nos permite sostener que el libro-arte *Un viaje en zeppelin* de Yani Pecanins no solo es una manifestación concreta de este cruce teórico y estético, sino que al mismo tiempo, articula fragmentos de archivo familiar, relatos de memoria genealógica y los vestigios históricos del incendio del dirigible Hindenburg, dispuestos en un formato no lineal y profundamente afectivo. En este sentido, la obra en cuestión responde a lo que Jacques Derrida (1997) señala como la dimensión política del archivo, pues este se construye desde la pérdida, desde lo que falta o ha sido desplazado, y plantea una reconstrucción siempre

incompleta del pasado. Aquí, el archivo no busca restaurar una verdad objetiva, sino producir una experiencia de lectura desde lo emocional, desde lo que ha quedado como huella.

En el marco de esta investigación, identificamos que la obra *Un viaje en zeppelin* de Yani Pecanins se inscribe dentro de un contexto más amplio caracterizado por el auge del archivo como dispositivo estético en las prácticas artísticas contemporáneas, fenómeno que se consolidó desde la década de los setenta. A partir de entonces, emergió una necesidad creciente por recuperar la memoria, especialmente aquella vinculada a experiencias traumáticas, mediante procedimientos visuales y conceptuales que recurren a distintos sistemas de organización como inventarios, taxonomías y tipologías. Estas estrategias, en muchos casos, pueden asociarse directamente con las formas operativas del arte conceptual.

Este trasfondo metodológico también se manifiesta en el trabajo de artistas como Gerhard Richter (1932), On Kawara (1932-2014), Stanley Brouwn (1935-2017), Dieter Roth (1930-1998), Christian Boltanski (1944-2021), Annette Messager (1943), Hanne Darboven (1941-2009), Bernd (1931-2007) y Hilla Becher (1934-2015), Susan Hiller (1949-2019), Douglas Huebler (1924-1997), John Baldessari (1931-2020) y Hans-Peter Feldmann (1941-2023). En sus respectivas producciones, se advierte una clara incorporación de metodologías archivísticas que introducen nociones como índice, serialidad, repetición, secuencia mecánica, inventario y monotonía serial (Guasch, 2021, p. 245). Es importante clarificar que estas operaciones no buscan reinterpretar la memoria desde una perspectiva subjetiva, sino construir discursos visuales en torno a la memoria textual, favoreciendo un progresivo desplazamiento del «yo autorial». Así, podríamos pensar la obra de Pecanins desde un paradigma que desestabiliza la autoría y privilegia la lógica del ensamblaje, la apropiación y reconfigura el archivo como forma de resistencia y construcción de memoria.

En este contexto, resulta que las memorias traumáticas pueden reorganizarse y disminuir su carga emocional mediante una "narrativa coherente del trauma", que las reubique en un marco de memorias declarativas, las cuales pueden ser reinterpretadas e integradas a la historia de vida de la persona. Debido a su naturaleza intrínseca, las memorias traumáticas resultan particularmente difíciles de expresar únicamente a través del lenguaje debido a que sus características resultan sumamente complejas de describir verbalmente o de integrar dentro de la narrativa personal de vida. La persona que ha sido profundamente afectada por un evento traumático, considerado por ella como inasumible, se ve incapaz de construir un relato significativo de lo ocurrido, o en su lugar, lo reproduce de forma automática, adoptando una narrativa que, si bien es aprendida, no logra integrarse corporalmente en su experiencia personal.

En términos fundamentales, lo que se altera es la memoria autobiográfica, ya que la memoria del trauma no se organiza como una historia coherente donde los elementos de la experiencia se fusionan dentro de una narrativa integrada en la dimensión subjetiva del tiempo de la vida. En su lugar, los recuerdos relacionados con el trauma se fragmentan en elementos disociados de la conciencia, que no logran integrarse y permanecen desconectados de la narrativa global de la vida de la persona (López, 2016. p. 148). Esta condición fragmentaria denota, una pérdida de control por parte de quien sufre el trauma, lo que otorga a sus recuerdos una naturaleza invasiva e intrusiva que sigue perturbando a la víctima de manera indefinida. Es aquí donde las distintas metodologías archivísticas logran reconstruir la experiencia traumática mediante la elaboración de una narrativa coherente y estructurada.

En conclusión, el archivo emerge como un medio fundamental en la preservación y reconfiguración de la historia autobiográfica, permitiendo que los fragmentos de experiencias, sean traumáticas o no, se reordenen y reinterpreten. Este proceso, lejos de ser

estático, se ve enriquecido y dinamizado por las prácticas artísticas contemporáneas, que utilizan el archivo como una plataforma para la expresión simbólica de lo inefable. A través de su exploración mnemotécnica, el arte contemporáneo desafía las formas tradicionales de narración, ofreciendo una nueva perspectiva sobre la memoria y el trauma. En este sentido, el archivo no se limita a ser un simple depósito de memorias, sino que se transforma en un dispositivo vivo, activo y en constante creación, que incorpora contribuciones diversas de los artistas y promueve una comprensión más profunda y compleja del individuo y su historia. Este enfoque permite no solo una reconfiguración de la memoria, sino también una reflexión constante sobre cómo los relatos del pasado se entrelazan y se transforman a través del tiempo.

### **2.3.2. Hortensia Mínguez García**

Como hemos podido ver, Anna María Guasch ha sido una de las principales teóricas en explorar este giro archivístico en el arte de las últimas décadas dejándonos ver cómo el archivo ha adquirido un papel central en las prácticas artísticas contemporáneas, no solo como estrategia de conservación, sino también como dispositivo crítico de producción de conocimiento y de memoria destacando, también, cómo numerosos artistas recurren al archivo como herramienta para interrogar la historia, resignificar el pasado y construir nuevas narrativas desde lo personal y lo colectivo.

Para los fines de esta investigación, nos proponemos indagar la relevancia del Libro-arte en el contexto del arte contemporáneo, así como explorar de qué manera la memoria se articula en esta práctica artística. Desde una perspectiva contemporánea, el Libro-arte constituye un concepto relativamente reciente, entendido como una manifestación

artística que se pone al servicio del espectador a través de múltiples formas, soportes y lenguajes heterogéneos. Bajo la noción de que el Libro-arte, regularmente, adopta su aspecto partiendo del objeto “libro”, esta práctica subvierte su uso tradicional proponiendo una experiencia de lectura no necesariamente lineal, en la que los elementos visuales, matéricos y narrativos se entrelazan para generar múltiples niveles de significación.

Paralelamente a los postulados de Guasch, las investigaciones de Hortensia Mínguez García<sup>54</sup> resultan relevantes para esta investigación, dado que se inscriben dentro de este marco teórico y estético, al situar su trabajo en torno al Libro-arte en la intersección entre archivo, memoria y experimentación gráfica, además de que aborda el Libro-arte no solo como objeto estético, sino como un espacio expandido de archivo íntimo, donde se articulan memorias fragmentadas, experiencias traumáticas y narrativas personales a través de lenguajes visuales, matéricos y simbólicos. De esta manera, su enfoque convierte al Libro-arte en una herramienta crítica y reflexiva, capaz de activar nuevas formas de relatos que desafían los modelos lineales de la historiografía y que, a su vez, abren posibilidades para la reconfiguración del yo en el contexto del arte contemporáneo.

En este sentido, comenzaremos este recorrido teórico a partir de lo que Mínguez concibe como Libro-arte:

---

<sup>54</sup> Hortensia Mínguez García (1979) es Doctora en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València (UPV) y especialista en Grabado y Sistemas de estampación, adscrita al Departamento de Dibujo de dicha institución. En México, posee el reconocimiento del Sistema Nacional de Investigadores en México (SNI-1) desde el 2008. Fue directora del Grupo de investigación Consolidado “Gráfica Contemporánea” (2007-2021) y profesora titular durante 15 años en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México. Desde el año 2006, su trayectoria abarca el estudio de los discursos y procesos creativos de la gráfica contemporánea llegando a su consolidación como eje teórico-conceptual en su libro *Gráfica contemporánea, del elogio de la materia a la gráfica intangible* (2013), un aporte teórico sobre las nuevas variables técnico-conceptuales de la gráfica múltiple desde 1925 al presente en aras de comprender que los nuevos caminos a recorrer por el arte múltiple coadyuvan hacia un pensamiento gráfico transdisciplinar. Destacan también sus aportaciones al campo de la teoría y la enseñanza del Libro-arte/libro de artista.

El Libro-arte es un medio de expresión y comunicación tanto multisensorial como intelectual, que indaga en la relación simbiótica entre continente y contenido que lo constituye, —e incluso en la desjerarquización o anulación de las partes convencionales de éste—, en pro de inducir al lector-espectador a la comprensión de su narrativa desde una lectura no precisamente lineal. (Gaete et. al., 2012, p. 144)

Desde una perspectiva histórico-discursiva, comprendemos que los libros han funcionado como dispositivos retóricos fundamentales para representar quiénes somos, quiénes fuimos y quiénes aspiramos a ser. Tal como plantea Mínguez (2017), estos objetos no solo han servido para legitimar o refutar dogmas, tradiciones y relatos históricos, sino que también se han constituido como espacios de enunciación en los que nombramos, filtramos, postulamos o denunciemos, marcando así diferencias significativas en los modos de narrar lo humano. En este sentido, los libros han sido el soporte privilegiado para documentar operaciones historiográficas que configuran la memoria colectiva, la histórica y la posmemoria.

Siguiendo esta línea, coincidimos con la autora en considerar al Libro-arte como una manifestación estética singular que transforma al objeto “libro” en un medio de comunicación y expresión profundamente sensorial e intelectual. Su naturaleza artística, subrayada por el agregado “-arte”, lo sitúa en un territorio conceptual distinto al del libro convencional o, incluso, a otras formas del arte contemporáneo. A diferencia de obras que se contemplan desde la distancia, los libros-arte requieren de nuestra participación activa; deben ser manipulados, desdoblados, leídos con detenimiento, sentidos a través de sus texturas, imágenes y materiales, evocando memorias desde una experiencia estética total, en la que confluyen la retórica, la poética y la plasticidad.

Dado su carácter material y narrativo, el Libro-arte se configura como un género que prioriza la dimensión narrativa del tiempo, entendida como “la estructura misma del proceso temporal” (Ricoeur, 1987). En este tipo de obras, los relatos e ideas se despliegan de forma secuencial o fragmentaria mediante un ensamblaje dinámico y creativo de imágenes, textos, objetos y elementos sensoriales diversos. La lectura, por tanto, no se limita a la decodificación del lenguaje escrito, sino que implica una exploración relacional entre los componentes visibles y las hendiduras que ocultan otras capas de significado.

Desde esta concepción, el Libro-arte como género artístico erige su estructura narrativa de forma libre: ya sea lineal, caótica, reticulada o polimórfica, siempre articulan archivos personales y colectivos en formas visuales o multimediales que pueden incluir fotografías, cartas, texturas, sonidos u objetos diversos. La finalidad de esta composición es alcanzar una unidad simbólica que se sostiene en la idea del libro como medio cultural de expresión.

En este contexto, retomamos el planteamiento de Mínguez con respecto a las diversas formas en que la memoria ha sido abordada desde el Libro-arte, así como desde la práctica archivística concebida no sólo como técnica, sino como método de creación y reflexión. A partir de esta perspectiva, nos interesa explorar cómo dichas estrategias nos aproximan a una comprensión más profunda del papel que desempeña el Libro-arte como soporte idóneo para el resguardo, la conservación y la activación de la memoria, ya sea individual, colectiva o transgeneracional.

De esta manera, nos apoyaremos de una serie de casos donde artistas exploran la relación entre Libro-arte y memoria, desde cuatro dimensiones exploradas por la autora como son la memoria genealógica, autobiográfica, colectiva y la posmemoria. Estos conceptos, provenientes de la antropología y la sociología, resultan esenciales para trazar dos ejes

fundamentales en este análisis: por un lado, los relatos contruidos a partir de la introspección y la subjetividad y, por otro, aquellos que emergen de la conciencia social y el compromiso con la alteridad<sup>55</sup> (Wasserman, 2007).

### 2.3.2.1. Memoria genealógica

Desde nuestra perspectiva comprendemos la memoria genealógica como una forma de resistencia ante el olvido, vinculada a la necesidad humana de trascender la muerte a través del recuerdo mantenido por las generaciones venideras al registrar, documentar y preservar la historia de una familia revelándose como un mecanismo vital para resistir la desaparición simbólica. Esta forma de memoria no solo documenta hechos, sino que reconfigura el linaje afectivo y simbólico de una familia, resguardando su historia ante la amenaza del olvido. Siguiendo a Hortensia Mínguez García (2017), quien reconoce el Libro-arte como un medio idóneo para la práctica archivística y el ejercicio de la memoria, identificamos en esta práctica artística una herramienta poderosa para conservar y activar relatos personales y familiares desde una dimensión íntima, sensible y material.

Ejemplos como *My Mother's Book* (1993) de Joan Lyons (1937), folleto doble que a lo largo de sus 48 páginas narra la historia de su madre, la suya y la de su abuela a través de fotografías antiguas de escenas familiares; algunas de ellas, repetidas. La pieza encarna, gracias la reiteración de dichas imágenes familiares y a su estructura no lineal, la naturaleza

---

<sup>55</sup> El principio de alteridad, tal como lo aborda Wasserman (2007), se refiere a la capacidad de reconocer y valorar al otro en su diferencia, estableciendo una relación ética y empática que trasciende la mera tolerancia. Sus implicaciones se dirigen hacia la comprensión del otro como un sujeto con su propia historia, cultura y perspectiva, lo cual es fundamental en contextos donde se busca una convivencia respetuosa y enriquecedora.

En el ámbito del arte contemporáneo y la memoria, este principio se manifiesta en la creación de obras que no solo expresan la identidad del artista, sino que al mismo tiempo, dialogan con las experiencias y memorias de otros, fomentando una interacción que reconoce y valora la diversidad de vivencias y narrativas. Desde la perspectiva del arte, podríamos decir que el Libro-arte se convierte en un espacio de encuentro donde la alteridad es no sólo reconocida, sino celebrada como una fuente de enriquecimiento mutuo.

fragmentaria, cíclica y emocional del recuerdo, que como diría Drucker (2006, s.p.), evoca tensiones y ambivalencias propias de la memoria subjetiva, mediante un diseño que permite múltiples puntos de entrada en su narrativa, emulando el funcionamiento del recuerdo en la mente humana.



**Fig 4.** Lyons, J. (1993). *My Mother's Book*. [Libro-arte]. Recuperado de <https://joanlyons.com/motherbook.html>

En la experiencia artística de Minguez, su libro-arte *Raíces genealógicas* (2012–2015), explora esta forma de memoria a través de un archivo expandido que articula documentos, cartas, fotografías, materiales orgánicos en tubos de ensayo como cabellos y muestras de saliva, así como elementos simbólicos como plantas y hojas de árboles para conmemorar la muerte de su abuela y el nacimiento de su hijo, en el que el hilo conductor de la obra es la relación entre el hombre y las plantas, estableciendo conexiones intergeneracionales entre la autora y su pareja para construir una red afectiva entre pasado, presente y futuro. De este modo, el libro-arte se convierte en una herramienta de transmisión

genealógica que desafía la fugacidad de la existencia mediante la inscripción sensible de la memoria de cinco generaciones en el soporte del archivo visual y táctil.



**Fig 5.** Minguez, G. H. (2012-2015, etapa 1). *Raíces genealógicas*. [Libro-arte]. Fotografía de la autora. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/57828/4564456548049>

Asimismo, la obra *Un viaje en zeppelin* (1988) de Yani Pecanins ofrece una lectura igualmente poderosa sobre la memoria genealógica desde una estética del archivo afectivo. Esta pieza, compuesta por una caja contenedora con veintidós hojas sueltas e insertos impresos con técnicas caseras como la fotocopia, el mimeógrafo y sellos de goma, incorpora materiales encontrados y recopilados por la artista, fotografías, cartas, etiquetas y objetos diversos que ayudan a recomponer los dos relatos que narra, por una parte, la tragedia del dirigible Hindenburg y, por otra, la historia de muerte y supervivencia de la familia Doehner a bordo de la aeronave. La imagen recortada de una maleta de viaje, las postales del dirigible, los hilos, lacres y sobres hacen de esta obra un verdadero archivo de la memoria personal.

Lejos de privilegiar el acabado formal, Pecanins optó por una poética de la precariedad material que enfatiza el contenido emocional y simbólico, proponiendo, en palabras de Mínguez (2017), una memoria sensible que se activa mediante el tacto, la mirada y el vínculo con los objetos cotidianos.

Las tres obras, desde sus respectivas estéticas y estrategias narrativas, nos permiten reflexionar sobre el Libro-arte como objeto narrativo idóneo para articular y contener la memoria genealógica al integrar textos, imágenes, materiales encontrados y relatos personales, Lyons, Mínguez y Pecanins configuran archivos íntimos que se resisten al olvido, dando cuerpo a una memoria que materializa un linaje que dialoga con lo íntimo de una manera profundamente afectiva, fragmentaria y poética. A través de estas prácticas, entendemos al Libro-arte no solo como soporte de conservación, sino como gesto activo de reescritura del pasado desde el presente y de reconstrucción de esta memoria como una estrategia de anclaje identitario que se preocupa por preservar los datos personales y experiencias vitales de la ascendencia y descendencia, transmitiéndolos como herencia simbólica a las futuras generaciones. Esta forma de memoria busca detener, al menos parcialmente, la progresiva erosión del recuerdo que acompaña al paso del tiempo y a la desaparición física de quienes nos precedieron.

#### **2.3.2.2. Memoria autobiográfica**

¿Qué estrategias visuales, textuales o matéricas utilizan los artistas para reconstruir sus relatos de vida? El arte constituye un medio para manifestar y explorar la memoria autobiográfica, permitiendo que las obras remitan a recuerdos concretos, comuniquen las

emociones ligadas a vivencias anteriores o incluso reconfiguren la historia personal del artista a través de recursos creativos.

Desde esta perspectiva podemos decir que la memoria autobiográfica es aquella dimensión de la memoria que se construye a partir del relato de la vida personal del individuo, activando recuerdos y experiencias íntimas como la materia prima que imprime poética, visual y simbólicamente a la obra. Esta modalidad de la memoria, ampliamente abordada por artistas como Johanna Drucker (1952), Susan E. King (1947) o Sophie Calle (1953), entre otros, ha permitido transformar lo privado en una plataforma para la creación, articulando lo subjetivo con lo colectivo (Mínguez, 2017. p. 530).

Un caso especialmente conmovedor y relevante en este marco es el de la artista argentina, radicada en México, Mariela Sancari (1976), quien, a través de su fotolibro *Moisés* (2015), convierte la elaboración del duelo por la pérdida de su padre en un acto tanto artístico como terapéutico. La obra surge de una ausencia específica: no haber visto el cuerpo de su padre tras su suicidio a los 14 años, lo que dificultó, según sus propias palabras, el proceso de aceptación y cierre (Sancari, 2015, como se cita en Mínguez, 2017). En una potente estrategia de reconstrucción simbólica, Sancari lanzó una convocatoria pública en su natal Buenos Aires para retratar hombres que coincidieran en edad y fisonomía con el padre ausente, confrontando así la imagen idealizada que había construido de él. Esta experiencia, aunque dolorosa, le permitió confrontar su duelo de forma plástica y reflexiva, encarnando el potencial catártico de la práctica artística.



**Fig 6.** Sancari, M. (2015). *Moisés*. [Foto libro]. Hydra. Recuperado de <https://hydra.lat/products/mois-es-mariela-sancari>

Tal como propone Mínguez, el Libro-arte, más allá de su dimensión estética, puede leerse, nuevamente, como un espacio expandido de archivo íntimo, donde se entretienen fragmentos de memoria, relatos personales y experiencias traumáticas. Desde esta óptica, *Moisés* no sólo es la narración de una herida no sanada y una cicatriz mal cerrada, sino que performa la memoria, habilitando nuevos modos de subjetivación a partir de prácticas matéricas, visuales y simbólicas. En este sentido Sancari comenta:

La confrontación fue muy dolorosa. Yo me imaginaba a mi padre envejecido de cierta manera, pero no era tan consciente de lo mucho que lo había idealizado. Los hombres que llegaron ya eran viejos, algunos incluso mostraban cierto deterioro mental. Yo no viví el proceso de envejecimiento de mi padre y al verlos me di cuenta de que no había manera de saber cómo hubiera sido él. (...) El proceso fue muy doloroso. No puedo decir que estoy curada de nada pero debo aceptar que esa catarsis me ha servido muchísimo. (Sancari, 2015, como se cita en Mínguez-García, 2017).

En *Un viaje en zeppelin* (1988), si superponemos las narrativas visuales de ambas obras, Yani Pecanins despliega un relato visual y objetual que condensa múltiples capas de la memoria autobiográfica, aunque esto implique que la narración que de la tragedia del Hindenburg en la que se vieron envueltos sus familiares realiza, no es su propia memoria, recurre a una estética de lo doméstico y lo cotidiano como forma de narrar lo íntimo. Como ya mencionamos, la obra se constituye como un archivo afectivo, donde cada elemento actúa como una huella muy específica y sensible del recuerdo de tan traumático evento. El uso de técnicas manuales y reproductivas de bajo costo como la fotocopia, el mimeógrafo o el collage, refuerza la dimensión artesanal del gesto memorioso, en la medida en que prioriza la carga simbólica y emocional del contenido por sobre cualquier pretensión de acabado técnico.

Desde una lectura autobiográfica, la obra se construye como un recorrido fragmentario que apela tanto a la memoria individual como a una resonancia colectiva: las imágenes recurrentes del dirigible y de la huella dactilar de Pecanins, se convierten en metáforas del viaje, del tránsito emocional entre el despegue y la caída, entre la aspiración y la pérdida, entre lo que pudo ser y no fue. A partir de una estructura narrativa no lineal, *Un viaje en zeppelin* se configura como un ejercicio de recomposición identitaria en la obra de Yani Pecanins. Considerando que la artista no llegó a conocer ni a su padre ni a su abuelo, este libro-arte no sólo nos remite al trágico acontecimiento del dirigible Hindenburg, sino que, en un nivel más profundo, canaliza un trauma personal asociado a la ausencia de la figura paterna. Este vacío se reconstruye a través de los relatos escuchados durante su infancia y se materializa en una poética del fragmento<sup>56</sup> sostenida por la recolección de objetos residuales,

---

<sup>56</sup>En el contexto de esta investigación, orientada al estudio del Libro-arte en relación con la memoria y el recuerdo, consideramos necesario delimitar el sentido que otorgamos al concepto de *poética del fragmento*, entendido como un eje teórico y metodológico que atraviesa tanto la producción como la interpretación de las obras analizadas. **La poética del fragmento** es una estrategia estética y narrativa que permite activar memorias dislocadas, testimonios parciales y afectos dispersos mediante la recomposición visual, textual y material de restos, huellas y documentos afectivos. Esta poética se despliega como un modo de resistencia a la clausura del relato único y a la linealidad histórica, abriendo paso a nuevas formas de subjetivación del relato autobiográfico.

documentos afectivos y elementos visuales y textuales que operan como testimonios subjetivos. Dichos materiales no sólo articulan la memoria personal de la artista, sino que se integran como parte constitutiva de su identidad, reafirmando el potencial del Libro-arte como archivo emocional y espacio de elaboración simbólica del duelo.

Tal como nos explica Mínguez, el Libro-arte es un activador de memorias desde una lógica poética y discontinua, en la que, desde la autobiografía, el archivo personal se convierte en lenguaje plástico y emocional al mismo tiempo, donde la historia de vida se narra no sólo a través de la palabra, sino del ensamblaje matérico. En este sentido, las obras de Sancari y Pecanins se inscriben dentro de una poética del fragmento, en la cual el relato de vida se descompone en secuencias, objetos y trazados vinculados al sentido de identidad, presencia y resonancia afectiva. Las artistas nos invitan a ser parte de una memoria sensible que no es simplemente testimonial, sino que se activa a través del acto de mirar, tocar y explorar desde lo residual, lo privado y lo afectivo.

### 2.3.2.3. Memoria colectiva

En el marco de esta investigación y, como hemos visto en apartados anteriores, la memoria colectiva se entiende como ese espacio simbólico en el que se configuran las representaciones compartidas del pasado y la identidad cultural de un grupo. Esta categoría fue acuñada por el

---

Tal como señala Blanchot (1995), el fragmento no remite a una totalidad perdida, sino que constituye una forma radical de pensamiento, donde lo no dicho o lo indecible cobra sentido. Desde una perspectiva crítica, Adorno (2004) advierte que la fragmentariedad en el arte contemporáneo deviene en vehículo de verdad negativa, al denunciar la imposibilidad de representación plena en contextos de trauma o violencia. Esta condición abierta e incompleta, lejos de ser una carencia, se convierte —como plantea Derrida (1997)— en una forma de reinscribir la memoria desde la huella, el resto o el archivo afectado.

En el campo específico del arte, Didi-Huberman (2010) profundiza esta idea al concebir la imagen fragmentaria como un lugar de aparición de lo reprimido: el fragmento no solo muestra, sino que *hace ver* aquello que el discurso hegemónico pretende ocultar. Desde esta perspectiva, el **Libro-arte** se ofrece como un soporte privilegiado para esta poética, pues, como observa Mínguez-García, su capacidad de reunir materiales diversos —cartas, fotografías, objetos— convierte a este tipo de obras en un archivo íntimo y expandido donde el fragmento se modifica en forma, método y contenido de la memoria autobiográfica.

psicólogo y sociólogo francés Maurice Halbwachs (1877-1945) entre los años 20 y 40 del siglo pasado, quien postuló que las memorias individuales están inevitablemente enmarcadas por estructuras sociales que las orientan, reconfiguran y las inscriben dentro de narrativas comunes. No obstante y, como hemos explicado, autores contemporáneos como Joël Candau advierten que resulta problemático hablar de una memoria verdaderamente compartida, ya que cada sujeto recuerda de forma distinta; por ello, es más preciso referirse a marcos sociales de la memoria, es decir, a aquellas prácticas reiterativas que permiten a los grupos mantener vivas ciertas representaciones del pasado, a través de rituales, costumbres y relatos.

Desde esta perspectiva, hemos podido observar cómo el Libro-arte se convierte en un dispositivo privilegiado para la construcción y preservación de estos marcos sociales de la memoria. En este sentido, un par de proyectos que abordan esta memoria colectiva son *Incantations by Mayan Women* (2005) de Ámbar Past editado por el Taller Leñateros de Chiapas, México. Se trata de un códice maya moderno ilustrado por mujeres con serigrafías basadas en patrones mayas antiguos. Las ilustraciones están realizadas en tinta negra sobre papel artístico color marfil acompañadas de ensayos escritos en inglés y poemas en lengua tzotzil y traducidos al inglés. El códice narra los encantamientos soñados por mujeres tzotziles mayas de los Altos de Chiapas, en el sur de México, con los que afirman que sus conjuros y cantos les fueron entregados por los ancestros, los Primeros Padresmadres, quienes resguardan el Gran Libro en el que todas las palabras están escritas. La portada tridimensional, en forma de máscara, moldeada a mano con cartón reciclado, seda de maíz y café, representa a la diosa maya de la tierra, Kaxial. Las guardas hechas a mano están ennegrecidas con hollín y adornadas con hojas de palma.



**Fig 7.** Past, A. (2005). *Incantations by Mayan Women*. [Libro ilustrado]. Taller Letañeros. National Museum of Women in Arts. Recuperado de <https://nmwa.org/whats-on/exhibitions/online/book-art-codex-curiosities/>

El segundo de estos proyectos desarrollados en México, es una colaboración entre artistas y colectivos, particularmente el Laboratorio de Artes Tetl y el Laboratorio de la Imagen de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro quienes promueven iniciativas que buscan rescatar saberes tradicionales frente a los embates de la globalización. Es el caso del proyecto *Manual de plantas medicinales de la región de Amealco* (2017), coordinado editorialmente por María Alejandra Escobar Luna y coordinado por la fotógrafa Margara De Haene, el cual constituye una propuesta interdisciplinar, entre académicos, estudiantes de Artes Visuales, biólogos y cronistas de la región de Amealco, quienes articulan conocimientos científicos, medicina tradicional, ilustración botánica y prácticas editoriales desde el Libro-arte.



**Fig 8.** Laboratorio de Imagen de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. (2017). *Manual de plantas medicinales de la región de Amealco: Del otomí: Ar mfixhe'mi ya 'ñithi doni te jar hai nsantumuriya* [Libro de artista]. Imágenes: Cortesía de Margara De Haene. Recuperado de <https://codiceinformativo.com/2017/02/presentan-manual-de-plantas-medicinales-de-la-region-de-amealco/>

Este manual no sólo recupera los usos medicinales de diversas plantas nativas, sino que también es un testimonio de la transmisión oral de saberes ancestrales entre generaciones, mediante un formato de caja-acordeón con 17 hojas de 29 x 26 cm contenidas en su interior, de las cuales, 12 están dedicadas a transmitir las herencias populares de plantas conocidas por la población como tepozán, lentejilla, hierba de sapo, pericón, cedro blanco, gordolobo, capullín, madroño, esponisilla, hierba de pollo, pingüina y encino roble. A cada planta, se le dedica el espacio de una hoja plegable con la ilustración de la planta, su descripción botánica así como el de su hábitat, sus propiedades medicinales e instrucciones de uso para la realización de tés, ungüentos o enjuagues según la cultura ancestral otomí transmitida oralmente de generación en generación. Un aspecto interesante de la obra es que la ilustración de cada planta está realizada con colorantes extraídos de la misma flora y minerales de la región.

Como hemos mencionado, la finalidad de este manual es documentar y registrar las propiedades de cada ejemplar botánico ya que, en muchos casos, algunos están en peligro de extinción por el uso indiscriminado de pesticidas pero, sobre todo, por la pérdida de la transmisión de saberes de generación en generación de la medicina tradicional prehispánica.

La obra tiene su versión en español y otomí, con la intención de contribuir a la conservación y revalorización, no sólo de los locales, de dicha región de la Sierra Gorda de Querétaro y sus tradiciones. De esta manera, el Libro-arte se transforma en un archivo colectivo que documenta, conserva y reactiva una memoria cultural de una comunidad, evidenciando cómo el arte funge como agente de resistencia, conservación, transmisión y resignificación identitaria y de pertenencia de la comunidad de Amealco.

#### **2.3.2.4. Posmemoria**

En el presente, asistimos a lo que algunos teóricos denominan una *era de la memoria*, un tiempo en el que la memoria ha adquirido un rol protagónico en la configuración de nuestras identidades, tanto individuales como colectivas. En nuestra investigación, partimos del reconocimiento de que la memoria ha pasado a ocupar un lugar central en los discursos culturales y políticos contemporáneos, desplazando incluso, en ciertos contextos, a los relatos históricos tradicionales. Esta centralidad responde, en parte, a la necesidad urgente de articular formas de conocimiento que den cuenta de los múltiples traumas colectivos que marcaron el final del siglo XX y lo que va del XXI: genocidios, desplazamientos forzados, violencias sistémicas.

Estos eventos han impulsado la creación de nuevas estructuras institucionales y sociales que buscan ampliar el archivo histórico, incorporando testimonios, afectos y

corporalidades que habían sido excluidos por las narrativas hegemónicas de la historia. Nos interesa especialmente observar cómo las secuelas del trauma —físicas, psíquicas y emocionales— exceden los límites de las metodologías historiográficas tradicionales, exigiendo enfoques más sensibles a lo subjetivo, afectivo e intergeneracional.

Concebimos la memoria no como un depósito pasivo de hechos pasados, sino como una práctica activa, encarnada, compartida y disputada. En su dimensión social, la memoria abre espacio para voces minoritarias y relatos disidentes que desafían las versiones oficiales del pasado. En este sentido, sostenemos que la memoria es performativa y proyectiva: existe en el presente y se orienta hacia el futuro.

En el marco de esta transformación cultural, emergen nuevos archivos y dispositivos de memoria: colecciones de relatos orales, imágenes, objetos, performances y registros de la vida cotidiana, permitiendo que se multipliquen los espacios conmemorativos —memoriales, museos, intervenciones artísticas— que buscan preservar y activar la memoria de los traumas. En este proceso, artistas y activistas desempeñan un papel fundamental como mediadores de la memoria, capaces de interpelar lo sensible y lo político desde formas más poéticas y críticas.

Sin embargo, esta proliferación de discursos y prácticas de la memoria no está exenta de tensiones. La transmisión del pasado traumático plantea preguntas difíciles: ¿Cómo acceder a una verdad elusiva, cuando las huellas han sido borradas o silenciadas?, ¿de qué manera es posible hacer justicia sin caer en formas de apropiación o espectacularización del dolor ajeno?, ¿cómo narrar la historia de las víctimas sin desplazar nuestras propias memorias ni reproducir jerarquías de sufrimiento?

Reconocemos que, si bien la memoria se presenta hoy como un imperativo ético y político, su instrumentalización también puede conducir a usos regresivos: nacionalismos excluyentes, nostalgias restauradoras y discursos que alimentan conflictos violentos. Este es,

a nuestro juicio, uno de los principales desafíos de la época actual: pensar críticamente la memoria en su ambivalencia, como potencia emancipadora y como campo de disputa simbólica y política.

Durante la década de los años setenta, se produjo una transformación en las formas de abordar el pasado, especialmente en relación con el Holocausto, aunque su alcance ha sido ampliado y reformulado para pensar otros contextos traumáticos, como el de las dictaduras del Cono Sur del continente americano. Este nuevo paradigma privilegió los enfoques centrados en las experiencias individuales, el estudio de las minorías y la microhistoria, otorgando legitimidad al testimonio como una vía legítima para representar experiencias sensibles en el espacio público. Kahan y Lvovich (2016) señalan que el testimonio se consolidó como un medio insustituible para acceder a conocimientos sobre crímenes atroces cuyas huellas materiales eran escasas o habían sido deliberadamente borradas. Esta legitimación del testimonio abrió el campo a nuevas formas de representación histórica, donde el cuerpo, la subjetividad y la afectividad comenzaron a ocupar un lugar central (citado por Pighin, 2018).

Posteriormente, en los años ochenta, advertimos un nuevo giro en las formas de representación del pasado traumático, esta vez vinculado a un cambio generacional. Ya no eran únicamente los sobrevivientes directos quienes relataban sus memorias, sino que emergían con fuerza las voces de las segundas generaciones. Este desplazamiento marcó un cambio en la manera de narrar y significar el trauma. Un caso emblemático de lo anterior es la novela gráfica publicada por entregas entre 1980 y 1991 *Maus: relato de un sobreviviente* de Art Spiegelman (1948), hijo de sobrevivientes de Auschwitz, quien a través del formato del cómic explora las complejidades de la transmisión de la experiencia traumática. La historia es narrada a partir de las experiencias del propio autor y las entrevistas a su padre Vladeck Spiegelman, como judío polaco y superviviente del Holocausto. La narrativa del

cómic hace uso de técnicas postmodernistas y emplea recursos convencionales, propios de las fábulas clásicas, al representar a los distintos grupos humanos como diferentes tipos de animales: los judíos son ratones, los alemanes son gatos, los polacos no judíos aparecen como cerdos, etc. *Maus* es un libro de memorias, biográfico, histórico, autobiográfico e incluso, podríamos decir que es una mezcla de géneros. Esta obra nos indica que este tipo de operaciones culturales dan evidencia que la memoria ya no se concibe únicamente como un relato de primera mano de quien vivió un determinado acontecimiento, sino que se transforma hacia una construcción intergeneracional atravesada por procesos de mediación y relectura, en este caso, por las siguientes generaciones.



**Fig 9.** Spiegelman, A. (1980-1991)). *Maus: relato de un sobreviviente* [Cómic]. La librería andante. Recuperado de <https://www.facebook.com/photo?fbid=4295134833912249&set=pcb.4295135057245560>

Es precisamente en este contexto de transmisión y transformación que se consolida el estudio de la posmemoria (*postmemory*), concepto formulado por la investigadora de origen rumano Marianne Hirsch (1949) en el contexto de los estudios culturales del Holocausto, el

cual adquirió forma definitiva en 1997, tras sus primeras aproximaciones al término en su artículo *Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory* de 1992. Según sus postulados, la posmemoria es entendida como un campo de análisis centrado en las formas de transmisión de los traumas históricos hacia las generaciones posteriores como una forma específica de memoria social heredada. Desde este enfoque, nos interesa indagar cómo los recuerdos del pasado se perpetúan, no necesariamente a través de una experiencia vivida, sino mediante una transmisión afectiva, familiar o incluso cultural (Minguez, 2017).

Esta memoria se reconstruye de manera fragmentaria a partir de recuerdos vicarios que los hijos —y subsecuentes generaciones— de sobrevivientes reciben a través de diversos medios: relatos orales, cartas, fotografías, canciones, diarios, poemas, postales u objetos. Como teórica clave en este campo, Hirsch considera a la posmemoria como una forma de memoria generacional en la que los descendientes de quienes vivieron el trauma adoptan esos recuerdos con tal intensidad que los sienten como propios. Aunque no hayan sido testigos directos, la relación con el pasado la viven íntimamente, experimentan los efectos del trauma de forma indirecta marcando una distancia fundamental respecto a las memorias de los sobrevivientes, pero también con la responsabilidad y compromiso de mantener viva la memoria de sus antecesores.

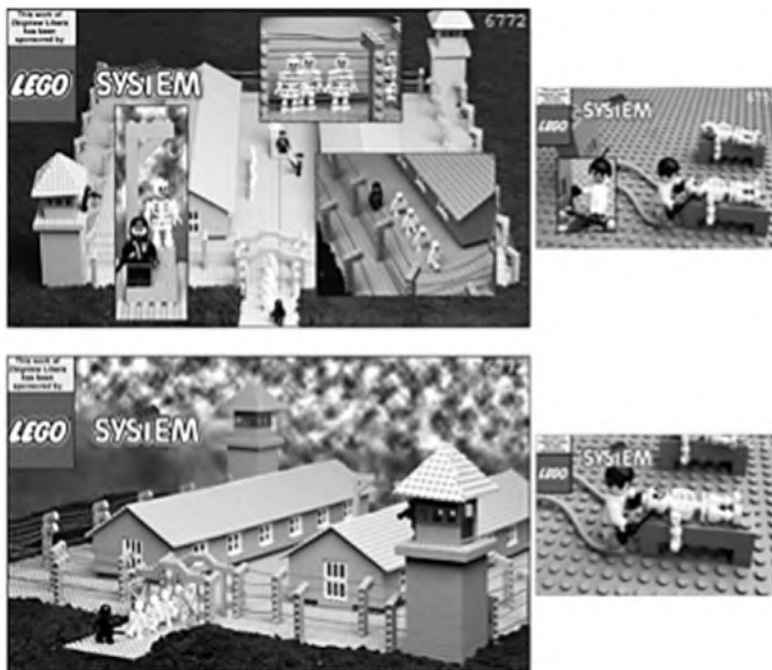
Lo que nos interesa destacar es que, en la posmemoria, la transmisión no se apoya necesariamente en archivos institucionales o en relatos objetivos, sino en formas más afectivas y simbólicas de conexión. La posmemoria está atravesada por silencios, quiebres, dificultades de comunicación y, al mismo tiempo, por un deseo persistente de comprender y resignificar el pasado desde el presente. En este sentido, muchas de las investigaciones en este campo se articulan desde una perspectiva artística, reconociendo en las prácticas culturales contemporáneas un potencial crítico y ético para interrogar las responsabilidades políticas y sociales asociadas a los traumas históricos.

Este cambio generacional implica también una mutación en los soportes de la memoria: la memoria transmitida oralmente por testigos directos cede lugar a una memoria cultural, sostenida en producciones artísticas que permiten mantener y transformar el relato del pasado. Esta mutación, lejos de implicar una pérdida, garantiza la continuidad de la memoria, aunque ahora encarnada en lenguajes simbólicos, visuales y performativos que dialogan con el presente desde nuevas sensibilidades (Esteve, 2014 citado por Pighin, 2018).

Por otra parte, el sentido de responsabilidad que mencionamos, no se limita a los herederos biológicos del trauma. Como hemos observado a lo largo de este estudio, muchos artistas contemporáneos trabajan desde una posición afiliativa o incluso investigativa, sin contar necesariamente con vínculos familiares con las víctimas. La posmemoria, en estos casos, se activa como un gesto ético y político que interpela a quienes no vivieron la violencia de primera mano, pero que se solidarizan con sus vestigios. Estos artistas se posicionan como testigos de segunda o tercera instancia, movilizados por el deseo de denunciar las consecuencias de las violencias sistematizadas: genocidios, desapariciones forzadas, torturas, homicidios, detenciones arbitrarias o sometimientos institucionalizados. A través de sus prácticas, muchos de ellos buscan no solo conservar y transmitir la memoria de lo sucedido, sino también producir una reflexión crítica sobre el presente. Ejemplo de esto es la misma Yani Pecanins (1957-2019), Christian Boltanski (1944-2021), Art Spiegelman (1948), Hans-Peter Feldmann (1941-2023), Teresa Margolles (1963), Jenni Lukač (1953), Tatana Kellner (1950), Ioulia Akhmadeeva (1971), María Verónica San Martín (1981), Eileen Boxer (?), Olga Guerra (1990), Lorena Velázquez (?), Antonio Guerra (1984) y Elián Stolarsky (1990), entre otros. Cada uno de ellos, desde su singular poética visual y conceptual, propone estrategias narrativas que inscriben la experiencia traumática en el espacio tangible del Libro-arte y que ha demostrado ser un soporte especialmente fértil para explorar las dimensiones sensibles, afectivas y críticas de la posmemoria, ya que combina el

carácter íntimo de la lectura con la potencia material del objeto. Así, el Libro-arte se transforma en archivo en un acto performativo y en un espacio de duelo y resistencia, en puente generacional y territorio expandido de la memoria.

Uno de los ejemplos que ilustra fuertemente esta lógica es la obra del artista polaco Zbigniew Libera (1959) *LEGO Concentration Camp*, quien en 1996 diseñó una instalación creada con piezas de LEGO que reproduce un campo de concentración nazi. Esta obra, construida con piezas de esta marca, representa escenas de violencia y exterminio con un lenguaje visual típicamente infantil. En su elección del material, Libera subvierte la función lúdica del juguete para confrontar al espectador con la brutalidad del pasado, apelando a una lógica del contraste que desestabiliza las convenciones representacionales. Desde nuestra perspectiva, este tipo de obras no sólo da cuenta de la mediación temporal y afectiva que caracteriza la posmemoria, sino que también revela cómo la memoria se transmite a través de vínculos afiliativos y procesos creativos que tensionan la frontera entre arte, historia y experiencia.



**Fig 10.** Libera, Z. (1996). *LEGO Concentration Camp* [Instalación / juguete]. Recuperado de [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11863/58410\\_18.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11863/58410_18.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

En la misma línea de exploración artística sobre las memorias heredadas, fragmentadas y afectivas, Mínguez nos sugiere la obra *Día de Conocimiento* (2015) de la artista rusa afincada en México, Ioulia Akhmadeeva (1971), ofrece otro ejemplo significativo de cómo el Libro-arte opera como espacio de activación posmemorial. Esta pieza, concebida como instalación expandida, plantea un homenaje simbólico y un gesto de duelo hacia la infancia truncada de miles de niños y niñas víctimas de múltiples genocidios y tragedias sociopolíticas de los siglos XX y XXI. Desde una sensibilidad estética profundamente marcada por la experiencia personal de la artista, la obra articula una narrativa visual no lineal, donde el libro se despliega más allá de su formato tradicional para inscribirse en lo que Foucault denomina espacio heterotópico<sup>57</sup>, dónde tiempos, geografías y memorias distintas convergen en una enunciación crítica del presente.

La instalación está compuesta por varios elementos: un delantal blanco, uniforme escolar de la artista en su infancia, intervenido con impresiones en transferencia electrográfica; piedras volcánicas suspendidas y recortes de rostros en forma de hojas de maple; y una acumulación en el suelo de más de cuatro mil retratos de niñas y niños asesinados en contextos de violencia sistemática, entre ellos, las víctimas de la masacre de Beslán y los 43 de Ayotzinapa. Cada rostro, cada hoja, representa a una vida perdida, y en conjunto evocan no sólo el duelo colectivo, sino también la fragilidad de la memoria ante el paso del tiempo: como hojas otoñales, los retratos se acumulan y se dispersan, aludiendo a la inevitable desaparición de las huellas, a la amenaza del olvido.

---

<sup>57</sup> Michel Foucault define las *heterotopías* como espacios reales, efectivamente localizables, que funcionan como "contra-espacios" o espacios otros, en los que se reflejan, cuestionan o invierten todos los demás espacios de una cultura. En su conferencia "Des espaces autres" (1967), traducida como "Los espacios otros", Foucault señala que las heterotopías tienen la capacidad de yuxtaponer en un único lugar varios espacios incompatibles, y de articular una relación específica con el tiempo, lo que les confiere un carácter simbólico, ritual o subversivo frente a los espacios hegemónicos del orden social.



**Fig 11.** Akhmadeeva, I. (2015). *Día de conocimiento*. [Libro instalación]. Fotografía de la autora. Recuperado de <https://www.ioulia-akhmadeeva.net/index.php/el-dia-de-conocimiento>

La disposición de los elementos no responde a una lógica centrada o narrativa en sentido clásico. Al contrario, el recorrido del espectador-lector a través del espacio instala una temporalidad múltiple y expandida, estructurada a partir de un circuito que funciona como una especie de lectura inmersiva. La experiencia inicia con un videomontaje proyectado en bucle, que funciona como prólogo sensorial e informativo: una recopilación de archivos y testimonios audiovisuales que documentan distintas catástrofes históricas que afectaron a la infancia. A esta entrada, le sigue una secuencia de materiales dispuestos a modo de estaciones —canciones soviéticas pacifistas, imágenes de archivo, objetos personales— que acompañan al espectador en un tránsito reflexivo y afectivo hacia el ábside final, donde se encuentra el núcleo simbólico de la obra.

Uno de los elementos más significativos de esta instalación es una mesa acristalada que contiene materiales diversos, entre ellos fotografías de la artista fechadas el 1 de septiembre de 1978, día en que inició la escuela primaria en la Unión Soviética. Este gesto biográfico conecta el proyecto con una dimensión identitaria donde la memoria propia se entrelaza con la ajena, instaurando un punto de cruce entre la autobiografía y la alteridad. En este sentido, el uso del delantal escolar suspendido cobra un valor simbólico doble: por un lado, remite a la infancia personal de Akhmadeeva, y por otro, establece una empatía afectiva con los niños víctimas de las violencias colectivas que la obra recuerda. El blanco del mandil alude tanto a la pureza perdida como a la posibilidad de inscribir nuevos sentidos sobre un pasado aún en disputa.

La elección del libro como dispositivo estructural, aunque no convencional, permite pensar esta instalación como un libro expandido: sin paginación literal ni linealidad textual, la obra despliega una narrativa de múltiples entradas y salidas, articulada desde la sensibilidad de la artista como heredera y testigo de memorias traumáticas. Así, la intervención de su primer libro de lectura escolar digitalizado e intervenido, cierra el recorrido proponiendo una poética del aprendizaje: aprender a leer, en este caso, es también aprender a mirar, a recordar, a llorar. La obra nos lleva a descubrir que una hoja caída puede ser más que una metáfora estacional: puede ser un rostro perdido, una memoria en ruinas, una historia que aún necesita ser contada.

De este modo, *Día de Conocimiento* se inscribe plenamente en los procesos de la posmemoria, igual que lo hace el libro-arte de Yani Pecanins, *Un viaje en zeppelin*. En las dos piezas, la memoria no se transmite como un dato cerrado, sino como una experiencia abierta que involucra al cuerpo, a la emoción y al espacio. Ambas artistas, desde geografías distintas, activan el potencial ético y político del Libro-arte como forma sensible de elaborar el pasado

y traerlo al presente, cuestionando las narrativas hegemónicas e incorporando los silencios, las ausencias y los restos materiales como parte esencial del relato.

En particular, *Un viaje en zeppelin* de Yani Pecanins constituye un ejemplo paradigmático de cómo las memorias heredadas, mediadas y reconstruidas pueden adquirir una forma material, visual y poética en el espacio del Libro-arte. Como ya hemos dicho, esta pieza se configura como un archivo íntimo y sensible que incorpora cartas, fotografías, fragmentos de diarios y documentos familiares, activando una memoria transmitida en el seno del hogar, pero también reinterpretada desde la subjetividad artística de la autora. El objeto “libro” funciona no solo como contenedor de los vestigios que dejó la tragedia en la que se vieron involucrados sus familiares, sino también como un catalizador de la memoria filial y, como dice la propia artista en la obra, como un homenaje a la familia Doehner: al desplegar su contenido, el espectador accede a una experiencia afectiva de lectura que hace posible una conexión con el pasado más allá del dato histórico o testimonial.

En este sentido, *Un viaje en zeppelin* manifiesta una memoria posgeneracional que no se limita a la preservación de lo heredado, sino que propone una reapropiación creativa del legado traumático. La intervención artística de Pecanins no busca representar su historia familiar en términos de veracidad documental, sino que la reconstituye desde el afecto, el vacío, el trauma de la herida paterna y la evocación poética. Esta dimensión sensorial y performativa del libro-arte como soporte expandido de la memoria, revela la fortaleza de lo visual y lo matérico en la construcción de una posmemoria que, aun en su distancia temporal, insiste en hacer presente aquello que no debe olvidarse.

## 2.4. Entrevista a Carla Rippey (1950)

La entrevista realizada a la artista estadounidense radicada en México desde los años setenta Carla Rippey (1950) el 3 de mayo de 2023<sup>58</sup>, ofrece valiosas reflexiones sobre el vínculo entre arte, memoria y trauma, así como sobre el papel que el Libro-arte posee como medio privilegiado para explorar narrativas familiares y colectivas marcadas por la violencia histórica. Rippey sitúa el auge del interés por la memoria en dos factores fundamentales: el trauma y la migración.

En su opinión, estos aspectos explican por qué en América Latina se produce una mayor densidad de obras que abordan estos temas en comparación con Estados Unidos, debido a los contextos de represión política, dictaduras, desplazamientos forzados y conflictos sociales que han marcado a la región.

A lo largo de la conversación, Rippey explora sus procesos creativos y los modos en que ha articulado la memoria personal y colectiva, el trauma histórico y la materialidad visual en sus libros-arte y obras gráficas. En este sentido, explica que uno de los núcleos centrales de su trabajo gira en torno a la representación de las mujeres como portadoras y depositarias de la memoria. En su proyecto expositivo para el Museo Kaluz, Rippey trabaja con el archivo fotográfico de los hermanos Casasola, específicamente con retratos de mujeres detenidas en los años treinta en la Ciudad de México. Mediante la técnica del dibujo, focaliza en los rostros de estas mujeres, reinterpretando sus expresiones como superficies cargadas de afecto, dignidad y resistencia. El gesto de ampliar los rostros, reencuadrarlos y reescribirlos desde la gráfica constituye, en palabras de la artista, una forma de “tratado de emociones”, en el que se busca capturar la intensidad de un momento límite en la vida de estas mujeres. Este gesto se sitúa en una doble operación: por un lado, rescata una imagen marginal dentro de un archivo institucional; por otro, rearticula la memoria desde una mirada empática y feminista.

---

<sup>58</sup> La entrevista completa se encuentra en los anexos de esta investigación.

Su trabajo con archivos no se limita al plano histórico o colectivo. Rippey también se ha sumergido en el archivo familiar, explorando con fotografías de su infancia en proyectos profundamente íntimos. Sin embargo, en su serie más reciente titulada *Creo que hace el vacío*, la artista busca deliberadamente alejarse de lo autobiográfico, centrándose en temas aparentemente disímiles como la exploración polar, lunar y de asteroides. En este contexto, descubre una fotografía del asteroide Willamette, con niños subidos sobre él, que le permite entrelazar su interés por la infancia y los cuerpos celestes. A partir de esta imagen, reconstruye la historia del asteroide: desde su caída en Canadá, su apropiación por pueblos indígenas, su desplazamiento por colonos para convertirlo en atracción turística, hasta su llegada a un museo en Estados Unidos. Otro caso similar es el del asteroide extraído por el explorador Perry en Groenlandia, quien lo trasladó junto con cinco indígenas, tres de los cuales fallecen debido a las precarias condiciones del viaje. Estos relatos permiten a Rippey establecer vínculos entre geología, memoria colonial y formas de violencia histórica. A través del Libro-arte, estas historias se entrelazan en narrativas visuales no lineales que cuestionan los discursos del progreso, la ciencia y la propiedad cultural.

En este mismo espíritu de narrativa expandida, Rippey comenta otras obras que despliegan la memoria a partir de objetos, metáforas e imágenes tomadas de la cultura visual global. En su serie *Mujeres, fuego y objetos peligrosos* (2010), inspirada en el libro homónimo del lingüista George Lakoff, la artista explora el modo en que ciertos sistemas de clasificación no occidentales, como los de algunas comunidades aborígenes australianas, asocian a las mujeres con el fuego y el peligro. A partir de esta premisa, Rippey recopila imágenes de internet que vinculan lo femenino con lo incendiario, construyendo libros-arte que abordan el cuerpo y la violencia desde la metáfora de la combustión. Algunas de estas piezas incorporan escenas de inmolación, linchamientos y catástrofes naturales (como

volcanes), en una reflexión visual sobre el dolor, el sacrificio y la destrucción como formas de protesta o duelo.

Otra serie significativa, titulada *Belicoso*, surge de un viaje a Camboya, donde la artista se expone a una programación televisiva internacional caótica y multilingüe. Las imágenes televisivas capturadas durante ese periodo son reconfiguradas en una narrativa crítica sobre la construcción mediática de los conflictos bélicos, revelando cómo las imágenes de guerra son editadas, subtituladas e interpretadas según los códigos ideológicos de cada cultura.

La dimensión autobiográfica reaparece con fuerza en uno de sus libros más personales, realizado tras la muerte de su hermana. En esta obra, Rippey trabaja con imágenes de la ventana del cuarto de su hermana, junto con fotografías de internet que representan las distintas etapas del duelo. La progresión visual va desde el impacto inicial hasta la calma posterior, cerrando con una serie de luces que evocan la posibilidad de reconciliación con la pérdida. Este libro-arte íntimo y sobrio despliega un lenguaje visual emocional que se entrelaza con la experiencia del duelo como proceso de transformación y memoria.

Finalmente, Rippey comparte una serie de imágenes donde aparece de niña jugando con la ropa de su madre, fotografías tomadas por su padre y reactivadas como materia para la creación. Estas imágenes condensan una genealogía afectiva en la que se inscriben roles de género, performatividades familiares y formas de transmisión simbólica que solo el libro-arte —con su estructura secuencial, plegable y táctil— puede evocar de forma tan directa.

A lo largo de la entrevista, emergen también referencias a otras artistas contemporáneas que, como ella, trabajan desde la memoria y el archivo. Menciona a la propia Yani Pecanins y a María Campiglia (1977), artista visual argentina radicada en México, cuya obra se caracteriza por una profunda reflexión sobre la memoria, el cuerpo y el tiempo.

Campiglia es hija del militante montonero Horacio Campiglia, desaparecido en el marco del Plan Cóndor, y de la politóloga Pilar Calveiro. En 1978, junto con su madre y hermana, se exilió en Madrid, y posteriormente en México, donde reside actualmente. En el año 2024 publicó, junto a su madre, el libro *El Petrus y nosotras: una familia atravesada por la militancia*, libro íntimo en el que narran la vida de su padre a partir de recuerdos personales y entrevistas a quienes lo conocieron bien, qué cosas le gustaban y qué lo empujó a militar hasta el final. Sin la pretensión de enunciar la verdad de la historia, su intención es acercarse a la vida de alguien muy querido y a una época violenta que también tenía lugar para la alegría y los afectos; aunque al mismo tiempo, la empujó, junto a su familia, al exilio. Su libro es un testimonio honesto, sin idealizaciones, nostalgia o exaltaciones hacia la militancia, por el contrario, es una apuesta por la vida y el futuro como parte de una memoria genealógica marcada por la represión.

Asimismo, se discute la obra *Moisés* de Mariela Sancari, de la cual ya hemos explicado, donde la artista busca construir una imagen del padre ausente a través de retratos de hombres que podrían haber sido él, en un gesto tanatológico de visualización del duelo.

Como hemos podido observar, en esta exploración entre el Libro-arte y la memoria, son siempre artistas mujeres, mayoritariamente, las que sostienen una genealogía del cuidado de la memoria, del trabajo con el trauma y de la necesidad de nombrar lo que ha sido borrado u oculto.

Rippey concluye que, aunque no lo había pensado antes, efectivamente son las mujeres quienes con más frecuencia asumen la tarea de “hurgar en la historia”, de sostener el archivo emocional de la familia y de devolverle una forma visible a aquello que se ha perdido. En este sentido, el Libro-arte no sólo se presenta como un objeto estético, sino como un dispositivo ético, íntimo y político, capaz de trazar puentes entre lo personal y lo colectivo, entre el duelo y la resistencia.

Por otra parte, la entrevista con Carla Rippey nos revela cómo la artista articula su práctica visual desde una dimensión profundamente anclada en la autobiografía y la posmemoria. A través de sus libros-arte y su obra gráfica, la artista entrelaza recuerdos familiares, archivos personales y materiales históricos para construir narrativas visuales que reactivan experiencias no vividas directamente, pero que han sido transmitidas afectivamente a través de generaciones. Su obra emerge como un ejercicio de rescate y reinterpretación del pasado, al igual que el de las artistas citadas en este capítulo, donde el testimonio indirecto y la carga emocional heredada se convierten en motores de creación artística<sup>59</sup>.

## **2.5. Tipologías del Libro-arte de Hortensia Mínguez: arquitecto, guasón, replicante, acumulador y relojero**

En el artículo *Buscando cisnes negros: espacios liminales, paradojas e intertextualidades* (2017), Hortensia Mínguez García nos introduce a su propia taxonomía, que, desde su experiencia como artista, investigadora y docente, le permite categorizar el Libro-arte en relación con la exploración formal, eidética y estructural del libro como género artístico. Si bien existen diversas propuestas teóricas que abordan la clasificación de este tipo de obras, consideramos pertinente referirnos a la de Mínguez, ya que, como ella misma señala, el Libro-arte abre la posibilidad de generar otras experiencias, no necesariamente mejores ni peores, sino simplemente diferentes, en comparación con otros géneros artísticos. Las cinco categorías que propone la autora nos permiten visibilizar los múltiples recovecos por los que transita el Libro-arte, abarcando desde lo simple a lo complejo, de lo único a lo múltiple, de lo deductivo a lo inductivo, de lo universal a lo íntimo, de lo físico a lo intangible, de lo lógico a lo paradójico y de lo usual a lo inusitado. Esta complejidad es precisamente lo que

---

<sup>59</sup> La entrevista completa se encuentra en el apartado de Anexos.

nos interesa explorar en los libros-arte de las artistas Mariela Sancari y Carla Rippey, cuyas obras se convierten en aliados conceptuales de las de Yani Pecanins, al compartir con ellas una tensión creativa que transita por las diversas categorías propuestas por Mínguez.

A lo largo del desarrollo contemporáneo del Libro-arte, se ha ido conformando un conjunto diverso de prácticas y estéticas que permiten clasificar a los artistas según ciertas inclinaciones conceptuales, formales o metodológicas. En este sentido, hablaremos de la propuesta tipológica que Mínguez identifica en cinco categorías dentro del campo: el *arquitecto*, el *guasón*, el *replicante*, los *acumuladores* y el *relojero*. Estas categorías no buscan fijar límites rígidos, sino más bien servir como herramientas analíticas para entender modos diferenciados de abordar el Libro-arte como dispositivo expandido de memoria, archivo y experiencia estética.

El **arquitecto** concibe la obra como una estructura espacial, una construcción donde no sólo se cruzan la materia, la forma y la secuencia, sino que llevan al límite el concepto del libro. Para estos artistas, el Libro-arte es tanto un objeto como un espacio que se convierte en una red articulada de sentidos, es decir, en una arquitectura portadora de memoria. En sus obras se hacen visibles las lógicas del diseño, el montaje y la organización, no como meros soportes, sino como núcleos significantes que producen nuevas formas de leer y habitar el libro.

Al contrario que el arquitecto, el **guasón** irrumpe desde la paradoja, el humor, la crítica y la ironía. Es el artista que subvierte los códigos del libro tradicional y del archivo normado, provocando desplazamientos semánticos y formales. El guasón es el agente del desorden productivo, el que tensiona las fronteras entre arte, archivo, memoria y ficción, generando una dimensión performativa en la que el lector/espectador es interpelado desde la incomodidad, el juego o la disidencia.

El **replicante**, en cambio, trabaja desde la fragilidad de lo reencontrado. Su impulso está marcado por el deseo de reconstrucción, de reedición de memorias personales, familiares o históricas a partir de fragmentos, rastros o huellas. Se trata de artistas que “replican” no en el sentido de copiar, sino de reanimar archivos precarios y vulnerables, muchas veces asociados a la posmemoria, al duelo o a la pérdida, y que desde allí producen una memoria afectiva y testimonial.

En contraste, los **acumuladores** (o *artist-as-archivist*, en la terminología anglosajona) construyen sus obras a partir del gesto de la acumulación, el índice y la taxonomía. Sus libros se constituyen como inventarios visuales o textuales, catálogos y glosarios que encuentran su fuerza poética en el conjunto masificado, donde el todo y las partes dialogan en un sistema de relaciones no necesariamente lineales. Lejos de buscar espectacularidad o subjetividad intensa, estos artistas apelan a la lógica archivística como forma de comprensión del mundo y de su memoria.

Finalmente, los **relojeros** son aquellos artistas que exploran el libro como un espacio meditativo, temporal y abierto. En sus obras, el desplazamiento, el paso del tiempo, la repetición o la transformación natural de los materiales (como el deterioro, la parasitación o la obsolescencia) se convierten en motores significativos. El relojero construye libros que muchas veces parecen no concluirse, que se presentan como bucles o procesos inacabados, como diarias exploraciones del tiempo vivido y sentido.

Estas cinco figuras —el arquitecto, el guasón, el replicante, el acumulador y el relojero— permiten dar cuenta de la riqueza conceptual y formal del Libro-arte, así como de las múltiples estrategias desde las cuales se construyen narrativas personales, colectivas, afectivas o críticas. Cada una de ellas encarna una forma específica de relacionarse con la memoria, el archivo y la experiencia artística, delineando así un mapa posible de las poéticas contemporáneas del libro-arte.

Desde esta perspectiva, consideramos que la obra *Moisés* de Mariela Sancari encarna de manera ejemplar la figura del arquitecto. Este libro-arte, que surge a partir de la búsqueda de una imagen del padre fallecido de la artista —a quien nunca llegó a ver muerto—, se construye como una pieza formalmente rigurosa y conceptualmente precisa, si consideramos el peso del proceso creativo y de logística que la artista tuvo que llevar a cabo. La obra está compuesta por una serie de retratos de hombres de edad similar a la que tendría su padre al momento de la publicación, los cuales fueron fotografiados siguiendo una misma pauta visual. Estas imágenes, dispuestas en forma de dípticos intercalados, dentro en una carpeta de tres tapas, permiten una manipulación activa por parte del espectador, quien debe abrir, pasar y reorganizar los retratos para completar su experiencia de lectura. Esta estructura modular, casi arquitectónica, remite directamente a la noción de ensamblaje, de construcción de sentido a través de piezas cuidadosamente articuladas.

Como “arquitecta” del libro, Sancari no sólo diseña un objeto visualmente potente, sino que edifica una experiencia emocional y conceptual basada en la ausencia, la identidad y la memoria. *Moisés* se convierte así en una arquitectura del duelo, donde cada página, cada encuadre y cada gesto editorial construyen un espacio íntimo que interroga la representación y la imposibilidad de ver. En este sentido, la obra no solo se lee, sino que se habita, se explora, se reconstruye, siguiendo una lógica que pone en tensión el archivo, la ficción y el cuerpo.

En síntesis, pensamos el foto-libro *Moisés* representa una encarnación precisa de la figura del arquitecto en el Libro-arte, tal como la define Mínguez, al proponer una forma narrativa y espacial en la que la artista organiza el dolor, la búsqueda y la memoria mediante una arquitectura visual que es a la vez íntima y estructuralmente rigurosa.

De igual manera, consideramos que la figura del *arquitecto* se reconoce también en la manera en que la artista Carla Rippey construye sus libros desde una lógica estructural

precisa. Sus obras no responden a una narración lineal o convencional, sino que se articulan como sistemas visuales donde las imágenes, las secuencias y las decisiones editoriales —desde la elección del papel hasta el ritmo de las páginas— obedecen a una arquitectura simbólica. Gracias a la entrevista otorgada para esta investigación, podemos afirmar que sus libros revelan una mirada compositiva que ordena el caos de la memoria y lo transforma en un objeto coherente y de una fina exquisitez, capaz de ser transitado y descifrado como una construcción de sentido. En sus trabajos, el diseño no es sólo un soporte, sino una parte activa del mensaje: cada imagen, fragmento, hilo o superposición está pensado como parte de una arquitectura visual que media entre el mundo interno de la artista y el del lector/espectador.

Por otro lado, la figura del *replicante* también se manifiesta en la apropiación y resignificación de materiales y procesos de reproducción elegidos, archivos anónimos y narrativas heredadas que Rippey convierte en dispositivos de posmemoria. Su práctica artística se caracteriza por trabajar desde lo encontrado —fotografías antiguas, revistas, documentos, estampas—, a los que imprime una nueva lectura mediante intervenciones gráficas, reorganización narrativa o yuxtaposición visual. En este sentido, Rippey no sólo replica, sino que revive imágenes del pasado, otorgándoles nuevas posibilidades de sentido. El gesto que de replicar realiza, no es para nada una copia pasiva, sino un acto vital, afectivo y crítico que busca mantener vivas ciertas memorias marginales, femeninas o silenciadas, al insertarlas en un nuevo contexto visual y discursivo de manera que recurre a la intertextualidad para construir una narrativa que interpela tanto el archivo personal como el histórico, proponiendo una lectura de la identidad como algo mutable y construido a partir de fragmentos.

En suma, podemos afirmar que la obra de Carla Rippey encarna simultáneamente las figuras del arquitecto y el replicante: por un lado, diseña con meticulosidad libros que funcionan como estructuras simbólicas complejas y; por otro, activa la memoria a través de

gestos de repetición, desplazamiento y resignificación. Desde la perspectiva de Mínguez, esta doble operación revela la potencia del Libro-arte como espacio para articular tensiones entre memoria e invención, archivo y experiencia, diseño y afecto.

Finalmente y, llegando a nuestro objeto de estudio, creemos que estas cinco figuras encuentran una manifestación particularmente elocuente en la obra *Un viaje en zeppelin* de Yani Pecanins porque, como ya hemos mencionado, su elaboración a partir de cartas, documentos, fotografías familiares, notas periodísticas y materiales envejecidos, opera como un archivo afectivo y personal que enlaza a la memoria autobiográfica y la posmemoria. En él se superponen gestos de acumulación, reproducción, reconstrucción y contemplación temporal, haciendo dialogar varias de las figuras propuestas por Mínguez. La obra puede leerse como el trabajo de una *replicante*, al poner en circulación la memoria de otros —en especial, la figura ausente del padre y las huellas de un linaje migrante envuelto en la desgracia—, pero también como el gesto de una *acumuladora*, al reunir objetos que funcionan como huellas de vida. Al mismo tiempo, su meticulosa construcción visual y espacial revela la mano de una *arquitecta*, mientras que el uso de datos, evocaciones nostálgicas y cierta estética anacrónica remite a un *relojero* que trabaja desde el pliegue del tiempo. Incluso se podrían rastrear sutiles gestos de *guasón* en la manera en que ironiza sobre el tránsito, lo doméstico y los sueños perdidos. Así, podemos decir que *Un viaje en zeppelin* funciona como una obra bisagra, donde convergen las distintas figuras tipológicas del Libro-arte expandiendo sus posibilidades expresivas.

A modo de cierre, consideramos que las obras de Mariela Sancari, Carla Rippey y Yani Pecanins, aunque provenientes de trayectorias distintas y con lenguajes visuales propios, pueden ser leídas de forma enriquecedora a partir de la tipología propuesta por Hortensia Mínguez García. Las figuras del *arquitecto*, el *guasón*, el *replicante*, el *acumulador* y el *relojero* nos permiten interpretar con mayor profundidad las estrategias estéticas y

conceptuales que estas artistas despliegan en sus respectivos libros-arte, en diálogo constante con la memoria, el archivo, el lenguaje y el paso del tiempo.

A través de estas figuras arquetípicas, no sólo se abre una vía de análisis que echa luz sobre las particularidades de cada propuesta, sino que también se revela la riqueza del Libro-arte como medio expandido, capaz de articular y vincular afectos, estructuras, memorias y discursos. Las categorías de Mínguez no pretenden encasillar, sino que funcionan como herramientas heurísticas que nos permiten entender cómo, desde el libro, estas artistas mexicanas configuran universos sensibles, personales y políticos que resisten al olvido, inscriben ausencias y proponen formas alternativas de narrar el mundo.

### Capítulo 3

#### La narrativa visual

*En un sentido todos somos narradores, todos somos  
expertos en la narración, todos intercambiamos historias.*

*Ricardo Piglia*

Como se expuso en el capítulo anterior, la memoria constituye un espacio vivo de enunciación, capaz de construir y sostener relatos anclados tanto en lo individual como en lo colectivo. En este sentido, en el ámbito del arte contemporáneo, la imagen ha dejado de operar únicamente como un objeto estético para convertirse en un dispositivo activo en el que emergen distintas narrativas visuales. Estas funcionan como estrategias que permiten a los artistas configurar testimonios fragmentarios, reconstrucciones afectivas y cartografías del recuerdo a partir del archivo. En este contexto, afirmamos que la visualidad no sólo funge como representación, sino que activa la memoria, dialoga con lo indecible y da forma al archivo.

Surge entonces una pregunta fundamental: ¿cómo otorgar sentido a lo vivido, a una serie de experiencias disgregadas, discontinuas o no lineales de la realidad? La elección del libro-arte *Un viaje en zeppelin* (1988), de Yani Pecanins (1957–2019), como objeto de estudio central de esta investigación, exige una estrategia analítica que permita desentrañar su narrativa visual. Interesa aquí comprender las razones detrás del ordenamiento de sus páginas y cómo, pese a la posible variabilidad en la interacción del lector, la historia familiar que se nos revela responde a una intención narrativa clara por parte de la artista, incluso cuando ésta rompe con la linealidad tradicional de la lectura.

El acto de memoria presente en los relatos de vida revela una capacidad humana fundamental: la de mirar hacia atrás para registrar, ordenar y conferir coherencia a los acontecimientos que el sujeto considera significativos. En este sentido, la memoria cumple la función de construir un mundo relativamente estable, verosímil y previsible, donde los eventos vitales adquieren sentido y se articulan en una continuidad lógica determinada por el sujeto, su entorno familiar o su comunidad afectiva.

Este capítulo propone explorar el papel protagónico de la narrativa visual en el Libro-arte, entendida como un mecanismo capaz de modelar la memoria y de convertirla en una fuente de relatos. En particular, se analiza su potencia para abordar experiencias marcadas por el trauma, el exilio, la herencia familiar o la violencia histórica. A través de una mirada interdisciplinaria que articula los estudios de la memoria, la teoría del archivo y la estética contemporánea, se busca comprender cómo la narrativa visual no sólo conserva memorias, sino que también las reconfigura, las reactualiza y, en muchos casos, las reinscribe desde el presente, generando nuevas formas de conocimiento y de resistencia simbólica.

Para ello, examinaremos las estructuras y componentes de la narrativa visual, así como los lenguajes que operan dentro del Libro-arte. Desde obras que se nutren de lo autobiográfico hasta aquellas que dialogan con memorias heredadas —en la línea de lo que Marianne Hirsch denomina posmemoria—, se abordarán prácticas artísticas que desafían las formas narrativas tradicionales y que proponen lenguajes visuales atravesados por la ausencia, el silencio o la repetición.

A lo largo de este capítulo se intentará construir una definición crítica de la narrativa visual, anclada en nuestro objeto de estudio. Para ello, en primer lugar, se revisarán teorías provenientes del ámbito de la narratología que profundizan en la naturaleza y los elementos estructurales del relato literario. Estos marcos conceptuales permitirán establecer

paralelismos con las configuraciones visuales que operan como relatos y que se manifiestan con particular riqueza en el campo del libro-arte. Asimismo, se considerarán los distintos puntos de vista implicados en el acto narrativo —el del artista y el de quien observa o lee—, así como los distintos órdenes de lectura necesarios para comprender una narración visual.

Se analizarán, finalmente, los componentes formales de la narración: personajes, acontecimientos, y las dimensiones espacial y temporal en el relato visual. Como cierre, se pondrá atención en los distintos tipos de lenguaje verbo-icónico, cuya presencia, aunque habitual en el diseño gráfico y la publicidad, también resulta fundamental en la narrativa visual contemporánea, especialmente en el ámbito del Libro-arte.

### **3.1. Definición y evolución del concepto narrativa visual**

Desde los inicios de la existencia humana, el ser humano ha tenido la necesidad de comunicarse, ya sea mediante sonidos guturales, señales o diversos sistemas desarrollados a través de las redes que tejen los relatos transmitidos históricamente. En este sentido, la narración se constituye como un recurso fundamental mediante el cual nos expresamos frente al otro. Narramos para dar forma a la memoria y evocar experiencias propias, ajenas o vinculadas al entorno. Esta dinámica implica, necesariamente, una recomposición de los hechos, que el receptor reinterpreta y resignifica. Esta vinculación entre la vivencia y la narración permite hablar de una vida narrada. Al respecto, el filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur sostiene en su obra de 1995 *Tiempo y narración* (vol. I):

... lo que está últimamente en juego, tanto en la identidad estructural de la función narrativa como en la exigencia de verdad de cualquier obra de este género, es el carácter temporal de la experiencia humana. El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal. O, como repetiremos a

menudo en el transcurso de este estudio, el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal (p. 39).

En consonancia con lo anterior, desde la antropología de la memoria, Joël Candau (2002) afirma que el acto de rememoración manifestado en los relatos de vida revela una capacidad humana específica: la de regresar al pasado propio para inventariar, organizar y dotar de coherencia aquellos acontecimientos significativos que el sujeto decide narrar. En este proceso, la memoria autobiográfica tiene como cometido construir un mundo relativamente verosímil, estable, previsible y creíble, que otorgue sentido a los proyectos vitales. Así, la sucesión de hechos biográficos deja de ser aleatoria y discontinua para insertarse en una continuidad narrativa lógica, cuyo origen y destino se sitúan en el propio sujeto o en su linaje, comunidad o lugar de procedencia.

La memoria autobiográfica, en este contexto, produce una suerte de *ficción narrada* de la vida, una “conducta de relato”, en palabras del filósofo francés Pierre Janet (1859-1947), que no constituye una mera reproducción del hecho ausente, sino una construcción modelada activamente.

Ahora bien, desde el ámbito literario, la narración se define como la exposición textual mediante la cual se relatan acontecimientos, ya sean reales o ficticios, enmarcados en un espacio y tiempo determinados. Junto a otras formas discursivas, como la descripción, la narración cumple funciones esenciales: no sólo informa, sino que también permite comprender el mundo, generar identidad, reflexionar, compartir y preservar la cultura. A estas tipologías tradicionales se suman otras como la argumentación —orientada a sostener un punto de vista—, la exposición —que organiza y explica ideas—, y el diálogo —forma interactiva entre emisor y receptor—. Estas cinco categorías (narración, descripción,

argumentación, exposición y diálogo), lejos de aparecer de forma aislada, interactúan frecuentemente en los textos y configuran el acto narrativo en su complejidad discursiva (Arrebola, s.f. p. 65).

Desde una perspectiva retórica, la narración implica la existencia de acontecimientos susceptibles de ser contados. Para que exista relato, se requiere una secuencia de sucesos organizada, expresable mediante diversas formas discursivas. Esta estructuración puede adoptar la forma de una narración literaria, pero también manifestarse en formatos representativos o performativos, como el teatro o las prácticas artísticas contemporáneas. En este contexto, resulta pertinente distinguir entre relatos narrados y relatos escenificados, lo cual abre la posibilidad de comprender la narración como una forma múltiple, que puede incluir incluso lo visual como medio de relato (Beristáin, 2008).

Continuando con lo que nos dice Helena Beristáin (2008), en el relato narrativo se despliega una secuencia de eventos dotados de interés y articulados mediante una unidad de acción coherente y esta sucesión se caracteriza por una doble lógica: una relación temporal, es decir, un antes y un después, además de una conexión causal, causa y efecto, lo que implica que el relato exprese transformaciones a partir de una situación inicial. La narración, por tanto, no se limita a enumerar acontecimientos, sino que los ordena de manera significativa, evidenciando un desarrollo estructurado.

Cuando el relato se presenta bajo la forma de narración, se establece una instancia comunicativa en la que un emisor, en este caso, el narrador, transmite los hechos a un receptor, al que podemos llamar lector, oyente o narratario. Esta figura del narrador pertenece al plano de la ficción y se distingue del autor empírico, quien se dirige al lector real desde fuera del relato. En este sentido, los hechos relatados se centran en las acciones de los personajes, cuyas experiencias constituyen el eje del discurso narrativo.

Así pues, la narración puede articularse con otros modos discursivos, tales como la descripción —orientada a presentar lugares, objetos, personajes o épocas—, el diálogo —propio del género dramático pero también presente en la narración— y el monólogo, ya sea en forma de soliloquio<sup>60</sup> o de monólogo interior. Este último puede incluir, a su vez, relatos imaginados, diálogos internos o construcciones discursivas que evidencian la subjetividad de los personajes.

En términos generales, la narración constituye una de las formas discursivas más extendidas y versátiles. Incluso en el ámbito del teatro, donde predomina la representación, puede encontrarse de forma subordinada, como estrategia para referir acciones ocurridas en un tiempo o espacio distintos a los de la escena. No obstante, existe una oposición estructural entre los géneros narrativos y los dramáticos, basada en la modalidad de presentación de los hechos: mientras que la narración implica la mediación de un narrador que comunica los sucesos a un receptor, en el drama es el autor quien construye una escena para que los personajes, mediante actores, representen los hechos directamente ante el público.

Si nos referimos a la narración desde un punto de vista técnico, se vincula con una estrategia discursiva denominada "*oratio obliqua*", también conocida como estilo indirecto. Esta forma de enunciación se contrapone al estilo directo del diálogo y requiere la presencia de un narrador que reelabora las intervenciones de los personajes, presentándolas como subordinadas dentro del discurso. En lugar de reproducir literalmente sus palabras, el narrador las reformula desde su propia instancia enunciativa, generando una distancia entre el lector y los hechos narrados. De este modo, el discurso narrativo no muestra los

---

<sup>60</sup> El soliloquio es una forma de monólogo de estilo directo en el que el narrador habla consigo mismo, regularmente en voz alta. Dice textualmente los acontecimientos, sin términos subordinantes de por medio, en un discurso propio minimizando la distancia entre los hechos relatados y el receptor. La diferencia que hay entre el soliloquio y el diálogo, consiste en que el personaje es el mismo narrador y no se dirige a un interlocutor sino que lo hace para sí mismo con entera desinhibición y autenticidad, revelando sus sentimientos más íntimos y sus opiniones y dudas más secretas.

acontecimientos de forma inmediata, sino que los dice desde una posición unificadora que organiza el relato y regula la experiencia del lector (2008, p. 353).

Desde una perspectiva narratológica, la teórica y videoartista holandesa Mieke Bal (1946) propone en *Teoría de la Narrativa* (2025) una aproximación estructuralista al relato, concebido como un entramado complejo de relaciones entre tres niveles fundamentales: la historia, el discurso narrativo y el narrador. La historia se define como una secuencia de acontecimientos vinculados entre sí por relaciones de causalidad, motivación y consecuencia. El discurso narrativo, por su parte, se refiere a la modalidad de presentación de estos acontecimientos en el texto, es decir, la organización del contenido en una forma específica de enunciación. Finalmente, el narrador constituye la instancia enunciativa que media entre los hechos y su recepción, configurando una voz que organiza y transmite el relato.

Esta tripartición propuesta por Mieke Bal encuentra un claro correlato en las ideas de Helena Beristáin, quien subraya que la narración no sólo implica la exposición de una serie de hechos, sino también su estructuración temporal y causal, de modo que se establecen relaciones de anterioridad y posterioridad, así como de causa y efecto. De este modo, el relato se constituye como una forma discursiva que transforma una serie de sucesos en una unidad significativa mediante operaciones de selección, jerarquización y conexión.

Una de las aportaciones más relevantes de Bal es su consideración de que la narratividad puede darse incluso en representaciones visuales estáticas, siempre que en ellas se perciba una transformación implícita. Esto implica una ampliación del concepto tradicional de narración, que deja de estar anclado a la linealidad temporal y se abre a formas de articulación no secuenciales, sustentadas en una lógica relacional entre signos. Así, la narrativa visual puede operar mediante la evocación simbólica, la alusión o la disposición espacial de elementos que sugieren una progresión o un cambio.

En su caracterización de los elementos constitutivos del relato, Bal identifica varios componentes esenciales que permiten la configuración narrativa:

1. Los acontecimientos se ordenan en una secuencia que no necesariamente respeta el orden cronológico, ya que puede haber anacronías como retrospectaciones (analepsis) o anticipaciones (prolepsis).
2. El tiempo narrativo se distribuye de manera desigual, asignando más o menos extensión a los hechos en función de su relevancia dentro del relato.
3. Los actores adquieren rasgos distintivos, lo que permite su individualización y los transforma en personajes complejos con identidad narrativa.
4. Los espacios donde se desarrollan los hechos se dotan también de características específicas, convirtiéndose en lugares significativos dentro del universo narrativo.
5. Además de las relaciones explícitas entre actores, acontecimientos, espacios y temporalidad, pueden establecerse relaciones simbólicas, metafóricas o intertextuales, que enriquecen la dimensión semántica del relato.
6. Finalmente, toda narración implica una elección en cuanto al punto de vista desde el cual se presentan los elementos, lo que afecta la percepción de la historia y construye un horizonte de interpretación determinado.

Estas consideraciones teóricas son fundamentales para el análisis de discursos narrativos tanto verbales como visuales, y permiten ampliar la noción de narración más allá del texto literario, incluyendo soportes como el Libro-arte, donde las relaciones entre forma, contenido y enunciación adquieren una dimensión expandida.

De este modo, podemos decir que la visualidad en el Libro-arte puede concebirse como una modalidad discursiva, capaz de articular un relato a través de elementos materiales, narrativos, espaciales y rítmicos que configuran múltiples niveles de lectura.

Por su parte, el teórico francés Gérard Genette (1930–2018) introduce categorías fundamentales para el análisis narratológico, como son orden, duración, frecuencia, modo y voz; que si bien fueron desarrolladas para el ámbito literario, podemos trasladarlas al análisis visual y espacial del Libro-arte. De este modo, tenemos elementos como el montaje, la fragmentación, la repetición o la disposición material de los componentes que pueden ser comprendidos como recursos narrativos. Por ejemplo, tenemos que el pliegue de una hoja altera el orden de la lectura, la superposición de capas puede condensar el tiempo narrativo, y la secuencia de páginas establece ritmos y cadencias que remiten a la noción de frecuencia en la narrativa.

En una línea convergente, el crítico literario y cinematográfico estadounidense Seymour Chatman (1928–2015) distingue entre *story* (historia) y *discourse* (discurso), señalando que todo relato implica una organización específica del contenido a través de un medio determinado (2013, p. 12). Si transportamos lo anterior al ámbito del Libro-arte, afirmamos que el medio no es meramente un transmisor, sino que constituye el relato en cuanto a la selección de soportes materiales, texturas, colores, tipografías o el uso del espacio en blanco como elemento gráfico, haciendo de todos estos componentes sean parte activa del discurso. En diseño editorial, estos elementos compositivos se identifican como lineamientos de diseño, y en el Libro-arte, tales elecciones no son neutras ni decorativas, sino profundamente narrativas. El soporte, por tanto, no es un contenedor pasivo, sino un agente narrativo que interviene en la configuración del sentido de lo narrado en la obra.

Podemos decir entonces que la potencia narrativa del Libro-arte como forma artística se manifiesta de manera particular cuando es abordada desde los estudios de la memoria. Las prácticas que remiten al recuerdo, al archivo y a la reconstrucción afectiva encuentran en la imagen un lenguaje idóneo para expresar aquello que escapa a la literalidad: lo traumático, lo silenciado, lo fragmentado, lo secreto. En este marco, la narrativa visual del Libro-arte no se limita a representar una historia, sino que activa modos de rememoración, produce relatos resistentes al olvido e inscribe la experiencia en la subjetividad del lector/espectador.

No obstante, pese a la riqueza de estos enfoques narratológicos, cuando se atienden sus aportaciones desde la historia y la teoría del arte se constata una notable carencia de estudios que aborden con profundidad la narratividad en las artes visuales. Si bien se reconoce el potencial de las imágenes estáticas para sugerir relatos, esta dimensión ha sido históricamente relegada a un segundo plano. Historiadores del arte como Wolfgang Kemp (1946) afirman que la historia del arte ha jugado un papel muy limitado en el desarrollo de la narratología (2003), mientras que Mieke Bal (2025) también señala que esta disciplina no fue bien recibida entre los historiadores del arte, quienes han priorizado enfoques más interpretativos, descriptivos o contextuales por encima del análisis narrativo.

En este sentido, la forma en la que el término narración fue incorporado a la historia del arte se remonta a los estudios realizados por los historiadores del arte Salvatore Settis (1941) en su texto de 1979 *Iconografia dell'arte italiana, 1100–1500: Una linea*, y en el de Herbert Leon Kessler (1941) *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, del año 2000, en los que ambos autores exponen la dicotomía que aparece en la larga tradición de las imágenes del arte antiguo y cristiano, distinguiendo entre dos categorías básicas: arte icónico y arte narrativo. Simultáneamente, los dos historiadores comentan que

en la Italia del siglo XV las obras se diferenciaban a partir de los términos *imago*, correspondiente al arte icónico, e *istoria* pertinente al arte narrativo (Arrebola, s.f. p. 68).

La aplicación de estas definiciones provocó una gran confusión terminológica en torno a lo que se consideraba narración o si las obras visuales estáticas eran capaces de poseerla. Ante esta disyuntiva, los historiadores del arte anteriores a la segunda mitad del siglo XX dieron por sentado que las imágenes poseían contenidos narrativos, sin cuestionarse las condiciones que se debían dar en una obra para que fuera narrativa. Ejemplo de ello es que asumieron que las miniaturas iluminadas o los frescos de las iglesias eran el equivalente visual a las historias bíblicas.

Ya para la mitad del siglo XX existía un intercambio constante entre términos como “narración”, “ilustración” o “escena”, sin tener la certeza si se referían a imágenes como ilustraciones de un texto, imágenes que aluden a textos o imágenes que cuentan una historia por ellas mismas. Es así que en 1955 se organizó el Simposio *Narration in Ancient Art* en el Instituto Arqueológico de Chicago, en el que se les pidió a los estudiosos de arte babilónico y egipcio, omitiesen el término narración para escenas de cacería, recolección de cosechas, etc. y que lo utilizaran en situaciones concretas con personajes específicos. En consecuencia se encontró que el término quedaba considerablemente reducido, causando serias dificultades a la hora de desarrollar explicaciones en muchas de las áreas de investigación.

Esto nos dice que la pretensión de marcar una línea divisoria entre lo narrativo y lo no narrativo fue y, sigue siendo una área de debate, especialmente en lo referente a obras de arte antiguo por no contar con la suficiente información para categorizarlas, pues su estudio y análisis se basa en las interpretaciones que hacemos de ellas y, que en muchas ocasiones, son difíciles de probar.

Otro interesante congreso se llevó a cabo en 1984 en la ciudad de Baltimore, titulado *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, con el objetivo de explorar la

representación visual de las narrativas en el arte a lo largo de diferentes períodos y culturas, puso sobre la mesa otra posible definición con tintes más estructuralistas, destinada a concretar qué significa narratividad en el ámbito de lo visual: “La presentación organizada de una acción específica, desarrollada en una progresión temporal y legible para el espectador” (Kessler y Simpson, 1985, como se cita en Arrebola, s. f.).

Todavía sin llegar a un consenso para definir la narratividad visual, la profesora emérita de historia del arte de la Universidad de Wisconsin-Madison, Julia K. Murray (1951), publicó en la década de los noventa unos artículos sobre arte asiático donde vertía algunas ideas singulares sobre la narratividad visual. En uno de ellos titulado *Buddhism and Early Narrative Illustration in China* de 1995, considera la imagen narrativa como: “La representación pictórica de o con referencia a uno o más ‘acontecimientos’ que se producen en una secuencia de tiempo y que provocan un cambio en la condición de al menos un personaje” (Murray, 1995, como se cita en Arrebola, s. f.).

A partir de lo anterior y, en el contexto del Libro-arte contemporáneo, *Un viaje en zeppelin* de Yani Pecanins constituye un ejemplo paradigmático de narración visual abierta, cuya estructura invita al espectador-lector a reconstruir el relato a partir de los fragmentos, huellas y signos diseminados en el espacio del libro. Tal como se ha discutido a lo largo de esta investigación, aunque no existe un consenso teórico unívoco sobre la definición de la narratividad visual, se reconoce que ésta implica, al menos, la representación de una acción en transformación por parte de un personaje, cuya comprensión demanda una lectura activa y reflexiva por parte del receptor.

La obra de Pecanins se inscribe precisamente en esta noción ampliada de narración visual, en la que no se requiere necesariamente la presencia de personajes definidos ni de una secuencialidad lineal. En lugar de ofrecer un relato cerrado o ilustrativo, la artista propone una constelación de elementos visuales, tipográficos y matéricos que remiten a una

experiencia íntima, impregnada por la memoria familiar y la posmemoria. Las acciones no se presentan de forma explícita, sino que emergen a través de las huellas que deja el propio sujeto-narrador: fotografías, objetos cotidianos, documentos, frases, notas, periodísticas, texturas y paisajes emocionales que evocan una historia fragmentaria e inasible.

Desde esta perspectiva, *Un viaje en zeppelin* convierte el espacio del libro-arte en un dispositivo narrativo activo, donde el soporte (caja), el formato y el orden de lectura inciden en la configuración del relato. La espacialidad de la obra no actúa como un mero contenedor, sino como una topografía de la memoria que articula significados en función del recorrido del espectador. Asimismo, la dimensión temporal no se impone como una cronología externa, sino que se construye en el acto mismo de la lectura, permitiendo la irrupción de temporalidades anacrónicas y múltiples. La demora, el regreso, la relectura y la manipulación del objeto son parte esencial del proceso narrativo.

En este sentido, la obra de Pecanins destila referencias biográficas, históricas y afectivas que operan como rastros de una experiencia vital transmitida a través de la materialidad del libro. La memoria, en su dimensión íntima y heredada, se activa en la relación dialógica entre la artista y el espectador-lector, quien, al enfrentarse con estos fragmentos visuales, reconstruye una narrativa propia, conjetural, en la que el recuerdo ya no es sólo lo evocado, sino también lo imaginado.

Así, *Un viaje en zeppelin* encarna una forma expandida de narración visual en el ámbito del Libro-arte, donde el relato no es unívoco ni cerrado, sino una red de evocaciones que convoca a la participación interpretativa. La memoria —y en particular la posmemoria— actúan como motor narrativo, y la obra se convierte en un archivo sensible de afectos, ausencias y, sobre todo, de preguntas. En consecuencia, *Un viaje en zeppelin* no sólo desafía las convenciones narrativas tradicionales, sino que plantea un modelo alternativo de

construcción de sentido, en el que el arte y la memoria confluyen para producir una experiencia estética y cognitiva singular.

### **3.2. Tipos y estructuras de narrativa visual**

#### **3.2.1. Actores y personajes**

Para comprender en profundidad el concepto de narración visual dentro del ámbito del Libro-arte, es fundamental abordar los elementos constitutivos del acto narrativo, entre ellos el papel de los actores y personajes. Tal como ocurre con la noción misma de narración, la definición de personaje ha sido objeto de múltiples interpretaciones a lo largo del tiempo, variando según el enfoque teórico y la tradición crítica de cada autor.

En este sentido, Helena Beristáin (2008) señala que un actor puede entenderse como una figura individual que representa un rol en relatos o dramas. Su identidad está determinada por una serie de atributos y condiciones contextuales, tales como el aspecto físico, las acciones, los gestos, el habla, el entorno en que se desenvuelve, así como los nombres que lo designan. Estas características no son fijas, sino que permiten combinaciones diversas que dotan al personaje de una pluralidad expresiva. A través del actor se encarna el papel actancial, es decir, el rol funcional que este desempeña dentro del relato.

Desde otra perspectiva, la profesora de Literatura Inglesa de la Universidad de Freiburg, Stefanie Lethbridge (2004) coincide en definir al personaje como un “actante” que cumple la función de representar a una figura humana en el marco de una narración. En consonancia, la profesora e investigadora de la Universidad Nacional Autónoma de México, Luz Aurora Pimentel (1946) en su libro *Relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa* (1998) subraya el carácter humano —o al menos “humanizable”— del personaje narrativo, afirmando que todo relato proyecta un mundo de acción eminentemente humano. Así, el

personaje no sólo es una figura textual, sino también una manifestación de intenciones simbólicas proyectadas por el autor.

Este aspecto es retomado por el profesor alemán de literatura Fotis Jannidis (1961) en su libro *Handbook of Narratology* (2014), quien define al personaje como una figura perteneciente a un universo ficcional, usualmente dotada de características humanas o antropomorfizadas (Jannidis, 2014, como se cita en Arrebola, s. f. p. 72). Esta dimensión humanizada de la que hablan estos autores es evidencia de que todo relato supone una acción que remite al mundo humano. A menudo, los personajes son analizados como si fueran organismos equivalentes al ser humano, lo que oscurece su carácter semiótico: en palabras de Pimentel (1998, p. 59), el personaje es ante todo un “efecto de sentido” producido por la intención narrativa.

En *Para un estatuto semiológico del personaje* (1972), el profesor francés de Teoría Literaria Philippe Hamon (1940), establece distinciones entre diversos tipos de personajes según su grado de codificación cultural. Él introduce el concepto de *personaje referencial*, aquel que responde a convenciones narrativas tradicionales, y lo contrapone a otros modelos como los personajes históricos, mitológicos, alegóricos o sociales. Estos arquetipos funcionan como estructuras de reconocimiento que operan en la mente del lector y median su relación con la historia.

Otra distinción relevante es la que se establece entre los términos *actor* y *personaje*. Mientras que el actor designa una función narrativa más abstracta —no necesariamente humanizada—, el personaje conlleva una configuración simbólica más cercana a la figura humana. En este marco, Mieke Bal (2025) retoma la noción de *actante* como una categoría clave en el análisis narrativo, ya que permite observar las conexiones dinámicas que se generan entre los distintos participantes del relato. Dichas conexiones no se derivan

únicamente del texto, sino de la interacción funcional que los actantes mantienen con los acontecimientos narrativos.

Finalmente, cabe considerar el vínculo que existe entre personaje y espacio narrativo. Lejos de tratarse de un mero telón de fondo, el espacio interviene activamente en la caracterización del personaje. La interacción entre ambos configura lo que denominamos *espacialización*, es decir, la proyección del mundo interior del personaje sobre el entorno ficcional. Este fenómeno revela cómo el lugar que habita un personaje influye en su construcción identitaria, y cómo, a su vez, el personaje resignifica ese espacio a través de su presencia y acción.

Este análisis resulta especialmente pertinente para el estudio del libro-arte *Un viaje en zeppelin* de Yani Pecanins, donde la figura de los diferentes personajes se desdobra y problematiza. En esta obra, no se presenta un único personaje de manera explícita ni ilustrada, sino que éstos emergen de las huellas visuales, textuales y objetuales diseminadas en las páginas del libro. La artista, a través de fotografías, documentos, notas periodísticas y los distintos elementos narrativos que empleó, actúan como rastros de una figura paterna ausente, reconstruida en el plano afectivo por el lector-espectador. Aquí, el personaje no está dado, sino sugerido, y se manifiesta a través de un proceso de identificación y evocación, lo que refuerza la idea de que, como sostiene Pimentel (1998), el personaje es un efecto de sentido, una construcción proyectada a partir de signos.

Además, los objetos familiares y las marcas del archivo íntimo de Pecanins —fotografías familiares, la escritura antigua, un nombre escrito a mano— adquieren estatuto actancial al configurar la acción evocativa de la memoria. El personaje del padre, aludido pero nunca representado del todo, se convierte en el eje de la narración visual, como si fuese un protagonista fantasmal cuya presencia se entreteje en la textura material del libro. El

espacio del relato, por su parte, no es un fondo pasivo, sino que condensa la espacialización de una memoria afectiva y migrante. Como plantea Hortensia Mínguez (2012), la memoria en el Libro-arte no es un contenido, sino una forma en devenir; en este caso, el personaje del padre se construye desde ese devenir entre lo visual, lo táctil y lo narrativo.

Así, en *Un viaje en zeppelin*, los personajes no están subordinados a las categorías clásicas de protagonista o antagonista, sino que surgen como figuras liminales, proyectadas entre el recuerdo y la ausencia, entre el archivo y la imaginación. El lector/espectador, en este contexto, asume también un rol actancial, completando el sentido de los personajes a partir de su propia experiencia, y convirtiéndose en un testigo implicado en el drama narrativo, movilizado por la empatía y los paralelismos con su universo subjetivo.

### **3.2.2. Acontecimientos**

En la continuidad de los elementos constitutivos de la narración, y enlazando con la configuración de los actores y personajes, se hace necesario considerar el papel de los acontecimientos dentro del relato visual. Según Mieke Bal (2025), un acontecimiento constituye la “transición de un estado a otro que causan o experimentan los actores” (p. 21). Esta transformación es la base misma de la acción narrativa y revela el dinamismo interno del relato. En este sentido, el acontecimiento no se limita a describir lo que ocurre, sino que estructura y articula el relato, estableciendo relaciones causales y temporales entre los diferentes momentos del discurso narrativo.

Tradicionalmente, la narración ha sido segmentada en tres fases esenciales: inicio, desarrollo (nudo) y desenlace. Sin embargo, esta estructura tripartita no debe ser asumida como un dogma invariable. Diversas narrativas, especialmente en el ámbito del arte

contemporáneo y del Libro-arte, subvierten o condensan estas etapas, haciendo que uno o más de estos momentos permanezcan implícitos o sean simplemente sugeridos. Esta flexibilidad estructural permite una mayor apertura interpretativa, lo que potencia la participación activa del lector/espectador en la construcción del sentido.

En este marco, la psicología del personaje adquiere una importancia fundamental, pues muchas veces los acontecimientos no se desarrollan únicamente en el plano de la acción externa, sino también en la dimensión subjetiva del pensamiento, el deseo o la contradicción. Como señala Roland Barthes (1915-1980), los personajes revelan su interioridad a través de sus “conductas, sentimientos, intenciones, motivaciones y racionalizaciones” (1968, p. 17). Así, los acontecimientos narrativos pueden surgir tanto de la acción visible como de las tensiones internas del sujeto, dotando a la narración de una mayor complejidad simbólica.

En un plano más formal, la historia del arte ha generado diversas taxonomías para clasificar los modos en que los acontecimientos se representan visualmente. Ya en el siglo XIX, el filólogo Carl Robert (1850-1922) distinguía tres esquemas narrativos aplicados a las artes visuales: el completo (o integral), el de situación (centrado en un instante) y el cíclico (secuencia reiterada de episodios). Esta tipología fue desarrollada más tarde por el historiador de arte Franz Wickhoff (1853-1909), quien reemplazó el término “cíclico” por “narración continua”, enfatizando la capacidad del arte visual para condensar múltiples momentos narrativos en una única imagen compuesta (como se cita en Arrebola, s. f. p. 76).

A lo largo del siglo XX, historiadores del arte como Kurt Weitzmann (1904-1993) ampliaron esta clasificación al estudiar los manuscritos iluminados. Weitzmann introdujo los conceptos de narración *simultánea o sincrónica* en la que diversos momentos narrativos se representan en una única imagen sin repetir figuras y *monoescénica*, caracterizada por la unidad de tiempo y espacio: una escena, un lugar, un momento (1947, como se cita en

Arrebola, s. f. p. 77). Por su parte, el arqueólogo Anthony M. Snodgrass (1934) denominó esta simultaneidad como *narración sinóptica*, en la que distintos episodios de una historia se sintetizan visualmente sin recurrir a la reiteración de personajes (como se cita en Arrebola, s. f. p. 77).

A estas categorías se suman otras propuestas más recientes. A tal respecto, el profesor emérito en arte griego Jeffrey M. Hurwit quien plantea la *narración seriada*, en la que los acontecimientos se desarrollan en paneles contiguos pero independientes, mientras que el profesor en arte griego y romano H. Alan Shapiro (1952) introduce la noción de *narración unificada*, cuando varias escenas coexisten en una misma composición aunque difieren en su localización espacial. La arqueóloga Joan Breton Connelly (1954), a su vez, propone el concepto de *narración episódica*, útil para describir representaciones en las que se condensan diversos momentos narrativos de una historia extensa (como se cita en Arrebola, s. f. p. 76).

Desde un enfoque semiótico, el profesor en estudios griegos Andrew Stewart (1948-2023) distingue entre dos grandes modalidades narrativas: la *narración paradigmática*, que asocia escenas independientes mediante conexiones temáticas o simbólicas que el espectador debe reconocer; y la *narración sintagmática*, estructurada en secuencias sucesivas, con continuidad entre escenas. Según el profesor en historia del arte Mark Stansbury-O'Donnell (1956), esta última puede analizarse en función de cuatro parámetros clave: el tratamiento de los agentes (presencia o repetición de los personajes), la organización espacial, la dimensión temporal y el tipo de contención visual (integración o separación de escenas) (1999, citado en Arrebola, s.f. p.79).

Estas categorías ofrecen herramientas fundamentales para analizar el funcionamiento de los acontecimientos en narraciones visuales complejas, como las que se desarrollan en el Libro-arte. En este contexto, los agentes o personajes pueden aparecer una sola vez o en

múltiples ocasiones, reforzando el sentido de continuidad o ruptura. La disposición espacial y la construcción temporal son igualmente variables, permitiendo juegos de simultaneidad, sucesión o contraposición. Por último, el modo en que las escenas son contenidas, es decir, el encuadre, la delimitación y la relación entre imágenes, condiciona la percepción narrativa del espectador.

En el caso del libro-arte *Un viaje en zeppelin* de Yani Pecanins, los acontecimientos no se presentan como secuencias lineales, sino que emergen de una lógica fragmentaria y asociativa, que remite tanto a la memoria personal como al archivo afectivo. Las acciones evocadas, más que representadas, giran en torno a un viaje, a una búsqueda y a una ausencia, configuradas mediante objetos visuales cargados de significación, como ya hemos dicho, fotografías, documentos, notas periodísticas y recursos visuales como sellos, fotocopias y reproducciones mimeográficas. El lector no encuentra una historia contada en términos tradicionales, sino una constelación de signos que sugieren transiciones afectivas que van de la presencia a la pérdida, del olvido al recuerdo, de lo privado a lo público. En este sentido, los acontecimientos que narra la artista son actos de evocación más que de acción, y la narración se estructura como una experiencia visual y táctil que interpela directamente a la sensibilidad del lector/espectador.

Así, el acontecimiento narrativo en el Libro-arte no se limita a un cambio de estado visible, sino que se encarna en la propia materialidad del libro: en el pliegue que sugiere una elipsis<sup>61</sup>, en la superposición que oculta o revela, en el vacío que interpela. Se trata de una narrativa en la que lo acontecido no se muestra, sino que se presiente o se infiere; una narración de lo latente, donde los signos actúan como restos de un relato que se resiste a ser

---

<sup>61</sup> La elipsis es una figura retórica de construcción que se produce al omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen pero de las que es posible prescindir para captar el sentido, el cual se sobreentiende a partir del contexto. La elipsis es una de las figuras más usuales y comunes y su efecto suele ser de fuerza, viveza, animación, rapidez, pasión e impetuosidad. Puede dar lugar a cambios semánticos, transferencias, deslizamientos del significado, debido a las casillas que quedan desocupadas, puesto que sólo una parte de la construcción asume todo el significado.

contado linealmente. Esta forma de narrar a través del fragmento, la ausencia y la sugestión es lo que distingue al Libro-arte como un dispositivo narrativo expandido, en el que la historia no está dada en su totalidad, sino que debe ser activada por la experiencia interpretativa del lector.

### 3.2.3. Dimensión espacial y temporal

Tal como se ha desarrollado en el apartado anterior dedicado a los *acontecimientos*, las narraciones visuales, en particular aquellas que se despliegan en el campo del Libro-arte, exigen una lectura atenta de las formas en que se construyen y disponen el tiempo y el espacio. Estas dimensiones, lejos de ser meros soportes del relato, constituyen ejes estructurales a través de los cuales se articula el sentido de la obra. No obstante, el análisis de la representación del tiempo a través de imágenes estáticas ha sido históricamente desatendido desde buena parte de los discursos teóricos del arte, en contraste con su centralidad en la práctica artística.

En este marco, resulta esclarecedor el planteamiento de Helena Beristáin (2008), quien señala que tanto la espacialidad como la temporalidad y, la acción de los personajes, constituyen instancias procesuales del discurso, desarrolladas en dos niveles: el de la enunciación (cómo se cuenta) y el de lo enunciado (qué se cuenta). En el plano espacial, la autora distingue entre el espacio diegético —aquel en el que transcurren los acontecimientos narrados— y el espacio como ordenamiento estructural del discurso, es decir, como dispositivo compositivo que organiza los elementos del relato en una disposición visual determinada. Esta doble función espacial se complejiza aún más en el Libro-arte, donde la espacialidad no se restringe al plano bidimensional de la página, sino que se expande en el

volumen, en la secuencia del paso de páginas, en los pliegues, cortes y mecanismos de lectura no lineal, implicando así una espacialidad performativa y corporal.

Asimismo, la representación del espacio se encuentra mediada por la perspectiva del narrador —o en el caso de la visualidad, del artista—, quien sugiere e induce la lectura del espacio desde un punto de vista determinado. En el teatro, por ejemplo, es el escenógrafo quien interpreta los elementos espaciales y los traduce materialmente para el espectador, introduciendo una mediación que no difiere demasiado del rol que puede adoptar el artista del libro al organizar visual y estructuralmente las capas del discurso narrativo. Esta capacidad de manipulación del espacio narrativo permite, en ambos casos, el desarrollo de efectos estilísticos que refuerzan o contradicen lo relatado.

Por su parte, la dimensión temporal ha sido considerada por varios narratólogos como la instancia generadora del relato mismo. Autores como Seymour Chatman, Gerald Prince o Tzvetan Todorov han destacado tres categorías fundamentales que organizan la experiencia temporal del lector/espectador: la demora, la duración y la frecuencia. La demora, en particular, cobra especial relevancia en el Libro-arte, pues debido a su construcción objetual, permite una lectura interrumpida, pausada o incluso no secuencial en muchos casos. La estructura del Libro-arte —a diferencia del libro convencional— no impone necesariamente una progresión lineal, sino que habilita múltiples caminos de lectura, lo cual redobla la capacidad de cada lector para modular su propio ritmo de acceso a los contenidos, generando una temporalidad subjetiva y fragmentada.

La duración en la representación visual suele articularse mediante recursos espaciales como la profundidad o la secuencialidad compositiva, donde los elementos situados en el fondo remiten a un pasado remoto y aquellos en primer plano a una inmediatez más cercana. En el Libro-arte esta técnica se potencia a través del diseño estructural: páginas traslúcidas,

capas superpuestas, desplegadas y cortes permiten sugerir la coexistencia de múltiples niveles temporales en un solo objeto. Se genera así una topología temporal compleja que exige al lector una lectura activa y multitemporal.

En cuanto a la frecuencia, aunque en la narrativa tradicional un evento suele ser contado una sola vez, en el ámbito visual —y particularmente en el Libro-arte— es frecuente la repetición de escenas desde distintos puntos de vista o en diferentes soportes (imágenes, texto, materiales). Esta estrategia no sólo multiplica las posibilidades de interpretación, sino que introduce una narrativa expandida donde la reiteración puede operar como eco, variación o contrapunto del relato original.

Desde el siglo XVIII, pensadores como James Harris (1709-1780) y posteriormente Gotthold Lessing (1729-1781) plantearon la dificultad de representar el tiempo en una imagen fija, proponiendo la noción del *punctum temporis* como el momento más pregnante capaz de condensar tanto lo anterior como lo posterior de una acción. Esta idea se actualiza y reformula con el advenimiento de la fotografía y más tarde del cine, los cuales forzaron una nueva concepción del tiempo visual. En este contexto, el Libro-arte ha sabido incorporar herramientas de la imagen fotográfica —como la secuencia, el montaje y el juego entre continuidad y ruptura— en su estructura narrativa. El caso paradigmático de la cronofotografía de Eadweard Muybridge (1830-1904) demuestra cómo la representación del movimiento en una secuencia de imágenes fijas puede dar cuenta de una acción compleja, antecedente directo de propuestas que se observan hoy en el Libro-arte experimental.

E.H. Gombrich (1909-2001), por su parte, plantea en su ensayo *Momento y movimiento* (1987) la dificultad de seleccionar un instante representativo dentro de una secuencia visual. Este problema es central para los artistas del Libro-arte, quienes deben decidir no sólo qué representar, sino cómo organizar esos momentos visuales en el espacio

del libro para generar una narrativa coherente y sugerente. A veces esto se resuelve mediante estrategias como el collage, la yuxtaposición o la acumulación, que permiten al lector reconstruir mentalmente el antes y el después a partir del presente visual.

Por su parte, Umberto Eco (1932-2016) y Omar Calabrese (1949-2012), en *El tiempo en la pintura* (1987), proponen una clasificación de las formas en que el tiempo ha sido representado en las artes visuales, muchas de las cuales pueden encontrarse transpuestas, adaptadas y reformuladas en el contexto del Libro-arte. Arrebola (s.f.) condensa estas categorías en seis formas fundamentales de temporalidad visual:

a) El tiempo de la historia y el recurso de la segmentación por capítulos

Una de las primeras soluciones adoptadas para contar historias a través de imágenes fue su división en unidades, las cuales se relacionan entre sí y que obedecen a una dirección, en sentido horizontal o vertical, dependiendo si se adapta a los soportes de un muro o de un cuadro. Cada uno de éstos adquiere importancia dentro del conjunto narrativo, donde el global tiene más importancia frente a la individualidad de cada escena. Dentro de esta clase de obras se encuentran todas aquellas que generalmente se articulan a partir de diversos paneles, como las predelas de los altares, las pinturas murales y, especialmente, los trípticos y polípticos, cuya estructura móvil permite un juego extraordinario de posiciones de abierto/cerrado y anverso/reverso. En el Libro-arte esta estrategia se potencia a través de estructuras móviles como páginas múltiples, biombos o dobleces diversos que pueden desplegarse en diferentes direcciones.

b) El tiempo construido por un espacio evolutivo

La evolución en la concepción espacial, que tuvo lugar en el tránsito de los siglos XIII al XV, repercutió directamente en la transformación de la narración visual debido a que el

artista comienza a sentir la necesidad de representar más detalladamente un espacio delimitado, buscando al mismo tiempo una mayor unidad espacial en el relato que cuenta.

De esta forma, la representación del espacio no constituye sólo un modo de estructurar la composición y ubicar los elementos que la conforman, sino que se revela como un medio de materialización temporal, especialmente a través del juego con las distancias. Por ejemplo, una ambivalencia espacio-temporal puede ser que el uso de las distancias posea un valor simbólico y emocional cuando el objeto distante parece escapar de nuestro alcance. Por tanto, es posible manifestar tanto la presencia como la ausencia de objetos que, aunque visibles, pueden estar fuera de nuestro alcance; lo que hace que la distancia tenga un sentido temporal y espacial.

Visto de esta manera, la configuración del espacio representado cobra una especial relevancia como forma de distribución y conexión de las diferentes escenas temporales. Para lograr esta adecuación entre narración y composición espacial, los artistas se han servido tanto del uso de la geometría y de la perspectiva, como de la creación de vínculos entre los personajes direccionando miradas, posturas y gestos como forma de establecer relaciones entre figuras procedentes de diferentes escenas, si lo trasladamos al ámbito del Libro-arte, la progresión espacial es literal y material, pues se da en el acto de pasar las páginas, recorrer sus pliegues o interactuar con el objeto.

### c) El tiempo memorial

Este recurso aparece en obras que evocan un tipo de narración memorial, donde a través de objetos y actitudes de los personajes se rememoran historias paralelas. Este tipo de narraciones poseen un marcado carácter alegórico, en la medida en que, tanto los personajes como los elementos de utilería que le acompañan, se orquestan para representar una idea determinada de forma figurada. A pesar de que existen autores que rechazan las imágenes

alegóricas por considerarlas como imágenes de baja narratividad, lo cierto es que las cosas que aparecen representadas en cada escena de la narración poseen significaciones añadidas capaces de detonar una historia alternativa. La memoria autobiográfica o el archivo es especialmente afín a esta categoría, ya que combina elementos materiales (fotos, objetos, papeles, caligrafía) que activan recuerdos y múltiples capas de significado.

#### d) El tiempo de la acción

Como estamos pudiendo comprobar, a pesar del carácter inmóvil que posee una imagen bidimensional como un dibujo o una pintura, los intentos de materializar el presente y la instantaneidad a través de la captación del movimiento y la temporalidad han sido continuados a lo largo de la historia.

El tiempo, como tal, no es algo representable en una imagen estática por lo que los artistas se han valido del movimiento de los objetos que aparecen en la obra para hablar de su evolución, es decir, para crear la sensación del paso del tiempo en dependencia del desarrollo espacial que realizaban los elementos en movimiento. Para ello, basta con crear tensión en la composición. A mayor tensión, mayor movimiento y, de ello, surge el tiempo de la acción, es decir, del asunto que se muestra.

El movimiento manifestado en una acción no es algo perpetuo sino que posee una fase de aceleración (comienzo), una fase de momento máximo (cénit) y, por último, una fase de parada (final). En el transcurso de cada una de ellas se va recordando lo que se sucedió con anterioridad o presuponiendo lo que está por venir. Sin embargo el momento máximo es el que posee mayor potencial de recuerdo o presunción, debido a que se encuentra en equilibrio entre el comienzo y el final y en el Libro-arte esto puede expresarse mediante el ritmo compositivo, los contrastes gráficos o la interacción cinética del lector con el objeto.

#### e) La temporalidad en las representaciones religiosas

La pintura religiosa podría considerarse como el origen del resto de las variedades narrativas, las cuales con el paso de los siglos se fueron desligando de esa temática. Todos los demás géneros; la historia, el paisaje, la naturaleza muerta, el retrato, la pintura de género, se incluyeron por primera vez en la pintura religiosa y se separaron gradualmente de ella, era como la matriz de donde nace la pintura (Lamblin, como se cita en Arrebola, s. f. p. 111). De hecho, la función esencial de este tipo de obras era la evangelización y para ello era necesario entender la secuencia de los acontecimientos no sólo como una presentación episódica de los acontecimientos mundanos, sino como acontecimientos reveladores de la erupción de atemporalidad en la temporalidad.

Inicialmente, los encargos religiosos de los primeros mecenas exigían que el artista representara lo atemporal de la divinidad a través de las formas temporales de lo humano y la esfera sensible en dos vertientes, por un lado, en temas dogmáticos relativos a ideas o creencias y, por otro, en temas históricos que están relacionados con significación de eventos religiosos, como los episodios bíblicos o evangélicos.

En todo caso, esta clase de obras evolucionó en cuanto a la comprensión y representación de la relación entre el espacio y el tiempo, lo que se tradujo en nuevas formas de disposición de las figuras en el plano compositivo.

#### f) La temporalidad en las representaciones históricas

La representación histórica se refiere a la simultaneidad entre el tiempo en el que vivió el artista y el evento representado, siendo así su autor un testigo de su tiempo. Ello conlleva cierto grado de veracidad en la representación de los acontecimientos, ya que se supone que detrás habría existido un proceso de estudio y análisis del hecho histórico representado. Sin embargo, estas premisas no siempre se cumplen, por una parte, porque los

artistas no siempre les es sencillo ajustarse al rigor histórico en favor de renunciar a los aspectos poéticos y plásticos de sus creaciones y, por otro, las representaciones históricas se presentaban como un palimpsesto de eventos del pasado y del presente, con el fin de enriquecer la narración.

En este sentido, los artistas van a utilizar recurrentemente diversos recursos plásticos, formales, compositivos o narrativos, más o menos complejos, que van a fomentar la simultaneidad o la alusión temporal respecto a otras épocas, como por ejemplo, la alegoría porque, según el método iconográfico de Erwin Panofsky (1892-1968), es posible establecer una correlación entre textos tomados de la antigüedad y la mitología y los acontecimientos contemporáneos. Por otro lado, hay que enfatizar que el exceso de elementos alegóricos y simbólicos conlleva a la pérdida del rigor histórico, sin embargo, su uso permite la invasión de ciertos elementos poéticos dentro de los verídicos.

Este proceso de acercamiento al evento histórico y la conexión progresiva entre el espectador y lo representado hace que se abandone un tipo de imagen enrevesada en cuanto a los elementos alegóricos que precisan ser descifrados y, desnaturalizada de la historia por cuanto la modifica con la inclusión de de esos elementos.

En el Libro-arte contemporáneo, aquellos que se ciñen a una narrativa más enfocada en datos históricos, la memoria de la que echan mano se expresa mediante la documentación, la incorporación de materiales de archivo y el cruce de memorias personales con contextos colectivos.

En adición a lo anterior, cabe subrayar que el espacio ha sido, desde siempre, una herramienta fundamental para pautar el tiempo en las narraciones visuales. Podemos decir, entonces, que la interpretación del tiempo y del espacio exige del conocimiento de las convenciones que han utilizado los artistas para representarlos, independientemente de si las

representaciones obedecen a las apariencias de la realidad o no, por lo que la narrativa es la que permite una mayor diferencia y una mayor complejidad en el juego de las temporalidades.

Como hemos podido observar, estas categorías no son excluyentes entre sí, y muchas veces coexisten dentro de una misma obra. El Libro-arte, por su carácter híbrido y su capacidad para integrar texto, imagen, estructura material y temporalidad lectora, se posiciona como un medio privilegiado para explorar los límites y posibilidades de la representación del tiempo y del espacio en la narrativa visual.

En este sentido, la complejidad espacio-temporal del libro-arte es *Un viaje en zeppelin* de Yani Pecanins despliega una narrativa visual y material que opera desde una temporalidad fragmentada y una espacialidad expandida en diferentes épocas y en las que la artista aparece ligada a la memoria familiar pero de las que no es la protagonista directa. Compuesto a partir de materiales de archivo, la obra propone un viaje tanto literal como simbólico, donde el zeppelin actúa como vehículo metafórico que surca no sólo el espacio, sino también las capas del tiempo atravesando a más de una generación de la familia Doehner.

En términos de temporalidad, la obra se inscribe en lo que Arrebola define como tiempo memorial, pues su estructura está profundamente atravesada por la evocación de ausencias, recuerdos heredados y huellas de un pasado que no fue vivido por la autora, pero que le ha sido transmitido como parte de su identidad. La elección del zeppelin como figura central remite a una tecnología obsoleta, cargada de connotaciones históricas y afectivas, que funciona como contenedor de memorias suspendidas. El tiempo en esta obra no avanza linealmente, sino que se despliega en vaivenes, repeticiones y superposiciones, generando una experiencia de lectura diferente en cada ocasión donde lo que importa no es la cronología, sino la resonancia afectiva que cada fragmento de la historia que narra, la tragedia

del Hindenburg y las funestas consecuencias que sobre la familia acaecieron, tiene sobre el lector.

En cuanto a la dimensión espacial, *Un viaje en zeppelin* se articula desde una espacialidad constructiva y evolutiva, en la que el lector despliega físicamente cada una de sus páginas como si explorara un mapa tridimensional de la memoria familiar de la artista. El libro se abre, más bien, su contenedor, sus páginas sin encuadernar se pasan, casi barajeándolas, sus apliques se desdobl原因 o se abren en distintas direcciones, invitando a un recorrido no lineal en el que cada página actúa como estación o umbral hacia otra dimensión del relato. Este dispositivo espacial evoca simultáneamente el archivo y el viaje, haciendo que el lector transite tanto por paisajes visuales como por capas históricas y subjetivas.

Además, la obra incorpora momentos de reiteración visual —imágenes repetidas, textos fragmentados o poco legibles que reaparecen con variaciones— que configuran una temporalidad múltiple, en la cual los acontecimientos narrados no se cierran en una única versión, sino que se abren a la relectura, al retorno y a la deriva. Así, el libro-arte de Pecanins encarna de manera paradigmática la articulación entre el tiempo y el espacio como instancias narrativas, no sólo representadas sino también experimentadas corporal y sensorialmente por el lector, en una puesta en escena de la memoria como viaje suspendido entre lo íntimo y lo colectivo.

### **3.2.4. Autor/narrador y lector/espectador**

En continuidad con la dimensión temporal y espacial del relato visual y textual, resulta indispensable abordar las instancias de enunciación implicadas en todo proceso narrativo: autor, narrador, lector, espectador y narratario. Estos términos, pertenecientes al campo de la

teoría narrativa, han sido objeto de múltiples distinciones, particularmente en su aplicación a narrativas visuales y literarias, en las que las fronteras entre lo ficcional y lo real pueden tornarse difusas. En el marco del Libro-arte y su amplio lenguaje, estas categorías se transforman a través de una narrativa visual no lineal, basada en materiales, estructuras objetuales e intervenciones gráficas que despliegan un espacio de enunciación múltiple y relacional. Como iremos revisando, esta perspectiva puede leerse de manera ejemplar en el libro-arte *Un viaje en zeppelin* de Yani Pecanins, donde el gesto autoral, la voz narrativa y la experiencia del lector se reformulan en una poética de la memoria y la materia.

En primer lugar, es fundamental distinguir entre el autor —figura real y social, situada fuera del mundo narrado— y el narrador —instancia construida dentro de la ficción—. En muchas narraciones visuales contemporáneas, especialmente en el Libro-arte, esta distinción se amplifica, pues el autor puede delegar su voz a un narrador que a su vez puede o no asumir un rol dentro del relato. Tal como advierte Beristáin, el autor sólo se convierte en narrador en el momento en que enuncia, ya que fuera de esa instancia narrativa desempeña otros roles sociales (2008, p.70). El narrador, en consecuencia, constituye una entidad ficcional que asume el discurso dentro de los márgenes del relato, construido y articulado por el autor, quien permanece como figura exterior a la obra, salvo cuando se representa a sí mismo, como sucede en el autorretrato en el que el artista se rodea de elementos que aluden a su biografía, contribuyendo así, a que el espectador realice una lectura más íntima de aquello que pretende narrar.

Si partimos de la diferenciación entre autor y narrador, este último se caracteriza por su naturaleza necesariamente ficcional. Así como un reportero informa desde su rol profesional o un historiador expone desde su saber especializado, el narrador de una obra literaria no se identifica de manera directa con el autor que la ha escrito. En el ámbito de la

ficción, el narrador funciona como una construcción particular, un ente discursivo que asume la tarea de narrar, pudiendo situarse tanto dentro como fuera del relato. Este “yo” narrativo es, por tanto, una figura imaginaria, identificable a través de los enunciados que se le atribuyen, y no debe confundirse con el “yo” del personaje —quien, eventualmente, puede ser también narrador—. En contraposición, el “yo” del autor es un sujeto real y social, aunque no por ello ausente del relato: de hecho, es el autor quien provee al narrador de conocimientos que derivan de su experiencia y formación cultural.

La clasificación de los tipos de narrador suele realizarse a partir del pronombre con que se manifiestan, dando lugar a categorías como narrador en primera, segunda o tercera persona. Sin embargo, sólo la primera persona posee una capacidad plena de narración, ya que permite la coincidencia entre el sujeto que enuncia y el sujeto de la historia narrada. En esta modalidad, el narrador es simultáneamente emisor del discurso y actor de los acontecimientos. En cambio, cuando se emplea la segunda persona, la narración sigue partiendo de la primera persona, pero esta se desdobla para dirigirse a un tú: al lector, a un personaje o incluso a sí misma, generando un juego temporal de reflexión o anticipación. Este tipo de relato establece una relación entre el “yo” que narra y un “tú” que es interpelado, y suele adoptar tonos exhortativos o proféticos.

En cuanto a la tercera persona, también aquí se encuentra implícito un narrador en primera persona que se dirige a un destinatario tácito. Lo que se explicita en este caso es un “él” o “ella” —una figura externa tanto al emisor como al receptor—. Esta modalidad narrativa organiza su estructura en torno a la relación entre el “yo” que enuncia y ese “otro” que es narrado, y es la forma dominante de la narración omnisciente o heterodiegética. En todas las formas, el narrador remite a hechos ya ocurridos, narrados desde un presente en el que se lleva a cabo el acto de narrar.

En concordancia con lo anterior, Genette (1990) desglosa la relación existente entre el narrador y los hechos narrados en tres aspectos:

- a) La distancia temporal entre el narrador y los hechos relatados.
- b) La focalización, es decir, la ubicación de la mirada de quien observó los hechos, que puede no ser del narrador. El que focaliza es el enunciador del discurso cuando es el sujeto cognitivo, una de cuyas características consiste en poseer un saber total o parcial respecto a los hechos relatados, lo que proviene de la circunstancia de que él es un observador y la información que procura contiene su propio punto de vista.
- c) La voz o persona del narrador, del sujeto de la enunciación, que, cuando se aparta de la mirada, ofrece un punto de vista distinto de conocimiento de la situación.

La figura del narrador, además, puede adoptar diversas formas según su grado de implicación en la historia narrada. En este marco, Genette (1990) distingue varios tipos de narrador según su ubicación –su distancia– respecto de la historia narrada:

- a) Narrador extradiegético o heterodiegético, no participa en los hechos relatados.
- b) Narrador intradiegético, permanece dentro de la historia sin desempeñar ningún otro papel sino el de narrador dejando alguna marca de su presencia como testigo que no interviene.
- c) Narrador homodiegético, a la vez que narra, participa en los hechos como personaje.
- d) Narrador autodiegético, es el héroe y narra su propia historia.
- e) Narrador metadiegético, narra en su calidad de personaje de la diégesis<sup>62</sup> o narración en primer grado, una metadiégesis o narración en segundo grado; es decir,

---

<sup>62</sup> La diégesis es la sucesión de acciones que constituyen los hechos relatados en una narración o en una representación. Todorov lo llama relato, Barthes lo llama historia, Rimmon lo llama contenido narrativo, Jakobson, hechos relatados y, Genette, proceso de lo enunciado.

si ubicado dentro de una primera cadena de acontecimientos toma a su cargo la narración de otra historia, ocurrida en otro plano espacio/temporal, en otra situación, con otros personajes o con los mismos.

Estas categorías permiten establecer la distancia y el punto de vista desde el cual se enuncian los hechos narrados, ofreciendo distintas relaciones entre el conocimiento del narrador y el conocimiento del lector sobre la historia. Con esta distinción entre narradores que Genette nos ofrece, podemos decir que en *Un viaje en zeppelin* la función narrativa no está ligada exclusivamente a la palabra o a la imagen, sino al dispositivo mismo. No hay un narrador explícito sino una multiplicidad de huellas —fotografías, fragmentos de cartas, documentos, notas periodísticas, sellos, escrituras manuales— que actúan como focos de enunciación distribuidos a lo largo del relato. En este sentido, el narrador se convierte en una entidad fragmentaria, porque tan narradora es la autora como los familiares que aparecen en la obra y que personifican la tragedia del Hindenburg. Tal entidad está construida a través de la disposición espacial y visual de los elementos que conforman la obra, por lo que el lector no lee una historia, sino que la “focaliza” a través de los objetos y reconstruye un relato afectivo que no está dado, sino sugerido.

Asimismo, es pertinente establecer una distinción paralela entre el lector (o espectador) y el narratario. Mientras el primero es una entidad externa, real o potencial, que accede a la obra, el segundo es una figura interna, construida por el narrador para ser destinataria de su enunciado. En algunas ocasiones, estas figuras pueden coincidir —por ejemplo, cuando el espectador o lector se ve directamente interpelado por la obra—, pero en términos estructurales, conviene no confundirlas. Como señala Beristáin, el narratario es el receptor interno del mensaje que el narrador emite desde el universo ficcional (2008, p. 358).

Desde una perspectiva literaria y filosófica, el teórico soviético Mijaíl Bajtín (1895-1975) profundiza en esta diferenciación al afirmar que el autor no se identifica necesariamente con el narrador ni con los personajes. A pesar de que el autor puede carecer de una presencia explícita dentro de la obra, su "acento", su "entonación" o su "punto de vista" son reconocibles y dotan de coherencia y unidad al relato. El autor, según Bajtín (2022), es responsable del acto ético de la creación y trasciende el texto en tanto fuente de sentido y valor. Así, el conocimiento de su contexto histórico-cultural y de su biografía puede enriquecer la interpretación de la obra, no como una clave determinista, sino como una contribución al entramado de significados.

Bajtín (2022) introduce también la noción de autor participante —aquel que se inserta como voz dentro del relato, sin confundirse con un personaje— y analiza cómo, en la novela polifónica, las ideas del autor pueden dispersarse entre múltiples voces sin perder unidad de visión. En este contexto, el discurso narrativo se construye como una conciencia unificadora que se manifiesta a través de las voces de los personajes, sin que éstos hablen completamente por sí mismos: detrás de toda enunciación está siempre el autor, organizador último del discurso.

Esta idea *bajtiana* del dialogismo es central en la lectura que hacemos de *Un viaje en zeppelin* debido a que se configura como una polifonía de voces materiales, textuales y visuales que dialogan entre sí. La autora no impone una narrativa cerrada, sino que convoca múltiples registros —íntimos, históricos, ficticios— que se relacionan sin jerarquía. Esta estructura promueve la figura de un lector activo, que interviene en la obra cuando la manipula, la ordena y la interpreta en función de su propia memoria y sensibilidad. La imagen del zeppelin es imprescindible porque es el eslabón entre el pasado y la ficción, entre el viaje real de la familia Doehner y el imaginario realizado en el tiempo por la autora. De

esta manera Pecanins condensa esta polifonía en un signo abierto y evocativo, que dialoga tanto con la historia real del relato familiar como con la intimidad de la artista.

La relación entre narrador y lector se complejiza aún más en el ámbito de la narración visual. En los relatos visuales —incluido el Libro-arte— la frontera entre autor y narrador se desplaza cuando el artista se representa a sí mismo, como ocurre en los autorretratos o en obras autobiográficas. En estos casos, el artista asume la doble función de ser creador y personaje, articulando una voz visual que se proyecta hacia el espectador. La imagen, lejos de ser mero objeto de contemplación, convoca una respuesta activa del espectador, quien reconstruye sentidos a partir de los fragmentos que se le ofrecen.

En consonancia, Roland Barthes en *La muerte del autor* (1967) desmantela la figura autoritaria del autor omnisciente, para proponer un texto como tejido de citas, un palimpsesto donde múltiples voces —culturales, gráficas, simbólicas— se entrecruzan y en el que el papel del espectador no es pasivo, es decir, el sentido de la obra se produce en la interacción entre lo presentado y lo interpretado. Esta perspectiva encuentra una resonancia radical en el Libro-arte, donde el texto es reemplazado o intervenido por la imagen, el vacío, el pliegue o la huella. El autor se difumina en el gesto artístico y en la puesta en página, dejando espacio para una autoría difusa que se comparte con el lector/espectador. En este tipo de obras, Barthes sugeriría que "el nacimiento del lector debe pagarse con la muerte del autor", y es precisamente esta condición la que el Libro-arte explora como experiencia de lectura expandida y no lineal. Si lo aplicamos a nuestro objeto de estudio, en *Un viaje en zeppelin*, Yani Pecanins renuncia a la autoría unívoca para dar lugar a un montaje de memorias heredadas, archivos familiares y apropiaciones visuales. La autoría se convierte en curaduría emocional, y el lector-espectador asume el rol de co-creador al interpretar los vacíos, inferir las consecuencias que el relato tuvo sobre la artista y ensamblar una narrativa que no le es

impuesta. Así, se produce un desplazamiento del centro autorial hacia la experiencia del lector, que no sólo observa, sino que activa los sentidos del libro desde su corporalidad.

Como señala Roland Barthes, el historiador de arte americano Peter James Holliday retoma esta idea al afirmar que el observador debe “asimilar y construir el material presentado por el artista” para generar significado (citado en Arrebola, s.f., p. 122). De este modo, el espectador se convierte en un verdadero narrador secundario, al reconstruir conexiones simbólicas, narrativas y espaciales entre las imágenes que le son ofrecidas.

Esta participación activa del espectador se acentúa en aquellas obras que incorporan elementos interactivos, invitando al receptor a completar el relato mediante la manipulación, exploración o intervención directa. En tales casos, el espectador deviene narratario, en tanto receptor interno del mensaje configurado por la obra. Este procedimiento es frecuente en el Libro-arte, donde la materialidad del objeto intimida al lector-espectador a realizar acciones físicas que inciden directamente en la temporalidad y la espacialidad del relato, así como en su significado.

Hortensia Mínguez retoma estas problemáticas desde la perspectiva del arte contemporáneo, al plantear que el Libro-arte “convoca a un lector visual y táctil, un espectador que lee con el cuerpo” (*Buscando cisnes negros*, 2017). Su mirada subraya el carácter performativo del objeto-libro, donde el lector deja de ser pasivo para asumir un rol de coautor, ya que su manipulación física del libro activa sentidos múltiples. En esta línea, el narrador ya no es una figura interior al texto, sino una experiencia construida por la secuencia de acciones perceptivas que el lector ejecuta sobre el objeto.

En conclusión, el entramado autor/narrador y lector/narratario en el Libro-arte y en las narrativas visuales no sólo refleja las complejidades de la teoría narrativa contemporánea, sino que amplía sus alcances al incorporar dimensiones espaciales, performativas y

materiales. Esta expansión del modelo narrativo exige repensar las categorías tradicionales desde un enfoque transmedial, donde la figura del narrador no es exclusivamente verbal y donde el espectador, lejos de ser pasivo, se erige como agente co-creador del sentido.

En suma y, en particular, el libro-arte *Un viaje en zeppelin* despliega una narrativa visual relacional, donde la autora y el lector se entrelazan en la obra como un dispositivo objetual que activa la memoria que relata como experiencia estética. La figura del narrador, pues, se diluye en sus materialidades, y el lector/espectador se convierte en testigo, intérprete y cómplice de un relato que se construye en el encuentro.

### **3. 3. La narrativa visual en el Libro-arte**

La narrativa visual en el libro-arte se revela como un espacio expandido de enunciación en el que convergen distintas materialidades, lenguajes y temporalidades. El Libro-arte se configura como un dispositivo narrativo que trasciende el modelo literario lineal y verbal, al incorporar una lógica multimodal en la que texto, imagen, objeto, espacio y tiempo constituyen un sistema expresivo articulado. En este entramado, el lenguaje verbo-icónico adquiere un lugar central, al operar como una estrategia de hibridación semiótica que permite una forma ampliada de narración visual.

Este lenguaje verbo-icónico no presenta una subordinación entre lo textual y lo visual, sino que propone una relación tensa y complementaria entre ambos. En lugar de seguir la linealidad sintáctica de la narrativa literaria tradicional, el Libro-arte introduce una organización espacial y visual de los enunciados: el texto puede estar manuscrito, fragmentado, tachado o superpuesto a imágenes, mientras que éstas actúan como vehículos narrativos autónomos, capaces de sugerir afectos, silencios, ritmos o interrupciones. Este

juego entre lo legible y lo visible convierte al Libro-arte en una experiencia *semiosensorial* que exige una lectura activa del lector/espectador.

El Libro-arte, a diferencia de otras disciplinas como la pintura o la escultura, no parte sólo de una intención estética o representacional, sino de una voluntad narrativa que se expresa a través de la materialidad del libro como objeto. La articulación entre palabra e imagen implica también una experimentación con los soportes, los procedimientos gráficos y las estrategias plásticas, convirtiendo cada obra en un campo de prueba para la expresividad narrativa. El autor del Libro-arte, lejos de asumir una posición fija, se desplaza entre el diseño, la escritura, la ilustración, el montaje y la acción performativa del objeto libro.

Históricamente, las vanguardias del siglo XX, como el futurismo, el dadaísmo y las vanguardias rusas, ya habían tensionado la relación entre texto e imagen en manifestaciones impresas, manifiestos y revistas que integraban grabados originales y tipografías experimentales rompiendo con las retículas de las páginas y la linealidad de la lectura. No obstante, fue a partir de los años sesenta que el Libro-arte adquirió plena autonomía como género artístico, de la mano de movimientos como Fluxus, el arte conceptual y otras formas radicales de expresión que buscaban disolver las fronteras entre las disciplinas artísticas. El rechazo a las categorizaciones tradicionales impulsó a los artistas a utilizar el formato libro como un espacio de experimentación material, conceptual y semántica.

Este cambio de paradigma no solo abrió la posibilidad de usar signos tipográficos como protagonistas del discurso visual, sino que también llevó al agotamiento de las formas ortodoxas de lectura y narración. El Libro-arte se transformó en un laboratorio de combinatoria estética, capaz de fundir lenguajes, materiales y sentidos en objetos híbridos, irrepetibles e inclasificables. En este contexto, el lenguaje verbo-icónico se manifiesta como

un vector de multiplicidad y apertura, resistiendo la clausura del significado unívoco e invitando a la participación activa del lector/espectador.

Artistas como Christian Boltanski (1944-2021), Hanne Darboven (1941-2009), Douglas Gordon (1966) o Louise Bourgeois (1911-2010) han recurrido a formas narrativas autobiográficas y documentales en sus libros-arte, mientras que otros como John Cage (1912-1992), Sophie Calle (1953) o Henri Chopin (1922-2008) han explorado la ficción, la performatividad textual y los recursos cinematográficos o sonoros. Esta pluralidad de enfoques y dispositivos evidencia la amplitud narrativa del Libro-arte como medio.

La amplitud conceptual y temática que caracteriza al Libro-arte da lugar a un entramado de reflexiones inagotables en torno a su potencial narrativo. Existen Libros-arte compuestos exclusivamente por palabras; otros, únicamente por imágenes; aunque la mayoría tiende a combinar ambos lenguajes, incluso invirtiendo sus roles de forma intencionada. Hay casos en los que se prescinde por completo tanto del texto como de la imagen, apelando a lo conceptual como eje central de la propuesta. En este vasto universo, se encuentran ejemplares que oscilan entre lo costoso y lo accesible, lo singular y lo reproducido, lo efímero y lo perdurable, lo exclusivo para bibliófilos o lo destinado al público general. Algunos priorizan la dimensión estética, otros el mensaje que transmiten; unos respetan la materialidad y estructura del libro como objeto, mientras que otros encuentran su sentido en el concepto que encarnan. Incluso, se observan propuestas que trascienden la fisicidad del objeto libro para explorar dimensiones intangibles —sonoras, digitales o virtuales— posibilitadas hoy por tecnologías como el iPad o el e-book, cuyas implicaciones serán analizadas más adelante.

Esta pluralidad formal del Libro-arte da lugar a su propio modo de narrar y conservar la memoria. En este sentido, el Libro-arte se constituye como un dispositivo privilegiado para activar memorias, ya sea mediante la evocación autobiográfica, el testimonio familiar, el

archivo visual o la reconstrucción de experiencias colectivas o ficcionadas. La dimensión estética del objeto no se reduce a lo ornamental, sino que actúa como una mediación afectiva y sensorial que posibilita una lectura no lineal del recuerdo. Así, algunos libros cuidan meticulosamente la forma; otros priorizan el contenido memorial; hay quienes respetan la estructura tradicional del libro, y otros que lo disuelven para crear objetos que cuestionan el acto mismo de recordar. La incorporación de tecnologías digitales y virtuales ha permitido ampliar las fronteras de la memoria en el Libro-arte, configurando nuevas formas de narrativa visual en las que el pasado puede ser reactivado desde soportes intangibles e híbridos, cuya legitimidad artística y memorial está cada vez más aceptada en el campo del arte contemporáneo.

En el acto de recordar se pone en marcha una narración que produce una confluencia entre lo objetivo y lo subjetivo y entre lo memorizado y lo que se quiere olvidar. En el momento de producirse y exteriorizar ese recuerdo existe, por lo tanto, un acomodamiento en la fantasía y la imaginación, que hacen de conectoras entre los recuerdos al unificar los fragmentos memorizados, de tal forma que aquel que nos escuche, lea o vea percibirá la impresión subjetiva de nuestro recuerdo, lo que resulta inevitable, y algunos artistas que abordan este tema en sus obras nos lo demuestran desde posiciones diversas.



**Fig 1.** Lameiro González, T. (2012)  
*En mi memoria (...)*. [Libro-arte]  
 Revistas, postales, fotografías y  
 objetos varios.  
 Impresión digital y serigrafía sobre  
 diferentes tipos de papel y cartón.  
 50 x 30 x 27 cm

El libro-arte *En mi memoria (...)* (2012) de la artista española Tatiana Lameiro González, está clasificado en la categoría de nuevos sistemas de lectura toda vez que los diferentes objetos que componen la pieza como son postales, fotografías, hojas de prueba y cuadernillos, pretende insertar al lector en una experiencia inmersiva en el tiempo a través de sus sentidos invitándolo a hacer un recorrido por la memoria colectiva en el que conceptos como lugar, objeto, identidad, huella y tiempo se hacen presentes dentro de una maleta. Esto permite que la lectura del relato sea dual, por un lado, está el objeto material y, por otro, las connotaciones que el lector le atribuye, generando así un abanico de posibilidades de significado. Entre las técnicas de reproducción artística se encuentran la ultrafotografía<sup>63</sup> y

<sup>63</sup> La *Ultrafotografía* es una investigación sobre la foto sensibilidad, una propuesta sobre la luz y el color, el reflejo y el espectro, la forma y el soporte desarrollada por los artistas Marta Bisbal (Mollerussa, Lleida, 1974), Iñaki Domingo (Madrid, 1978) e Inma Femenía (Pego, Alicante, 1985). En su investigación, la fotografía trasciende su concepto usual para superarlo de la manera más extraordinaria y simple, volviendo a su origen, a lo esencial, fundamental y básico en la que trabajaron sobre la física, estética, óptica, luminosidad, forma y concepto desbordando sus límites para entrar de lleno en esa *Ultrafotografía* que habla de la luz y la belleza, de

retratos reproducidos a través de la gráfica tradicional consintiendo el juego con la polaridad entre el positivo y negativo, además de otras dicotomías; lo visible-invisible o la huella-memoria.

La narratividad de la pieza alberga la posibilidad de “añadir” más contenido haciendo de ella una obra abierta en la que, nuevamente, la experiencia de lectura es no lineal, fragmentada y de significados polivalentes por no existir un orden determinado como lo hay en el libro común. Invariablemente, esto obliga al lector/espectador a interactuar con los elementos pero sin romper la unidad y la coherencia formal y visual.

---

la técnica y el soporte, de la magia y la ciencia, de su reproducción y su unicidad. Una fotografía que no posee la retórica de la postfotografía ni la narratividad del documentalismo, una fotografía sin fotos, sin cámara, una fotografía experimental y (foto)sensible. Los artistas asumen la autonomía plena de la fotografía, no como medio sino como fin, investigan y formalizan piezas que son el objeto, el sujeto, la obra, la causa y el efecto, la razón y la emoción. Eso les hace emprender un camino donde lo figurativo y el relato desaparecen, donde surge la inmaterial consistencia física de la nueva visualidad: telescópica, microscópica, fractal, analógica y digital, una forma de mirar que nos acerca a una nueva (ir)realidad. Recuperado de <https://curatoria.org/2021/01/29/ultrafotografia-centro-parraga-murcia/>



**Fig 2.** Patrón, G. (2013)  
*Entramado*. [Libro-arte].  
 Acuarela, hilo y tela sobre papel de algodón.  
 25 imágenes de 19 x 14 cm  
 Contenedor: bolsa de tela y encaje hecha a mano de 25 x 14 x 5 cm

En *Entramado* (2013), la artista mexicana Graciela Patrón (1978) nos habla sobre la memoria como una red, un tejido que se forma a partir de las huellas que deja el tiempo, con las que cada quien fabrica los relatos que narran su historia de vida. La artista refiere la memoria desde el punto de vista del pensamiento complejo desarrollado por el filósofo francés Edgar Morin (1921) con base en rasgos de su estructura y funcionamiento, encontrados también en la memoria, tanto en la formación de recuerdos como a nivel físico en las redes neuronales. De esta manera, la obra alude a la interacción de sus elementos a través de redes cada vez más complejas permitiendo que sus páginas se acomoden de las más diversas maneras para generar ritmos de lectura diversos.

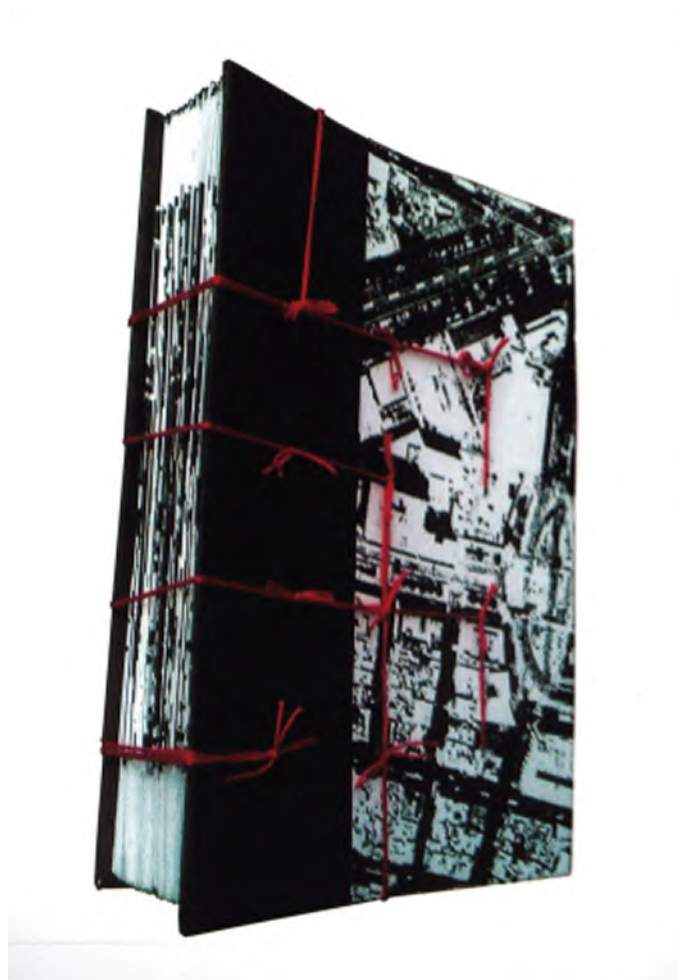
En palabras de la autora, “*Entramado* es una invitación a crear narrativas, permite al espectador cruzar el límite entre los conceptos de lo público y obra para elaborar su propia historia a través de estas páginas, que devienen en tantos resultados como lectores tenga” (2017, p. 259).



**Fig 3.** Ariza, V. (2011)  
*Vero icon*. [Libro-arte].  
Transferencia y collage,  
23 x 23 x 7 cm

Otra variante de la representación de la memoria en el Libro-arte es el autorretrato y la autobiografía, aquella que Hortensia Minguez-García nos dice, se construye a partir de las experiencias de vida del individuo y en la que los recuerdos y las vivencias íntimas son la materia prima que se imprime en la obra. La artista mexicana Verónica Ariza (1974) recrea una vida mediante fotografías, documentos y objetos personales que nos cuentan el paso imparable del tiempo y que da pie a un libro abierto e inacabado en el que los objetos muestran espacios, recuerdos, realidades, obsesiones, añoranzas y acercamientos. La artista

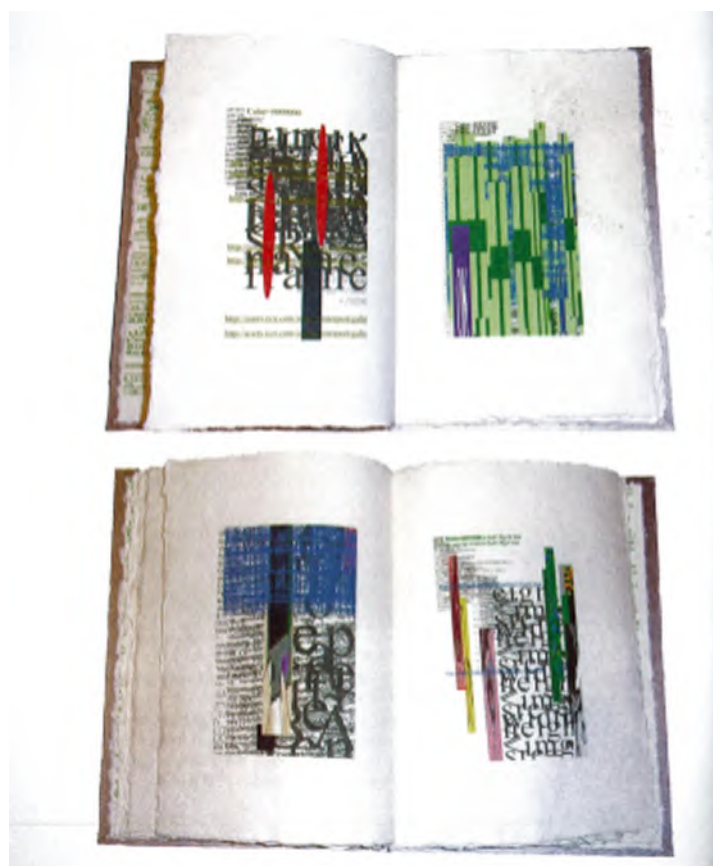
menciona que quien escribe (autor) los textos de la pieza no es quien narra la historia, sino quienes la han vivido, se trata de un narrador extradiegético.



**Fig 4.** Revueltas, C. (s. f.)  
*Conjuntos cerrados I.* [Libro-arte].  
 Electrografía, encuadernación japonesa.  
 22 x 15 x 5 cm

En la topología y las matemáticas, los conjuntos cerrados son fundamentales para definir conceptos como continuidad, convergencia y límites, y se emplean para estudiar la estructura de los espacios y sus propiedades. En este sentido, la artista mexicana Coral Revueltas (1961) propone un conjunto cerrado de libros-arte haciendo una interpretación analógica de este concepto topológico desde dos puntos de vista, el primero implica la utilización de libros impresos para después intervenirlos y dejar oculto su contenido para sugerirlo con el título y, el segundo es a través de las imágenes de la artista y emplear una

encuadernación que no permita abrir la pieza y, de esta manera, el lector/espectador puede, tan sólo, adivinar, imaginar, soñar o inventar su contenido y tratar de narrarlo según lo que le evoque.



**Fig 5.** Rosado, M. (2010)  
*HTML.BOOK*. [Libro-arte].  
Impresión digital.  
22 x 30 cm

La artista española María del Pilar Rosado (1965) parte del uso de un lenguaje informático de características crípticas en su obra *HTML:BOOK* si consideramos que este tipo de expresiones en el mundo tecnológico es cada vez más común y, al mismo tiempo, se mantiene oculto e ininteligible. El texto, al ser ilegible, se convierte en una textura tipográfica que surge a partir de la búsqueda de una página web capaz de triturar un texto para volver a construirlo empleando un programa informático siguiendo un algoritmo, de manera que al imprimirlo, el código fuente, el texto y las imágenes, se transformen en interesantes estampas abstractas. Esto nos demuestra lo complejo que son los códigos informáticos, pero trabajado de una manera más artística, su composición resulta más variada creando una correlación más

cautivadora entre la página web y la página del libro común. A este respecto, la artista finaliza comentando “mi intención es ir a contracorriente al construir un libro tradicional a partir de las páginas web”. Este es un ejemplo de cómo un libro-arte escapa de la dicotomía entre lo digital y lo clásico.

Desde la perspectiva de estos cinco ejemplos, podemos decir que la narrativa visual en el Libro-arte no se limita a contar una historia, sino que convoca al lector/espectador a reconstruirla a partir de signos dispersos, discontinuos y muchas veces ambiguos. Este lector ya no es únicamente un decodificador lineal, sino que se transforma en espectador/intérprete, en una figura activa que debe moverse física y cognitivamente por el objeto libro, estableciendo conexiones, relaciones y sentidos múltiples. Tal como señala Wasserman (2007), el lector del Libro-arte debe asumir una “lectura rizomática”, en la que cada elemento verbal o visual puede activar múltiples recorridos y significados de manera que se rompe con la linealidad de la lectura.

En este proceso, la voz narrativa se vuelve igualmente compleja. A diferencia del narrador tradicional que habla desde un punto de vista coherente y estable, en el libro-arte —y específicamente en *Un viaje en zeppelin*— el narrador parece disolverse entre las capas visuales y textuales, volviéndose fragmentario y polifónico. En sintonía con lo que propone Mijaíl Bajtín, el texto se convierte en un espacio dialógico, donde se cruzan múltiples voces, registros y temporalidades: la voz de la autora, la de sus antepasados, la del archivo, la del objeto encontrado, la del silencio y la de lo anhelado.

Este desplazamiento también modifica la figura del autor. Como también nos indica Roland Barthes, la muerte del autor implica la liberación del texto de una voz central, abriendo el espacio para que la obra se construya desde la mirada del lector. Sin embargo, en el Libro-arte, esta muerte no es total ni absoluta: el autor se reconfigura como artista-editor,

como un arquitecto del sentido que organiza un espacio visual-narrativo, sin imponer un único camino de lectura. En *Un viaje en zeppelin*, Yani Pecanins se sitúa como una presencia intermitente: a veces se insinúa en su caligrafía, en las fotografías familiares, en los gestos plásticos y metafóricos del montaje; otras veces se retira, dejando hablar a los objetos, a las huellas del pasado o al vacío que las rodea.

Finalmente, como sostiene Hortensia Mínguez-García, esta forma de narración visual activa una memoria expandida, donde el libro no sólo es el soporte de una historia, sino es un territorio afectivo, archivo encarnado, espacio de duelo o restitución simbólica. Trabajar con la memoria en el Libro-arte implica un proceso constante de interpretación, pues el relato cambia con cada mirada y, dado que ésta es un constructo cultural, es resultado de su propio contexto. Podemos decir que el pasado, esas huellas de pensamiento, es el detonador de la creación de nuevos relatos y el lenguaje verbo-icónico es, en este sentido, una herramienta privilegiada para pensar la representación de la memoria más allá del texto, en la confluencia de materialidades, signos y gestos visuales que configuran una narrativa profundamente poética, crítica y sensible.

## Capítulo 4

### Yani Pecanins: artista visual y editora

*Todas las cosas que me importan:  
las palabras, las imágenes, las sensaciones*  
Yani Pecanins

¿Cómo definir a Yani Pecanins? ¿Como una mujer que trabaja desde y con la memoria, o como la artista con mayor reconocimiento y trayectoria en el ámbito del Libro-arte en México? A lo largo de esta investigación, su figura emerge como una de las más relevantes en la escena del arte contemporáneo mexicano desde la segunda mitad del siglo XX, particularmente en lo que respecta a la práctica del Libro-arte y del Arte-objeto. Sin embargo, al profundizar en su trayectoria, nos enfrentamos con una paradoja: pese a su indiscutible importancia, los registros disponibles sobre su vida y obra son fragmentarios y escasos, sobre todo aquellos que ofrecen una mirada más íntima o que aborden de forma sistemática su dimensión como editora, curadora, promotora, gestora cultural y coleccionista en relación con los campos conceptuales del Libro-arte, el archivo y la memoria.

Su obra se despliega como un entramado en el que confluyen prácticas visuales, narrativas íntimas y estrategias editoriales, y constituye una de las aportaciones más sólidas y persistentes en el contexto artístico mexicano de la segunda mitad del siglo XX.

A lo largo de esta investigación, la presencia de Pecanins ha sido constante, como hemos mencionado, sorprende la escasez de estudios monográficos que aborden su obra con profundidad, más allá de entrevistas esporádicas o artículos en medios de difusión cultural, no existe hasta el momento una sistematización crítica que analice su trayectoria. Este vacío

crítico, en sí mismo, constituye una laguna en la historiografía del arte contemporáneo mexicano, especialmente si se considera su papel pionero en la creación, promoción y distribución de este tipo de objetos artísticos desde la década de 1970.

Nuestro interés por abordar su obra desde una perspectiva interdisciplinaria se debe, en gran medida, a la manera en que su producción visual articula prácticas de memoria personal y colectiva. Si consideramos que Pecanins fue una figura pionera, promotora e impulsora del Libro-arte en México, en un contexto donde esta práctica se desarrolló de manera marginal, casi clandestina, con una fuerte impronta artesanal y doméstica, su participación se inserta en los procesos de autogestión y formación de colectivos artísticos que marcaron el panorama cultural de los años setenta, y que serían fundamentales para el desarrollo posterior de las prácticas editoriales independientes en el país.

Uno de los principales objetivos de este capítulo es, por tanto, contribuir a una reconstrucción crítica de su legado desde una perspectiva que integre tanto su labor como artista visual, como su rol articulador en la escena del Libro-arte mexicano. Para ello, el análisis abordará no sólo su vida y el origen de su personalidad artística, sino también los múltiples dispositivos —materiales, discursivos y curatoriales— que Pecanins desplegó para consolidar una red de producción, circulación y conservación de libros-arte, ampliando así el campo de acción de esta práctica y sus posibilidades narrativas.

Desde el eje temático de la memoria, este capítulo se propone examinar cómo este concepto se articula en su producción visual, estableciendo vínculos con otros lenguajes y prácticas artísticas desarrolladas por mujeres que, al igual que Pecanins, han situado la memoria —personal, afectiva, histórica— en el centro de su trabajo. Este enfoque permite establecer un diálogo interdisciplinario con los estudios sobre la memoria, el archivo y la narratología, ya que ofrecen herramientas conceptuales y formales útiles para indagar en las

operaciones narrativas y afectivas que se manifiestan en el Libro-arte, particularmente en *Un viaje en zeppelin* (1988), sin duda una de sus obras cumbre.

Desde mi propia formación como diseñadora editorial y encuadernadora, nos interesa examinar cómo estos enfoques podrían aplicarse a los procesos de creación en la obra de la artista. Esta perspectiva nos permite observar no sólo el resultado final —la pieza—, sino también los modos de hacer, las decisiones formales y las estrategias de experimentación material que dan forma a sus libros-arte. En este sentido, se busca desplazar el enfoque habitual centrado exclusivamente en las temáticas o recursos visuales, para poner en valor la dimensión procesual de su práctica artística.

Finalmente, es importante destacar que el trabajo de Yani Pecanins no se limita a la creación de libros-arte. Su labor abarca también la edición, promoción, distribución y colección de este tipo de obras, así como la gestión de espacios culturales dedicados a su difusión. Su producción artística transita entre los límites del Libro-arte, Arte-objeto y la instalación, siendo este último el ámbito en el que expandió su concepción del arte visual, estableciendo un diálogo constante entre lo objetual, lo visual y lo poético.

#### **4.1. Una vida de artista**

Mariana de Jesús Doehner Pecanins, conocida en el ámbito artístico como Yani Pecanins, nació el 1 de junio de 1957 en la Ciudad de México, en el seno de una familia de origen extranjero. Su padre, Walter Doehner<sup>64</sup>, era de nacionalidad alemana, mientras que su madre, Teresa Pecanins, provenía de Barcelona. Desde temprana edad fue llamada “Yani”, apelativo

---

<sup>64</sup> El padre de Yani, Walter Doehner nació el 28 de marzo de 1927. Durante la tragedia del dirigible Hindenburg en 1937, Walter, de 10 años, fue arrojado por su madre Matilde hacia una sala de observación de la aeronave, gracias a lo cual salvó su vida sin lesiones mayores. Murió el 14 de julio de 1957 a la edad de 30 años a causa de un cáncer. Al momento de su fallecimiento, Yani tenía dos meses de nacida.

afectuoso derivado de una costumbre familiar de utilizar diminutivos y sobrenombres íntimos. Esta doble herencia cultural —alemana y catalana— marcó profundamente su carácter, al confrontarla desde su infancia con tensiones simbólicas entre estructuras disciplinarias y formas más laxas de vida, entre el orden rígido y la espontaneidad. Dichos contrastes configuraron una personalidad introspectiva y creativa, orientada hacia lo sensible y lo poético, aunque también se distinguió por su calidez, generosidad y facilidad de comunicación en el ámbito social (Vilchis, 2016).

En una entrevista concedida en 2004 a la artista y profesora española Garbiñe Larralde (1968), Pecanins ofreció una visión personal sobre su historia vital, dando cuenta de las múltiples capas que conformaron su subjetividad y su práctica artística. Con respecto a su doble origen comenta:

Suena bien, pero es complicado. Vengo de una familia catalana muy abierta y dispuesta a hacer cosas diferentes a: venir desde el otro lado del mar a ver qué destino les toca vivir; y por el otro lado, de una familia alemana cerrada, rígida, muy de orden y disciplina. Hacer que esas dos cosas convivieran, siempre fue una cosa muy difícil (mi padre murió cuando yo era muy pequeña y mi abuela y mis tíos quedaron como representantes de esa parte). Por ello puedo decir que reconozco en mí algunas cosas alemanas, pero otras muchas no lo son (p. 94)<sup>65</sup>.

En su estudio *Libros de artista. Teoría y praxis desde la experiencia de "El Archivero"* (2016), la doctora Luz del Carmen Vilchis destaca que Yani Pecanins se formó en el seno de un sólido matriarcado intensamente vinculado al ámbito artístico. Su madre, María Teresa Pecanins (1930-2009), junto con su hermana gemela Ana María (1930-2009) y la hermana

---

<sup>65</sup> Larralde Urquijo, Garbiñe. (2005). *La conformación de la identidad de género reflejada en los libros realizados por artistas mujeres. Análisis de la obra de Yani Pecanins*. [Tesis de Maestría]. Universidad Nacional Autónoma de México, México. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/86117>

mayor de ambas, Montserrat (1929-2021), fundaron en 1964 la reconocida Galería Pecanins, espacio que se convirtió en una plataforma fundamental para el arte contemporáneo en México, especialmente para la Generación de la Ruptura.

Las tres hermanas, conocidas en el medio cultural como “Las Pecas”, emigraron de Barcelona a México en el año 1950, motivadas por el nombramiento del padre de familia, Jesús Pecanins y Fàbregas<sup>66</sup>, como directivo en una empresa textil estadounidense radicada en el país. Por su parte, su madre, Montserrat Aleix<sup>67</sup> (1908-2004), mujer jovial y afectuosa pero de temperamento firme y sensibilidad artística, logró consolidar una trayectoria pictórica significativa en su etapa madura. A la edad de 64 años retomó su vocación por la pintura, desarrollando un lenguaje plástico propio y contribuyendo con un importante número de obras a diversas galerías y colecciones privadas. Su producción fue ampliamente reconocida dentro del estilo *naïf*, y constituye hoy un testimonio tanto de su legado artístico como de la influencia creativa que permeó en el entorno familiar donde creció Yani, quien comenta de su querida abuela:

Ha sido una mujer que siempre ha jugado todos los roles que hay que jugar como mujer. Primero fue hija, luego fue esposa, después madre y finalmente abuela. Nos cuidó a todos nosotros y cuando quedó viuda, vivió sola, fue independiente y pintó

---

<sup>66</sup> Hasta el momento, no se han localizado fuentes públicas ni registros biográficos verificables que permitan establecer con exactitud las fechas de nacimiento y defunción de Jesús Pecanins y Fàbregas, abuelo materno de Yani Pecanins. Si bien se le reconoce por su formación como ingeniero textil y por haberse radicado en México en el año 1950, la información disponible respecto a su vida personal sigue siendo escasa y carece de documentación oficial que precise dichos datos cronológicos. La búsqueda documental incluyó fuentes hemerográficas, archivos digitales y bases de datos académicas, sin que hasta el momento se haya encontrado información verificable sobre los datos biográficos precisos de Jesús Pecanins y Fàbregas.

<sup>67</sup> En la nota periodística *Aleix: cien años de naïf mediterráneo en tierras aztecas* del Diario La Vanguardia publicada el 16 de mayo de 2008, el crítico Luis Carlos Emerich, que ha seguido de cerca la trayectoria de la artista, dice que Aleix se inició en la pintura siendo “mayor” porque antes tuvo que atender asuntos vitales más perentorios. Como esposa, madre y abuela no tenía tiempo para inquietudes personales. Comenzó a pintar en la cocina. Después buscó un lugar más apropiado, con más luz; a partir de que había encontrado su espacio y su lugar, empezó a imaginar la forma ideal de reflejar su mundo plásticamente. Un mundo único, muy personal en donde no existe el caos, ni la inseguridad, ni menos la violencia. Recuperado de <https://blogs.lavanguardia.com/america-latina/aleix-cien-anos-de-naif-mediterraneo-en-tierras-aztecas/>

(empezó a hacerlos a los sesenta y pico años). Y ha hecho todas estas cosas enfrentándolas con calma y esa actitud de ser ella misma que a mí me parece admirable<sup>68</sup>.



**Fig 1.** Familia Pecanins Aleix: Montserrat Aleix y Jesús Pecanins y Fàbregas con sus tres hijas, Montserrat (centro) y las gemelas Ana María y Teresa, madre de Yani Pecanins. Fotografía de Marisa Pecanins. Recuperado de <https://www.facebook.com/photo?fbid=10162063099234057&set=a.10151603875784057>

Por otra parte, la ascendencia paterna de Yani Pecanins también se encuentra marcada por figuras femeninas de gran fortaleza. Su abuela Matilde Schiele Doehner, nacida en Pergamino, Argentina, el 20 de agosto de 1895, se distinguió por cultivar valores profundamente arraigados como la determinación, la templanza y el coraje. Un episodio decisivo en su biografía fue su supervivencia al desastre del dirigible Hindenburg en 1937, uno de los acontecimientos más trágicos en la historia de la aviación. En dicha catástrofe perdió a su esposo, Hermann Doehner (1887-1937), y a su hija Irene (1923-1937); sin

---

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 95.

embargo, logró rescatar con entereza a sus hijos menores, Walter (1927-1957) y Werner (1929-2019). Este acto de valentía dejó una huella perdurable en su entorno familiar, erigiéndose como figura de autoridad y disciplina, y consolidando una influencia formativa en sus nietos, a quienes transmitió una ética basada en la confianza, la responsabilidad y el rigor. En entrevista otorgada a la artista visual Magali Lara (1956) en el año 2012 para la primera exposición *Circuito abierto: dos experiencias editoriales en el Fondo Felipe Ehrenberg*, comenta sobre su abuela Matilde:

...mi abuela era tremenda, si no hablabas alemán era porque eras un burro porque cualquiera habla español, entonces yo le decía en Alemania cualquiera habla alemán, que da lo mismo. Pero esas cosas pues si te marcan, entonces uno va haciendo sus mezclas extrañas y tienes ahí tus intrigas<sup>69</sup>.

Ambas abuelas, desde sus respectivos temperamentos y trayectorias vitales, conformaron los cimientos de un matriarcado poderoso, cuyas diferencias no impidieron que coincidieran en ejercer una profunda influencia en la identidad artística de Yani Pecanins. Sus legados emocionales y éticos contribuyeron a modelar una sensibilidad creativa singular, alimentando aspectos esenciales de su práctica estética desde referentes femeninos íntimos y de fuerte carga simbólica.

---

<sup>69</sup> Entrevista realizada a Yani Pecanins por la artista visual Magali Lara para la primera exposición *Circuito abierto: dos experiencias editoriales en el Fondo Felipe Ehrenberg* (2012) [Fragmento Un viaje en zeppelin]. Producido por el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM para el Centro de Documentación Arkheia. Video de YouTube, publicado el 10 de diciembre de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=QdZcr2KsWTM>



**Fig 2.** Hermann Doehner (1887-1937) y Matilde Schiele Doehner (1895-1981), abuelos paternos de Yani Pecanins. Imagen recuperada de <https://facesofthehindenburl.blogspot.com/2009/02/doehner-family.html>

La pertenencia de la artista a un linaje familiar marcado por un fuerte componente artístico y femenino fue determinante en la configuración de su universo personal y creativo. Las figuras de sus abuelas no solo le transmitieron ejemplos ligados a las labores tradicionalmente atribuidas al género femenino, sino que también fomentaron en ella una afinidad por antiguos oficios manuales. Actividades como el bordado, la costura y el tejido no fueron sólo prácticas domésticas, sino gestos significativos de una sensibilidad estética que Yani adoptó desde la infancia y que más tarde integraría en su producción artística (Vilchis, 2016).

La influencia de su madre, María Teresa Pecanins, resultó igualmente fundamental en el desarrollo de su mirada poética hacia los objetos. Vilchis nos aclara que ambas compartían

una profunda fascinación por las materialidades del pasado, particularmente por aquellos objetos cotidianos que portaban la huella del tiempo: botones, encajes, fotografías anónimas, cajas, postales, hilos y utensilios diversos, para los cuales gozaban de muy buen gusto. Disfrutaban de reutilizar estos hallazgos en sus respectivos trabajos: Yani en sus cajas y libros-arte y, Teresa, en su trabajo como escenógrafa y ambientadora de cine. Esta inclinación las conducía, con paciente entusiasmo, a explorar mercerías, ferreterías, papelerías, jarcierías y mercados de antigüedades en busca de hallazgos significativos, impregnando la vida cotidiana de una estética de la recolección y del archivo personal (2016, p. ).

Yani creció en un entorno familiar cálido y lúdico en el conjunto habitacional Condesa, en la Ciudad de México, junto a sus hermanos mayores Ingrid y Walter (1955), así como a sus primas Betsy (1954-2016), Marisa y Beba (1962-2009). Compartió con ellas una infancia poblada de juegos y travesuras, mediadas por el acompañamiento de sus madres, tías y abuelas. Este microcosmos familiar, que se extendía entre México y Barcelona, se vio enriquecido por el contacto directo con artistas del exilio español y del medio cultural mexicano, así como con figuras relevantes de la literatura, el teatro, el cine, la televisión y el periodismo. Las tertulias organizadas por las hermanas Pecanins no sólo consolidaron un espacio intelectual vibrante, sino que influyeron decisivamente en la sensibilidad artística de Yani, que se formó en un entorno permeado por las experiencias del exilio, la migración, la sexualidad, la memoria, la nostalgia y la resistencia ante las normas sociales impuestas a las mujeres. En palabras de la propia artista:

Mi madre y sus dos hermanas tienen una galería de arte desde hace muchos años, cuando decidieron lanzarse a la aventura de ver qué pasaba. Eso ha sido muy determinante en mi vida porque, de alguna manera, desde pequeña estuve cerca del arte. No en el sentido en el que todo el día recibiera clases, sino en el de vivir

cerca de los pintores, el mundo intelectual y artístico. Esto ha sido como una marca. A veces para bien y a veces para mal, pero ha sido algo que, siento, me ha marcado<sup>70</sup>.

Yani manifestó siempre una profunda admiración por su madre y sus tías, quienes enfrentaron circunstancias adversas en un mundo que no siempre estaba preparado para mujeres independientes y creativas. Su capacidad para afrontar desafíos con resiliencia, entusiasmo y trabajo en equipo fue un modelo que ella supo interiorizar y transformar en una ética del hacer artístico<sup>71</sup>.

En 1976, Yani viajó a Barcelona donde permaneció durante un año y cursó estudios formales en linotipia, encuadernación artística y confección de guardas decorativas en la Escuela de Artes y Oficios. Asimismo, se formó en el Taller de Tipografía, donde aprendió técnicas de impresión con tipos móviles y otros sistemas gráficos, así como la identificación y uso de distintos tipos de papel, conocimientos que más adelante se integrarán de forma orgánica en su obra editorial y visual. Es probable que haya sido durante este periodo cuando Yani Pecanins desarrolló un profundo interés por las artes del libro, estableciendo así las bases de lo que más adelante se consolidaría como una de las vertientes centrales de su práctica artística.

A partir de finales de la década de 1970, su práctica artística comenzó a orientarse hacia la recopilación de objetos, fotografías y documentos personales, con los cuales elaboró una serie de libros-caja y, posteriormente, libros-objeto. Estas obras se originaron desde un plano íntimo y subjetivo, entrecruzando elementos de la memoria familiar, la domesticidad y

---

<sup>70</sup> *Ibíd.*, p. 96.

<sup>71</sup> Cabe destacar que Teresa Pecanins enviudó a una edad temprana, quedando al cuidado de sus tres hijos. Cuando su esposo, Walter Doehner, falleció, Yani apenas contaba con unas cuantas semanas de vida. Este hecho biográfico reviste especial importancia, ya que, como se analizará en el siguiente capítulo, constituye un punto de inflexión simbólico y emocional en la obra *Un viaje en zeppelin* (1988).

el trabajo femenino, con una lectura crítica de género. En ellas, Pecanins abordó temas como la pérdida, la ausencia, el desarraigo y la identidad, todos ellos marcados por la experiencia del exilio. La cercanía con figuras como Alan Glass (1932-2023) y Kati Horna (1912-2000), amigos cercanos de la familia, fortaleció su interés por objetos con valor biográfico, a los que dotaba de una profunda carga afectiva. En una entrevista realizada para el programa radiofónico *Galería Acústica* del Museo Universitario del Chopo, en la que participó junto a su prima Betsy Pecanins y la artista visual Magali Lara, Yani reflexiona al respecto en los siguientes términos:

Yo empecé haciendo libros de artista en una época en la que todo mundo estaba haciendo libros de artista, libros hechos a mano, y al hacer libros de otros, un día empecé a hacer libros míos, y a partir de ahí, empecé a hacer mi propio trabajo, a buscar mi propio lenguaje. Pero realmente yo me inicié en los libros hechos a mano y de ahí ha ido tomando su curso, sigo haciendo libros pero ahora los hago fuera de cualquier formato, ya los hago como instalaciones, como objetos<sup>72</sup>.

Su producción visual se caracteriza por el entrelazamiento de historias a través de objetos, soportes cotidianos y una estética que remite al archivo y a la oficina: etiquetas, sellos, estampas, documentos, papeles, retazos de tela y fotografías, organizados mediante técnicas de collage y encuadernación artesanal. A través de estas estrategias, la artista confecciona narrativas visuales singulares en las que interviene materiales con herramientas como alfileres, hilo, adhesivos y escritura manuscrita. La caligrafía desempeña en su obra un papel central, constituyéndose como un lenguaje poético-visual mediante el cual resignifica frases

---

<sup>72</sup> Entrevista realizada por la cantante y compositora Betsy Pecanins (1954-2016) a las artistas visuales Yani Pecanins y Magali Lara para el programa radiofónico *Galería Acústica* (s. f.). Producido por el Museo Universitario del Chopo de la UNAM para el Audio de YouTube, publicado el 6 de junio de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=xTvYWXEg8os&t=1s>

propias o ajenas, incorporándolas en objetos domésticos como platos, vestidos o tazas (Vilchis, 2016, p. 2747).

El entorno artístico en el que se formó propició una vinculación estrecha con creadores clave del panorama cultural mexicano y del exilio español. A través de su relación con Alan Glass y Gabriel Macotella (1954), tuvo acceso a los círculos de artistas como Leonora Carrington (1917-2011), Kati Horna (1912-2000), Manuel Felguérez (1928-2020) y Pedro Friedeberg (1936). Fue en este contexto que Yani Pecanins desarrolló una inclinación hacia las prácticas artísticas alternativas como el Libro-arte, el collage y la instalación, prácticas desde las cuales dio forma a una obra que articula con sensibilidad y rigor su experiencia vital, su memoria familiar y su compromiso estético con lo íntimo, lo doméstico y lo olvidado.

La trayectoria artística de Yani Pecanins se distingue por su profundidad y coherencia, revelando a una creadora incansable que encontraba en su propio quehacer estético una fuente constante de impulso y renovación. En este sentido, a continuación se presenta una cronología de sus proyectos, exposiciones y reconocimientos más relevantes, como testimonio de su compromiso sostenido con el arte y la cultura:

- **1977.** Cofundó la editorial independiente *Cocina Ediciones Mimeográficas* junto con su hermano Walter Doehner y el artista visual Gabriel Macotella, con el objetivo de promover prácticas editoriales experimentales y autogestivas.
- **1980.** A partir de esta fecha, inició una producción sistemática de libros-arte, tanto propios como colaborativos, en los que integró cartas, fotografías y objetos diversos que progresivamente conformaron su lenguaje estético singular.
- **1981.** Participó en la XVI Bienal de Sao Paulo.

- **1985.** En colaboración con el artista y museógrafo Armando Sáenz Carrillo, estableció *El Archivero*, un espacio multifuncional —editorial, galería y librería— dedicado a la conservación, exhibición y difusión del libro de artista.
- **1988.** Produjo el libro-arte *Un viaje en zeppelin*, obra que articula una narrativa visual sobre la tragedia del dirigible Hindenburg, un acontecimiento con resonancias íntimas en su historia familiar.
- **1988.** Presentación del libro-arte *Un viaje en zeppelin*, acompañada de la exhibición de una decena de otras obras realizadas por la artista, así como de una muestra didáctica que ilustraba el proceso de creación de un libro-objeto, desde su concepción hasta su encuadernación, presentada en *El Archivero*. Constituyó su primera exposición individual, organizada de forma independiente y autogestionada.
- **1990.** Colaboró en el proyecto colectivo *Cross Currents* en la Galería Pecanins.
- **1991.** Participó como curadora en la segunda exposición de *El Archivero*, presentada en el Museo de Arte Carrillo Gil.
- **1993.** Fue acreedora a la beca Fonca-Bancomer-Rockefeller, que le permitió desarrollar una residencia artística en el Headlands Center for the Arts, en San Francisco.
- **1995.** Obtuvo el segundo lugar en la primera Bienal de Juguete Arte Objeto y el primer lugar en el Concurso de Libro Objeto organizado por el Consejo Nacional de Fomento Educativo (CONAFE).
- **1997.** Colaboró en el proyecto colectivo *Diálogos insólitos* en el Museo de Arte Moderno.
- **1998.** Presentó su primera exposición individual "La habitación de adentro" en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, una instalación inspirada en la habitación que sirvió de escondite para Ana Frank, así como en algunos textos de su diario.

- **1999.** Recibió la beca del Programa de Fomento y Coinversiones del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, destinada a la realización del catálogo de la exposición “Exilios”.
- **2001.** Exposición individual “Lost and Found” en la Galería Pecanins, acerca de la identidad, la memoria y la pérdida de objetos encontrados para reencontrar su capacidad expresiva y conceptual.
- **2002.** Exposición individual “Las cosas que nos dices 2001-2002” en la Galería Pecanins, reúne sus reflexiones anotadas en trapos encontrados durante un año.
- **2007.** Exposición individual “Naturaleza íntima” en la Galería Pecanins, espacio emblemático de la vida cultural capitalina.
- **2008.** Presentó la muestra “Small memories” en la Galería Pecanins, reafirmando su poética visual vinculada con la memoria e intimidad de los objetos pequeños.
- **2011.** Exposición individual “Apuntes y borradores” en Machado Arte Espacio, muestra de 12 collages alusivos a la vida de su madre, la galerista Tere Pecanins.
- **2013.** Exposición individual “Paseo de Gracia” en el Museo de Arte Carrillo Gil, con una curaduría de Armando Saenz, retomó fragmentos autobiográficos y archivos familiares a partir de pequeñas cajas, diversos objetos y textos breves que remiten a pensamientos profundos y nostálgicos.
- **2017.** En colaboración con la editorial independiente *La Duplicadora*, reeditó *Un viaje en zeppelin*, reafirmando la vigencia y potencia discursiva de su obra más emblemática.
- **2018.** Participación en la exposición colectiva “Armando Sáenz Carrillo 1955-2018. In memoriam” en el Museo de Arte Carrillo Gil, organizada como un homenaje post mortem, esta exposición recogió buena parte de la obra artística y editorial de Armando Sáenz Carrillo , así como de su faceta como curador y museógrafo.

- **2025.** Exposición póstuma *Yani Pecanins. Las cosas sencillas*, presentada en el Museo de Arte Carrillo Gil, reunió piezas de su archivo personal así como de colecciones públicas y privadas. La muestra se organizó en torno a tres ejes —la casa, el archivo y el libro—, concebidos no sólo como espacios de producción teórica y objetual, sino también como ámbitos de encuentro que fomentan la conversación colectiva.

Yani Pecanins falleció el 5 de junio de 2019, a los 62 años de edad. Su deceso marcó profundamente al ámbito artístico y cultural, tanto a nivel nacional como internacional, no sólo por su destacada labor como creadora, editora, promotora y coleccionista de libros-arte, sino por su papel fundamental en la consolidación de esta práctica como una expresión central del arte contemporáneo en México. Diversas instituciones gubernamentales, culturales y artísticas, así como múltiples medios de comunicación, manifestaron su reconocimiento póstumo, subrayando el carácter transfronterizo de su legado.

A lo largo de su trayectoria, Pecanins exploró temas como el exilio, el aislamiento, la identidad y la pérdida, construyendo una poética visual profundamente personal. Para ello recurrió a materiales cotidianos y cargados de memoria—hilos, agujas, caligrafía, platos, cucharas, ropa, fotografías y zapatos—como vehículos simbólicos capaces de traducir la intimidad y la complejidad afectiva de su mundo interior. Esta estética de lo doméstico, impregnada de gestos mínimos y objetos recuperados, constituyó el núcleo sensible de su lenguaje artístico y, aunado a los procesos de producción de sus libros-arte, Yani Pecanins, al igual que otros artistas de su generación, se apropia de los materiales, técnicas de reproducción y tecnologías disponibles en su contexto histórico, resignificándolos en función de sus objetivos creativos. En el caso de Pecanins, esto se traduce en el uso del mimeógrafo, las fotocopias, los sellos y el collage, recursos que, aunque limitados, le permitían

experimentar con la materialidad del soporte y la circulación independiente de sus publicaciones dentro de *Cocina Ediciones*. Este enfoque evidencia cómo la práctica artesanal y la apropiación de tecnologías cotidianas se convierten en un componente esencial de la poética del Libro-arte y de la autonomía editorial.

El impacto de su obra se refleja también en su amplia presencia institucional: sus piezas forman parte de importantes colecciones públicas y privadas en México y en el extranjero. Entre ellas destacan el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), el Museo de Arte Carrillo Gil, el Museo Nacional de la Estampa y el Museo de Arte Moderno en México; Metrònom en Barcelona; el Museo Rayo en Colombia; la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York; el Museo de Artes de San Diego, California; el Museo Nacional de las Mujeres en las Artes en Washington, y la Biblioteca de la Universidad de Nuevo México.

Como señala Mínguez García (2017), el trabajo de Yani Pecanins logra “tensar los hilos del tiempo íntimo y de la memoria colectiva a través de una narrativa visual profundamente afectiva y material” (p. 44), reafirmando así su lugar en la historia del arte contemporáneo y del Libro-arte como medio expandido de memoria y subjetividad.

#### **4.2. La Galería Pecanins (1964-2009)**

La trayectoria vital y artística de Yani Pecanins no puede comprenderse plenamente sin considerar el contexto familiar y cultural que la rodeó desde sus primeros años, particularmente la influencia decisiva de la Galería Pecanins, fundada en 1964 por su madre, María Teresa Pecanins (1930-2009), y sus tías Ana María (1930-2009) y Montserrat (1929-2021). Este emblemático espacio, activo hasta 2009, no sólo se consolidó como uno de los pilares fundamentales del desarrollo artístico e intelectual en México durante más de

cuatro décadas, sino que también constituyó un entorno formativo determinante para Yani, en el que se gestaron sus primeras aproximaciones al arte contemporáneo, al coleccionismo y al ejercicio curatorial.



**Fig 3.** Las hermanas Pecanins: Ana María, Montserrat y Teresa. Autor no identificado, s. f. Recuperado de [https://issuu.com/mortonsubastas/docs/cata\\_logo\\_digital\\_d7be8cf74356c8](https://issuu.com/mortonsubastas/docs/cata_logo_digital_d7be8cf74356c8)

La galería funcionó como una plataforma de visibilización para artistas consagrados y emergentes, y al mismo tiempo como un nodo de redes afectivas, de exilios compartidos y de estéticas en diálogo. De este modo, la historia de la galería y la vida de Yani se entrelazan profundamente, revelando una genealogía artística en la que el trabajo con la imagen, el objeto y la memoria encontró un terreno fértil para su gestación y expansión. Comprender el papel que desempeñó la Galería Pecanins en la configuración del campo artístico nacional e

internacional permite dimensionar con mayor claridad el entorno que moldeó la sensibilidad estética de Yani Pecanins y su posterior posicionamiento en el arte conceptual y el Libro-arte.

Antes de la fundación de la Galería Pecanins, cada una de las tres hermanas incursionó de manera independiente en diversos campos profesionales y artísticos. Dos de ellas residieron en Estados Unidos durante varios años, y posteriormente regresaron a México. Según sus memorias publicadas en el año 2000, Montserrat Pecanins fue discípula del artista Arnold Belkin (1930–1992), formación que determinó su temprana vinculación con las artes visuales. Ana María, por su parte, se inclinó por disciplinas como la pintura, el diseño de interiores y la dirección de arte para cine y televisión. María Teresa, en cambio, adquirió experiencia en la Galería Tussó<sup>73</sup>, lo que le permitió establecer relaciones con artistas activos en la escena cultural de la época.

La historiadora del arte Adriana Melchor Betancourt (2023) señala en su ensayo *Galería Pecanins: las inalcanzables* que la Galería Pecanins abrió sus puertas en 1964 en la calle Florencia número 65, en la colonia Juárez de la Ciudad de México, inserta en el efervescente contexto cultural de la Zona Rosa. Su exposición inaugural presentó obras de

---

<sup>73</sup> La Galería Tussó fue fundada por el matrimonio de exiliados catalanes Dolores y Tomás Tussó, quienes se establecieron en la Ciudad de México tras su salida de España. El espacio, que llevaba el apellido familiar, funcionó inicialmente en la calle Génova 34, en la colonia Juárez, donde compartía inmueble con la Galería Proteo. Especializada en la venta de antigüedades, mobiliario selecto y obras de arte —principalmente de artistas españoles, aunque también incluía piezas de autores mexicanos—, la Galería Tussó ofrecía un lugar de exhibición para creadores que no contaban con otros espacios de difusión. Esta práctica de acogida pudo haber influido en la posterior iniciativa de las hermanas Pecanins al fundar su propia galería. La primera mención documentada de este espacio aparece en una reseña de 1954 escrita por el crítico español Pablo Fernández Márquez (1905-1973), quien valoró positivamente la sobriedad y el gusto del montaje, en contraste con la saturación habitual de otras galerías de la época. Así caracterizaba Fernández Márquez a este espacio:

La Galería Tussó, de pintura antigua y moderna y de objetos de arte, instalada con sobriedad y buen gusto, lo que ya va siendo raro en establecimientos de esta índole que, generalmente, amontonan cuadros, objetos y muebles, en ordenaciones que tienen más de bodega que de salas de venta y exposición. La Galería Tussó exhibe pocas y valiosas pinturas, en un ambiente recogido y agradable (Fernández, como se cita en Fuente, 2016. p.152).

En junio de 1959, el matrimonio Tussó cambió la sede de la galería a la calle de Hamburgo 68. A mediados de 1960, las muestras empezaron a espaciarse hasta la extinción de la galería en 1961.

artistas como Francisco Corzas (1936-1983), Arnold Belkin (1930–1992), Eduardo Coen (1939-1995), Philip Bragar (1925-2017), Fernando García Ponce (1933-1987) y Maxwell Gordon (1919-1982). Lejos de replicar modelos establecidos, las hermanas buscaron construir un espacio propio que apostara por descubrir nuevos talentos y ofrecer una plataforma para una comunidad artística diversa. Aunque en sus inicios también comercializaban antigüedades, pronto definieron el proyecto como una casa para artistas, abierta a múltiples disciplinas y agentes del ámbito cultural (2023, p. 76).

La elección de la Zona Rosa no fue fortuita, dado que este barrio representaba un epicentro artístico e intelectual, albergando galerías, teatros, cines, boutiques e instituciones culturales. En este ambiente, el proyecto de las hermanas encontró un ecosistema fértil para consolidarse como un nodo de convergencia artística.



**Fig 4.** *Las tres*, Galería Pecanins en la calle de Hamburgo. Autor no identificado, s. f. Recuperado de [https://issuu.com/mortonsubastas/docs/cata\\_logo\\_digital\\_d7be8cf74356c8](https://issuu.com/mortonsubastas/docs/cata_logo_digital_d7be8cf74356c8)

Durante la década de los sesenta, el ambiente artístico en México se caracterizaba por una dinámica colaborativa, donde las galerías compartían redes de coleccionistas y facilitaban la realización de exposiciones sin mayores restricciones. En este contexto, la Galería Pecanins se distinguió por su vocación comunitaria. Yani Pecanins recuerda que el vínculo con los artistas trascendía lo profesional:<sup>74</sup>

Las relaciones se construían sobre la base de la amistad y la convivencia íntima, generando un entorno familiar y de apoyo mutuo. Esta cercanía con los creadores consolidó la galería como un espacio identitario para figuras clave de la llamada Ruptura, incluyendo a los miembros del *Salón Independiente* (SI), colectivo que encontró en la galería un lugar para reuniones, debates y gestación de proyectos artísticos.

Después de permanecer dos años en la calle de Florencia, en 1966 la Galería Pecanins se trasladó a la calle de Hamburgo, y finalmente, en 1984, estableció su sede definitiva en la calle de Durango, en la colonia Roma, donde operó hasta su cierre en 2009. La vida y trayectoria de las tres hermanas estuvo profundamente entrelazada con la de los principales creadores de las escenas artísticas de Ciudad de México y Barcelona. Esta cercanía dio origen, en 1972, a la apertura de una galería hermana en el Barrio Gótico de la capital catalana, con el objetivo de ampliar el diálogo cultural y proyectar a los artistas mexicanos en el contexto europeo. Paralelamente, abrieron el café *La Tecla* en la colonia Condesa, lugar de memorables tertulias entre las Pecanins y sus amigos artistas.

Sin embargo, la propuesta de esta segunda sede no obtuvo la recepción esperada. El público barcelonés, en particular los potenciales coleccionistas, no supo reconocer el valor

---

<sup>74</sup> Fundación Cultural Macay, “Paso doble Galería Pecanins” parte 1, vídeo de YouTube, publicado el 9 de noviembre de 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=jmj5YZszeXE>

estético ni la trayectoria de los artistas de primer nivel que expusieron en dicha sede. La muestra inaugural estuvo a cargo de Rufino Tamayo (1899–1991), uno de los artistas iberoamericanos más importantes del siglo XX, cuya obra fue recibida con desdén por parte de críticos y asistentes, como si se tratara de un creador emergente. Situaciones similares se repitieron con otras figuras emblemáticas del arte mexicano moderno, como Manuel Felguérez (1928–2020), Vicente Rojo (1932–2021), José Luis Cuevas (1934–2017), Chucho Reyes (1880–1977), Pedro Friedeberg (1936) y Fernando García Ponce (1933–1987), entre otros (Melchor, 2023, p. 79).

Según relatan las propias hermanas Pecanins en entrevistas y testimonios, durante aquellos años los escritores del llamado “boom” latinoamericano —entre ellos Gabriel García Márquez (1927–2014), Mario Vargas Llosa (1936–), José Donoso (1924–1996) y Carlos Fuentes (1928–2012)— fueron de los pocos que adquirieron obras en la galería catalana, lo que da cuenta del escaso reconocimiento institucional que el arte latinoamericano recibía en Europa, aun en círculos culturales afines.

Uno de los objetivos centrales de la Galería Pecanins fue fomentar el intercambio cultural entre sus dos sedes —Ciudad de México y Barcelona—, promoviendo tanto la difusión de artistas catalanes en México como la proyección de creadores mexicanos en el contexto europeo. Para alcanzar esta meta, las hermanas Pecanins apostaron por incorporar al mercado artistas con reconocimiento internacional, como Chucho Reyes (1880–1977), José Luis Cuevas (1934–2017), Pedro Friedeberg (1936), Manuel Felguérez (1928–2020), Roger von Gunten (1933), Vicente Rojo (1932–2021) y Brian Nissen (1939).

Desde Cataluña, presentaron en México la obra de destacados artistas como Josep Guinovart (1927–2007), Daniel Argimon (1929–1996), Joan Hernández Pijuan (1931–2005), Albert Ràfols-Casamada (1923–2009), Joan-Pere Viladecans (1948), Miquel Vilà (1940) y

Roser Bru (1923-2021), entre otros. En esta misma línea, contribuyeron decisivamente a la difusión en México de la obra gráfica de figuras emblemáticas del arte moderno europeo, como Joan Miró (1893-1983) y Antoni Tàpies (1923-2012), cuya presencia enriqueció el panorama artístico nacional y fortaleció los vínculos entre ambas escenas culturales.

A lo largo de sus 45 años de actividad, las hermanas Pecanins establecieron importantes colaboraciones con instituciones culturales, como el Museo Tamayo y el Museo de Arte Moderno, así como con instancias gubernamentales de Cataluña. Ejemplo de ello fue la muestra *A Mèxic, Homenatge de Catalunya a Mèxic*, organizada en 1992 con motivo de la visita oficial del presidente catalán Jordi Pujol. De tal relación institucional, en ese mismo año gestionaron la exhibición de 500 máscaras de la colección Rafael Coronel (1931-2019) en Barcelona con motivo de la conmemoración del 12 de octubre y en colaboración con la Fundación Cultural Bancomer. En el ámbito museográfico, se destaca su participación en el diseño de la exposición de Leonora Carrington (1917-2011) en el MARCO de Monterrey en 1994, y su vinculación con la Cineteca Nacional en el proyecto *¡Buñuel! La mirada del siglo*, organizado junto al Museo Reina Sofía (Melchor, 2023, p. 81).

Uno de los proyectos más importantes en los que la Galería Pecanins tuvo injerencia fue el del *Salón Independiente* (SI), fundado en 1968 como una reacción crítica frente a la Exposición Solar<sup>75</sup> organizada por el INBAL, así como al contexto político marcado por la represión estudiantil, fue un proyecto autogestivo que promovió la experimentación formal y conceptual. Montserrat Pecanins, junto con Hilda Lorenzana y Concepción Solana, desempeñaron un rol central en la organización administrativa y logística del primer salón,

---

<sup>75</sup> Con motivo de los Juegos Olímpicos de 1968, el INBA propuso la exposición “Solar 68” para mostrar un panorama representativo del arte mexicano contemporáneo. Sin embargo, la convocatoria fue rechazada por un grupo de artistas modernos —entre ellos Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Brian Nissen y Kazuya Sakai—, quienes criticaron la falta de comprensión institucional hacia las prácticas de vanguardia y el carácter anacrónico y competitivo del certamen. La protesta se intensificó tras la represión estatal contra el movimiento estudiantil, y culminó en la fundación del Primer Salón Independiente como respuesta crítica a las políticas culturales oficiales.

cuyas reuniones se llevaron a cabo tanto en la Galería Pecanins como en la casa del pintor Francisco Icaza (1930-2014). Las tres ediciones del SI (1968, 1969 y 1970) incorporaron propuestas radicales, lenguajes alternativos, obras efímeras y soportes no convencionales. Esta apertura se mantuvo en la galería durante las décadas siguientes, permitiendo que el espacio acogiera performances, happenings, acciones callejeras y videoarte, como el presentado por Pola Weiss (1947-1990) en 1979 y el del artista catalán Antoni Muntadas (1942) en 1974, considerado posiblemente el primer video exhibido en dicho recinto (Melchor, 2023, p. 83).



**Fig 5.** Los integrantes del Salón Independiente en la explanada del Museo de Antropología, verano de 1969. De izquierda a derecha: Conchita Solana, Isabel Vlady, Roger Von Guten, Gilberto Aceves Navarro, Leonel Góngora, Teresa Pecanins, Philip Bragar, Francisco Icaza, Vita Giorgi, Myra Landau, Manuel Felguérez, Carla Stellweg, Ricardo Rocha, Helen Escobedo, Juan José Gurrola, José Muñoz Medina, Felipe Orlando. Acostados: Brian Nissen, Vlady y Armando Cohen. Autor no identificado. Recuperado de [https://muac.unam.mx/assets/docs/salo%C2%A6un\\_independiente\\_en\\_me%C2%A6uxico.pdf](https://muac.unam.mx/assets/docs/salo%C2%A6un_independiente_en_me%C2%A6uxico.pdf)

La Galería Pecanins se convirtió en un laboratorio de propuestas artísticas innovadoras y transgresoras. En 1977 organizó *Pastel arte*, evento donde artistas crearon esculturas comestibles que fueron consumidas por el público, inaugurando una línea de reflexión sobre el arte efímero, el espacio público y la participación colectiva. En esta línea se

desarrollaron posteriormente acciones del grupo SUMA, de Katya Mandoki (1947) —quien transformó la galería en una discoteca— y de Marcos Kurtycz (1934-1996), con su proyecto performático *Arte-facto*.

En 1992, con el proyecto *Cine cabaret*, la galería propició un cruce entre el cine de la Época de Oro y las artes visuales, comisionando obra a destacados artistas como Felipe Ehrenberg, Gabriel Macotella, José Luis Cuevas, Brian Nissen y Rafael Barajas. Este proyecto se desarrolló con el apoyo de la Filmoteca de la UNAM y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Con motivo de su 25 aniversario, la galería celebró en 1984 su consolidación en la colonia Roma, y en 1999, conmemoró sus 35 años de trayectoria con la publicación de un libro-álbum que compendia sus memorias, relaciones artísticas y procesos colectivos. La publicación constituye un testimonio invaluable sobre su influencia en el panorama artístico nacional e internacional.

Desde sus inicios, la Galería Pecanins se concibió como un espacio integral de encuentro y diálogo entre artistas visuales, escritores, cineastas, músicos y críticos. El crítico Alberto Blanco señala que este proyecto nunca privilegió el capital económico, sino que se sustentó por una ética centrada en la promoción del arte como valor cultural. En la imperiosa necesidad de mantener la galería como un espacio de reunión entre amigos y, con algunos de ellos, en un sentido familiar, las hermanas siempre mantuvieron una estrecha relación con pintores y escultores, pero también con escritores como de la talla de Gabriel García Márquez (1927-2014) y Álvaro Mutis (1923-2013), y tuvieron una íntima amistad con Luis Buñuel (1900-1983) y de su esposa Jeanne Rucard (1934-1983), Luis Alcoriza (1919-1992) y Arturo Ripstein (1943), entre otros cineastas.

En 1994, las hermanas fueron homenajeadas en el Museo Tamayo por su contribución al desarrollo y difusión del arte en México, así como por su labor como gestoras culturales independientes. Su capacidad para articular redes entre los contextos mexicano, catalán y latinoamericano, sin depender del mecenazgo estatal, las posicionó como figuras clave dentro del ecosistema artístico a nivel nacional e internacional.

El fallecimiento de María Teresa y Ana María Pecanins en 2009 marcó el cierre definitivo de la galería, que permaneció bajo la dirección de Yani por un breve período. Montserrat Pecanins falleció en 2021 a los 92 años. Su legado, no obstante, perdura en la historia del arte mexicano y catalán, como ejemplo de gestión cultural autónoma, compromiso con las nuevas prácticas artísticas y amor profundo por el arte.

Desde su fundación en México, la Galería Pecanins se concibió no sólo como un espacio de exhibición, sino como una auténtica casa para los artistas. Las hermanas procuraron construir un entorno plural e inclusivo, abierto no sólo a pintores y escultores, sino también a escritores, cineastas, actores, dramaturgos, músicos, poetas y críticos de arte. Este carácter interdisciplinario y hospitalario constituyó uno de los pilares fundamentales de su proyecto cultural.

La experiencia vital y profesional que Yani Pecanins adquirió gracias a la Galería Pecanins fue decisiva en la configuración de su poética artística. El contacto cotidiano con creadores visuales, escritores, cineastas y críticos tanto de México como de Cataluña no solo enriqueció su formación estética y su ética de trabajo, sino que consolidó una visión interdisciplinaria del arte que se refleja en sus libros-arte y en su tratamiento de la memoria. La galería, concebida como un espacio de hospitalidad y diálogo, operó para Yani como un archivo vivo y afectivo, en el que las narrativas personales y colectivas se entrecruzan en torno al objeto artístico. Esta confluencia entre lo íntimo y lo público, lo artístico y lo

político, alimentó su interés por el libro y el arte objeto como contenedor de voces, vestigios y afectos, haciendo de su obra un testimonio sensible de la historia cultural que ella misma ayudó a construir desde el corazón de la galería.

### **4.3. Cocina Ediciones Mimeográficas**

A mediados de la década de 1970, el contexto artístico y sociopolítico mexicano fue testigo de una efervescencia creativa que favoreció el surgimiento de proyectos editoriales independientes vinculados a las prácticas experimentales del arte contemporáneo. En este clima de reorganización cultural desde los márgenes, Cocina Ediciones Mimeográficas, fundada por Yani Pecanins, Gabriel Macotella (1954) y Walter Doehner (1955), se constituyó como una de las iniciativas más significativas en la exploración del Libro-arte como medio autónomo y táctico. Concebida desde una lógica artesanal y autogestiva, esta editorial no sólo articuló un espacio de producción alternativo, sino que también funcionó como plataforma de encuentro entre poéticas visuales y escrituras íntimas, apostando por el libro no como contenedor, sino como obra en sí misma. Su propuesta editorial, marcada por la inmediatez de las técnicas mimeográficas y la materialidad del soporte, permitió expandir las nociones de autoría, circulación y distribución, inscribiéndose en una genealogía crítica del Libro-arte en América Latina.

Podríamos decir que su origen parte de la experiencia editorial y pedagógica de Felipe Ehrenberg (1943-2017) por representar uno de los esfuerzos más significativos por reconfigurar los modos de producción cultural desde una lógica comunitaria y autónoma. Tras cinco años en Europa, el artista reorientó su práctica hacia un compromiso político y social fundado en la relocalización de saberes, la apropiación de tecnologías accesibles y la

construcción de redes horizontales de colaboración. En este contexto, la fundación del Centro Regional de Estudios Culturales (CREC) en Xico, Veracruz, y su experiencia previa en Beau Geste Press en Inglaterra, constituyen antecedentes clave para comprender su apuesta por una pedagogía de la edición como forma de emancipación (Pradilla, 2016, p. 28).

Esta perspectiva se cristaliza en múltiples proyectos desarrollados en diversas instituciones como la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, la Academia de San Carlos y la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. En estos espacios, Ehrenberg implementó seminarios como parte de los Talleres de Comunicación Halto 2 Ornos (H2O) enfocados a la labor editorial que promovían el uso de herramientas de bajo costo como el mimeógrafo, la fotocopidora o los sellos de goma, con el fin de estimular la autoproducción, la distribución directa y el desmantelamiento de las jerarquías tradicionales entre autor y editor. Desde una ética de la colaboración, estas prácticas fomentaban el derecho a publicar sin censura, en abierta oposición a los monopolios editoriales y las formas instituidas de legitimación cultural<sup>76</sup>.

El proyecto se orientaba a la construcción de una red de editoriales comunitarias a nivel nacional en un horizonte de mediano plazo. A raíz de estos proyectos, se publicaron en

---

<sup>76</sup> Felipe Ehrenberg describe a Beau Geste Press como una comunidad editorial autogestionada, concebida para facilitar la producción de libros sin requerir capital inicial. Los artistas interesados en publicar podían acceder al equipo y al acompañamiento técnico proporcionado por el colectivo, cubriendo únicamente el costo de los materiales, mientras que cualquier ganancia eventual se destinaba a mantener el funcionamiento del taller. La dinámica de trabajo incluía también el alojamiento y la alimentación de los colaboradores, integrados a los gastos de producción. Del total del tiraje impreso, Beau Geste Press conservaba el 50%, que distribuían a través de su catálogo, el resto de las publicaciones las conservaba el artista. Cuando los autores así lo deseaban, podían consignar un porcentaje adicional para distribuir a través de las redes de la editorial, de cuya venta, ésta cobraba 30% del costo, además del embalaje y los envíos. Como podemos observar, la estructura de esta pequeña comunidad editorial era sencilla, pero eficiente. Ehrenberg menciona:

Cuando ya teníamos unos quince o veinte títulos comenzamos a publicar un catálogo. En menos de un año y medio, gracias a David, ese catálogo consistió de ocho mil nombres. [.] Imprimíamos el catálogo en papeles doblados a la mitad, hojitas, etcétera. [Enviábamos una copia del] catálogo a seis u ocho mil personas por correo. Calculábamos los costos, los prorrateábamos entre los gastos de producción y automáticamente vendíamos todos los ejemplares.

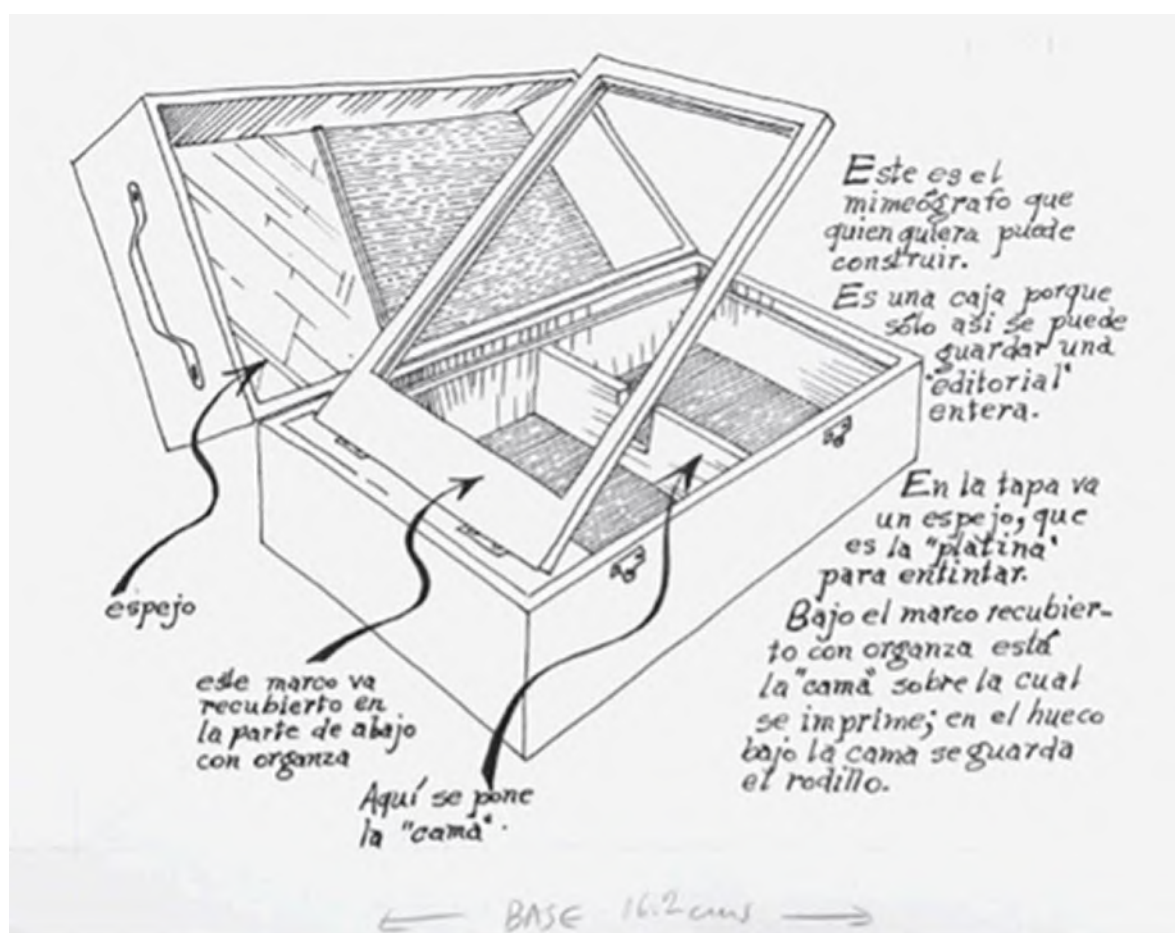
los años ochenta los manuales *Un modelo de organización colectiva para la subjetivación política*, *El Manual del editor con huaraches* y *los seminarios de labor editorial en escuelas normales rurales en México*, los cuales examinan el contexto sociopolítico que posibilitó el surgimiento de redes independientes de intercambio y circulación de materiales entre artistas a escala global. Dichos manuales constituían herramientas para compartir estrategias de producción colectiva que formaban parte de las discusiones y la práctica de algunos grupos de artistas durante la segunda mitad de la década de 1970 (Pradilla, 2016, p. 41).

Por otro lado, uno de los mayores méritos de dichos manuales es el análisis del despliegue de tácticas contrahegemónicas que, durante dicha década, trasladaron la producción artística hacia espacios pedagógicos y dispositivos mediáticos, generando esquemas de creación y distribución descentralizados, sustentados en lógicas cooperativas y estructuras horizontales de organización.

Uno de los ejemplos más emblemáticos de este enfoque fue la producción colectiva de *El libro de las 24 horas* (1976), realizado durante un seminario informal en la Academia de San Carlos, bajo la coordinación de Ehrenberg y con la participación de estudiantes como Gabriel Macotela, Ernesto Molina y Jesús Reyes. La consigna era simple pero potente: elaborar un libro en un sólo día sin alejarse más de seis cuadras de la institución. Cada artista debía producir una página en el tiraje total acordado, para luego encuadernar el conjunto en una edición colectiva. Esta estrategia de trabajo retomaba dinámicas del arte correo y del intercambio postal de las décadas de 1970 y 1980, basadas en la reciprocidad, el bajo costo y la descentralización de la autoría.

La elección de medios técnicos obedecía a una lógica de economía material y conceptual. El uso del mimeógrafo —bautizado por Ehrenberg como *el pinocho*— simbolizaba esta voluntad de desinstitucionalización del conocimiento editorial. Fabricado a

partir de un cajón de madera con un marco de malla fina de organza (parecido a los bastidores de serigrafía actuales) sobre el que se montan los estenciles para bloquear secciones de la malla a través de la cual se aplica tinta con ayuda de un rodillo podía reproducirse artesanalmente con la ayuda de un carpintero. Aunque ya existían duplicadores industriales más sofisticados, el valor del pinocho residía en su accesibilidad, en su capacidad para almacenar las herramientas y en su potencial para establecer redes independientes de comunicación, articuladas desde lo local y lo inmediato.



**Fig 6.** Felipe Ehrenberg. Ilustración original del “pinocho” para el *Manual del editor con huaraches* (1980), Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación ARKHEIA, MUAC - UNAM. Recuperado de <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000752865/3/0752865.pdf>

Ehrenberg no concebía estas tecnologías como un fin en sí mismas, sino como vehículos para reorganizar procesos más amplios. En *El libro: cómo hacerlo y cómo usarlo*

(1980), propone que la tecnología, lejos de ser neutra, debe ser reapropiada desde una imaginación social que permita evadir las lógicas del copyright, generar contenido libremente y redistribuirlo en función de necesidades específicas.

En él se describe lo que es una línea editorial, los tipos de publicaciones más comunes y la importancia de hacerlas autofinanciables. El folleto incluye instrucciones para “picar” estérciles con distintas herramientas, así como las variantes de impresión según el tipo de mimeógrafo con el que se cuente. Asimismo, el folleto explica la estructura de organización del taller de impresión al tiempo que se describe el proceso técnico de impresión, el tipo de tintas susceptibles de ser empleadas, así como los papeles más adecuados; el cuidado de la malla de impresión y los demás componentes del sistema. Finalmente, se hace un repaso de las consideraciones para una buena distribución de las publicaciones, lo más difícil de todo el proceso. En palabras de Ehrenberg, menciona que una distribución efectiva depende de dos cosas: la eficiencia con que se hacen las entregas (sean éstas a mano entre el alumnado, regaladas o por correo a pedido); y del precio de la publicación, para lo cual el manual proporciona las claves para el cálculo de insumos y costos por ejemplar, así como recomendaciones de cómo establecer una lista de correo efectiva para la puesta en circulación, la administración de los ingresos y la recuperación de la inversión inicial. Para fortalecer el compromiso, llevar la administración de la producción y los gastos, el documento está ilustrado con diagramas para la construcción de un mimeógrafo de madera o *pinocho*, así como instrucciones para compaginar, realizar el alzado y encuadernar las publicaciones una vez impresas.

Lo que Felipe Ehrenberg articuló a través de sus proyectos editoriales y manuales —como *El manual del editor con huaraches*— representó un punto de inflexión en la práctica de la autogestión editorial en México, al desplazar el foco de la publicación desde lo

comercial hacia una dimensión artística y política. Al concebir la edición como un derecho ciudadano y una herramienta de emancipación cultural, Ehrenberg desestabilizó el régimen autoral moderno y cuestionó las jerarquías que rigen la circulación del conocimiento y el arte. En el marco de los seminarios de labor editorial que promovió en espacios educativos como escuelas normales rurales, la Academia de San Carlos o la UAM-Xochimilco, la noción de marginalidad fue reconfigurada desde una lógica de autodeterminación: ya no como déficit o periferia subordinada, sino como territorio fértil de producción simbólica y de agencia política.

Desde esta perspectiva, la práctica editorial autogestiva se propuso no sólo como un vehículo de comunicación alternativa, sino como una forma de resistencia cultural capaz de erosionar las estructuras centralizadas del saber y habilitar otras formas de institucionalidad, cooperación y subjetivación política. Ehrenberg entendía la cultura no como una superficie bidimensional delimitada por centros y márgenes, sino como un campo expandido de relaciones móviles, en donde lo editorial podía operar como catalizador de reorganización social. De esta manera, la edición independiente y autogestiva se tornaba en una pedagogía del hacer, una tecnología de lo común y una estrategia estética para redibujar los contornos de lo posible desde las prácticas colectivas.

Estas ideas encontraron un eco particular en el surgimiento de *Cocina Ediciones Mimeográficas*, fundada por Yani Pecanins, Gabriel Macotela y Walter Doehner en 1977, cuya propuesta editorial articula saberes situados, economía de medios y una profunda sensibilidad visual. La cocina, en tanto espacio de reunión y experimentación, será aquí metáfora y lugar de enunciación para una práctica editorial que encarna los principios de autogestión, hospitalidad y creación compartida que definieron también la red de proyectos impulsados por Ehrenberg.

Se puede apreciar que el surgimiento del Libro-arte en México encuentra antecedentes fundamentales en las experiencias editoriales independientes impulsadas por Felipe Ehrenberg y Martha Hellion entre finales de los años sesenta y los primeros años de la década de 1970, particularmente a través de *Beau Geste Press* (BGP) y la revista *Schmuck*. Este proyecto editorial, activo entre 1971 y 1976 en Devon, Inglaterra, se ha convertido en un referente clave del arte impreso experimental y de las prácticas de autoedición en Latinoamérica y Europa. Según el propio Ehrenberg, la intención fundacional de *Beau Geste Press* no respondía a un proyecto editorial institucionalizado sino a una práctica relacional y contingente: publicar, con una periodicidad aproximada de tres meses, materiales producidos por los artistas y colaboradores cercanos que, de manera transitoria, visitaban el taller–editorial durante su paso por Londres. Esta dinámica inicial revela el carácter procesual, afectivo y comunitario que definió a *Beau Geste Press* desde sus orígenes, privilegiando la circulación de experiencias creativas situadas antes que la producción de objetos editoriales destinados al mercado.

Aunque se reconoce a Ehrenberg como el principal artífice conceptual y “director artístico” del proyecto, su desarrollo no hubiera sido posible sin la participación estratégica de David Mayor, quien desempeñó un papel fundamental en la gestión editorial, organización logística y expansión internacional de BGP. Gracias a sus habilidades lingüísticas y su capacidad para establecer redes de colaboración, Mayor operó como verdadero director de relaciones públicas del colectivo y fue la fuerza impulsora detrás de *Schmuck*, revista cuyo provocador título —que en yiddish significa “pene” y en la jerga estadounidense “idiota”— revela desde su nombre la vocación crítica, irreverente y antiinstitucional del proyecto.

Entre 1972 y 1976 BGP publicó ocho números de *Schmuck*, cada uno dedicado a distintas escenas artísticas locales en países como Islandia, Hungría, Checoslovaquia,

Francia, Alemania y Japón. Lejos de limitarse a un ejercicio editorial convencional, cada número fue concebido y ensamblado junto a artistas vinculados a redes internacionales de arte experimental, muchos de ellos asociados al movimiento Fluxus, entre los que destacan Robert Filliou (1926-1987), Kristján Gudmundsson (1941), Milan Knížák (1940), Takehisa Kosugi (1938-1918), Endre Tót (1937) y Wolf Vostell (1932-1998). Además de estas ediciones “nacionales”, BGP produjo dos números generales —el primer *Schmuck* (“Schmuck real”) y el *General Schmuck*— que reforzaron la identidad colectiva, colaborativa y transfronteriza del proyecto. La distribución se realizaba mayoritariamente por correo postal, lo que permitió construir una red internacional de lectores y colaboradores que anticipó, de manera artesanal y analógica, la lógica de las comunidades conectadas que más tarde haría posible Internet.

Más que una editorial, *Beau Geste Press* fue una plataforma de experimentación estética, social y política que reivindicó la autogestión, el uso de tecnologías accesibles y la producción artesanal como formas de resistencia cultural frente a los circuitos institucionalizados del arte y del mercado editorial. Este espíritu quedó simbólicamente sellado al cierre del proyecto en 1976 con la acción ritual conocida como *Beau Geste Bonfire*, en la que David Mayor fue fotografiado frente a una gran fogata donde los miembros del colectivo quemaron los remanentes de sus publicaciones, afirmando así el carácter efímero, procesual y crítico de su práctica.

Revisitar Beau Geste Press en este estudio no supone una reiteración histórica, sino una expansión analítica indispensable para comprender la genealogía de los modos de producción alternativos que décadas más tarde resonarían en la práctica editorial y artística de Yani Pecanins. La filosofía editorial defendida por Ehrenberg —anclada en la autogestión, la economía de recursos, la circulación independiente y la resistencia frente a los sistemas

institucionalizados del arte— encuentra un eco directo en proyectos como *Cocina Ediciones* y, de manera paradigmática, en la concepción y producción del libro-arte *Un viaje en zeppelin* (1988). Al igual que Ehrenberg, Pecanins asumió procesos de baja tecnología, el armado manual y la intervención material del soporte como estrategias de resistencia cultural y como afirmación de una estética procesual. No obstante, la afinidad entre ambos proyectos no se limita al uso de tecnologías alternativas, sino que se extiende también a la dimensión colaborativa del quehacer editorial. Tanto en *Beau Geste Press* como en *Cocina Ediciones*, la producción de Libros-arte se entendió como un ejercicio colectivo. En el caso de Pecanins, esta ética de trabajo fue compartida con Gabriel Macotella, con quien no sólo impulsó la autoedición y el trabajo artesanal, sino que promovió activamente la colaboración con otros artistas para apoyar la producción de sus propios Libros-arte, muchos de los cuales fueron posteriormente exhibidos y socializados en el espacio de *El Archivero*. En esta línea, resulta posible trazar una continuidad crítica entre *Beau Geste Press* y la práctica editorial de Pecanins: ambas experiencias contribuyeron a configurar una tradición de autoedición en México que permanece vigente hasta la actualidad, articulando redes de producción solidaria, memoria y experimentación al margen de las lógicas del mercado y de los discursos hegemónicos de la institucionalidad artística.

Es así que el surgimiento de *Cocina Ediciones Mimeográficas* se inscribe en un contexto de efervescencia creativa y editorial vinculado a los procesos de autogestión artística desarrollados en México durante la segunda mitad de la década de 1970. Uno de los antecedentes inmediatos que favoreció la consolidación del proyecto fue la actividad del colectivo SUMA, surgido en la Academia de San Carlos, el cual comenzó a experimentar con publicaciones fotocopiadas entre 1977 y 1978, y del que Gabriel Macotella formaba parte. Este periodo coincidió con el regreso de Yani Pecanins a México, tras su estancia en España, y su incorporación a los circuitos editoriales y artísticos independientes que ya comenzaban a

tomar fuerza. En contacto con algunos integrantes de SUMA, Pecanins inició una serie de colaboraciones que desembocaron en la fundación de un proyecto editorial propio.

Así, en 1977 se formaliza la creación de *Cocina Ediciones Mimeográficas*, colectivo editorial conformado por Yani Pecanins, Gabriel Macotela y Walter Doehner —hermano de la artista—, cuyo nombre alude al lugar donde instalaron su primer taller: la cocina del departamento de su madre, la galerista Teresa Pecanins. En ese espacio doméstico, transformado en laboratorio gráfico, montaron un mimeógrafo de bastidor artesanal —el llamado “pinocho”—, siguiendo las instrucciones propuestas por Felipe Ehrenberg en su *Manual del impresor con huaraches*, que como ya hemos mencionado, es el dispositivo idóneo para la edición independiente.



**Fig 7.** Taller Cocina Ediciones en la casa de Teresa Pecanins, 1977. Walter Doehner, Yani Pecanins y Gabriel Macotela. Fotografía de Paolo Gori. Recuperado de <https://museodemujeres.com/es/exposiciones/535-yani-pecanins>

En su ensayo *Publicando circuitos*, el crítico y curador de arte Cuauhtémoc Medina (1965) señala que, aun cuando el Libro-arte en México se desarrolló en un ámbito subterráneo, persistió la tendencia a formar colectivos y asociaciones, siendo *Cocina Ediciones* la editorial más influyente en este contexto, fomentando colaboraciones constantes entre artistas, escritores y dibujantes, tanto en México como en España principalmente, probablemente siguiendo el método de colaboración de la Galería Pecanins. El nombre de

esta editorial no sólo evocaba la naturaleza doméstica y alternativa de este circuito, sino que también subrayaba la relevancia de los discursos e imaginarios de género dentro del, aparentemente, "menor" campo de los Libros-arte (2014, p.188). En entrevista con la cantante y compositora Betsy Pecanins (1954-2016), prima de Yani, la artista aborda el surgimiento de la editorial:

Como las cosas siempre se cocinan en una cocina, las buenas comidas, los buenos libros y las buenas exposiciones generalmente se platican y se “cocinan”, de alguna manera, en la cocina. [...] editábamos a mucha gente de la época que habían estado en los grupos, unos salían de ahí y, otros no. Había gente que ya tenía un nombre y gente que no era conocida<sup>77</sup>.

Operando entre 1977 y 1993, *Cocina Ediciones* se consolidó como un proyecto seminal de Libro-arte. Este emprendimiento congregó a un amplio espectro de creadores, trascendiendo las fronteras disciplinares al incluir no sólo a artistas visuales, sino también a poetas, diseñadores, ilustradores y fotógrafos, con una notable participación de talentos tanto de México como de España. Al respecto, Magali Lara destaca en la entrevista previamente citada la significativa colaboración de "muchos catalanes", atribuyendo este fenómeno a la convergencia en Barcelona de una ideología independentista y nacionalista que buscaba "formular una cultura urbana" (ídem).

En este sentido, *Cocina Ediciones* demostró una notable capacidad para generar producciones tanto sofisticadas como de amplios tirajes, abarcando una diversidad de formatos editoriales que incluían desde libros mimeografiados hasta carpetas gráficas,

---

<sup>77</sup> Entrevista realizada por la cantante y compositora Betsy Pecanins (1954-2016) a las artistas visuales Yani Pecanins y Magali Lara para el programa radiofónico *Galería Acústica* (s. f.). Producido por el Museo Universitario del Chopo de la UNAM para el Audio de YouTube, publicado el 6 de junio de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=xTvYWXEg8os&t=1s>

cuadernos experimentales y publicaciones híbridas. Este proceso se llevó a cabo en estrecha colaboración con figuras destacadas como Magali Lara (1956), Santiago Rebolledo (1951-2020), Gilberto Aceves Navarro (1931-2019), René Freire (1952) y Marcos Kurtycz (1934-1996), entre otros.

La dimensión colaborativa y artesanal de este proyecto lo posicionó como una plataforma singular para la circulación de obra, donde la práctica editorial fue concebida como un gesto artístico y político simultáneamente. Al considerar el trabajo previo de Felipe Ehrenberg como una gran influencia, es posible identificar cómo se gestaron las circunstancias propicias para la desmaterialización de la producción artística, favoreciendo la puesta en común del conocimiento. Este enfoque permitió repensar la producción editorial bajo los términos de la comunidad artística, abordando sus bases económicas y sociales desde una perspectiva de resistencia crítica. En este contexto radica la trascendencia de esta práctica colectiva, en la que la pequeña imprenta operó como una agencia flexible y replicable. Adicionalmente, Yani Pecanins resalta una ventaja fundamental del formato Libro-arte para el trabajo colaborativo:

Y también tenía este sentido, yo lo descubrí a lo largo del tiempo que he trabajado con libros. La maravilla que los libros viajan, es decir, para las exposiciones generalmente mandar las obras fuera es muy caro por el seguro, el envío, el embalaje; y los libros los metías en un sobre y volaban al otro lado del planeta y, de pronto, estabas participando con otros artistas en Australia, por ejemplo, o te llegaba un libro de Japón. Esa especie de viaje de los libros nos abrió muchas puertas a todos nosotros (ídem).

Esta observación de la artista nos recalca la inherente capacidad del Libro-arte para trascender barreras geográficas y económicas, lo que facilita de manera significativa la colaboración y el intercambio cultural de un modo que las exposiciones tradicionales no pueden ofrecer.

De acuerdo con Luz del Carmen Vilchis (2016), este quehacer artístico y editorial llegó a constituir una metodología dentro de *Cocina Ediciones*, por así decirlo, en la que:

Dibujaban, ilustraban, imprimían y doblaban y obtenían diversas intersubjetividades entre el creador, el objeto y la palabra, manifestadas en ideas aprehensibles cuyo sentido estaba directamente relacionado con las propiedades visuales y táctiles del papel kraft, el cartón corrugado o el cartón corriente, el papel revolución, el papel engomado, los sellos de goma y los formatos diversos (pp. 2837-2838).

Paralelamente a esta actividad, entre 1978 y 1980 publicaron tres números de una revista llamada *Paso de Peatones*, impresa en mimeógrafo sobre papel de estraza y ensamblada totalmente a mano en la que se dejaban ver nuevas modalidades plásticas como los sellos de goma, amarres y costuras hechas artesanalmente. Al respecto Magali Lara resalta:

Había una revista que se llamaba *Paseo de Peatones*, que era una especie de mapeo de poetas y gráfica contemporánea en ese momento. Hecha de una manera muy rudimentaria con mimeógrafo, lo que me parece muy interesante era que mezclaban la gráfica, la foto, muy incipiente en ese período, además de la poesía, lo que generaba un mapa muy claro.

A lo que Yani responde en esa misma entrevista:

A esta revista llegaba el artista y nos decía que tenía un dibujo. Entonces, empezábamos a trabajar y él planteaba qué le iba a añadir, a rasgar, dibujar, etcétera. Nosotros le preguntábamos si necesitaba ayuda y él nos contestaba. El trabajo era colectivo. Era parte de la fiesta: imprimir y al mismo tiempo, ir aprendiendo. [...] Fueron tres números pero en realidad era muchísimo trabajo. El último número, el tercero, fue muy extenso y muy amplio. Fue tan agotador que ya no salió ningún otro más (ídem).



**Fig 8.** Yani Pecanins y Gabriel Macotela, *Paseo de Peatones* No. 3 (1980). Cocina Ediciones Mimeográficas, México. Fotografía Centro de Documentación ARKHEIA, MUAC - UNAM. Recuperado de <https://museodemujeres.com/es/exposiciones/535-yani-pecanins>

*Paseo de Peatones* fue concebida como una plataforma de libre expresión para artistas y poetas vinculados a las actividades de *El Archivero*. A través de sus tres números, esta

publicación configuró un extenso mapeo de la poesía y la gráfica contemporánea, con la Ciudad de México como eje temático y espacial. Cada página establecía una asociación entre textos poéticos o literarios y obras visuales —dibujos, collages, grabados—, proponiendo un sincretismo entre lenguajes gráfico-textuales que subrayaba de manera importante la naturaleza colaborativa del proyecto. La participación de artistas de diversas disciplinas y nacionalidades, como el catalán Josep Guinovart (1927–2007) o el estadounidense Michael Tracy (1943–2024), confirma el carácter transnacional y plural de la propuesta (Vilchis, 2016, p. 2854).

Con un tiraje promedio de entre 300 y 350 ejemplares por edición, estas publicaciones se distribuían a un precio accesible de 25 pesos. Parte del tiraje se entregaba a los artistas participantes y a los suscriptores del proyecto, en un modelo de circulación alternativo que favorecía las redes de colaboración y la difusión de obra entre pares. A pesar de su breve existencia, *Paso de Peatones* representó un antecedente significativo en la consolidación de revistas independientes en México, al proponer un modelo editorial autogestionado, artesanal y colectivo.

El año de 1992 marcó un momento culminante para *Cocina Ediciones*, con su destacada participación en la Feria Internacional del Libro de Frankfurt dentro de la muestra titulada *México, un libro abierto*. Durante sus dieciséis años de actividad, el sello publicó sesenta y cinco títulos, con tirajes que oscilaban entre los cincuenta y los doscientos ejemplares, todos elaborados a mano. A ello se suman numerosos libros únicos, cuya manufactura artesanal constituyó uno de los sellos distintivos del proyecto. Esta producción fue reconocida institucionalmente con una exposición retrospectiva en el Museo de la Ciudad de México en 1998 y, años más tarde, otra en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo

MUAC en 2023 reafirmando la relevancia de *Cocina Ediciones* como un referente en la edición independiente, el Libro-arte y la experimentación gráfica en México.

#### 4.4. El Archivero

La experiencia editorial adquirida por Yani Pecanins a lo largo de más de una década con *Cocina Ediciones* sentó las bases para el desarrollo de *El Archivero*, proyecto que extiende y reformula los principios de autogestión, colaboración interdisciplinaria y experimentación material que caracterizaron a la editorial. Concebido no sólo como un espacio de producción y resguardo de libros-arte, sino también como un archivo vivo de prácticas artísticas situadas y un centro de operaciones dedicado al Libro-arte en México. *El Archivero* emergió en 1985 como una respuesta a la necesidad de crear plataformas de encuentro y memoria colectiva dentro del arte contemporáneo mexicano. En continuidad con la lógica artesanal y conceptual del Libro-arte, este proyecto se consolida como un nodo clave dentro de las redes independientes de edición y circulación cultural, en diálogo constante con artistas, poetas y colectivos tanto nacionales como internacionales. Desde esta perspectiva, *El Archivero* puede leerse como una extensión crítica del gesto editorial que dio origen a *Cocina Ediciones*, pero también como una estrategia de archivo expandido en el que se inscriben prácticas de conservación afectiva, documentación de procesos y reactivación de memorias gráficas

Durante los primeros años de actividad, *Cocina Ediciones* contó con una visibilidad limitada, ya que su principal estrategia de difusión consistía en participar en pequeñas ferias organizadas en la Ciudad de México<sup>78</sup>, donde se les permitía instalar un modesto stand. No

---

<sup>78</sup> *Cocina Ediciones* participó en los Festivales de Oposición organizados por el Partido Socialista Unificado de México (PSUM) en 1979 y 1980 llevados a cabo en el Palacio de los Deportes, espacios que promovían una concepción de arte comprometido con la lucha social y los ideales del socialismo latinoamericano. Estos

obstante, estos espacios de circulación alternativa resultaron fundamentales para establecer redes de interlocución que trascendían los círculos especializados del arte y la literatura. Las ferias posibilitaron el contacto directo con un público heterogéneo —estudiantes, trabajadores, lectores ocasionales— cuyas reacciones espontáneas y comentarios no sólo enriquecieron la práctica editorial del colectivo, sino que contribuyeron a consolidar una comunidad interesada en el libro como objeto artístico. Así, la experiencia de exhibir en estos contextos reforzó la vocación inclusiva del proyecto y subrayó la capacidad del libro-arte para interpelar a públicos diversos más allá de los circuitos institucionales.



**Fig. 9** Stand *Cocina Ediciones* (1979). Festival de Oposición PSUM, Palacio de los Deportes. Mario Rangel, Santiago Rebolledo, Víctor Basurto, Yani Pecanins y Gabriel Macotela. Fotografía Rogelio Cuéllar. Recuperado de <https://museodemujeres.com/es/exposiciones/535-yani-pecanins>

---

encuentros reunían expresiones artísticas diversas —incluyendo música, teatro, cine, artes plásticas y publicaciones gráficas— con el objetivo de difundir una cultura popular y de resistencia, articulada en torno a la denuncia de injusticias y a la solidaridad de los pueblos. La participación de colectivos editoriales como *Cocina Ediciones* se alineó con este espíritu transformador, al proponer prácticas gráficas y editoriales que dialogaban con el arte como instrumento político y vehículo de memoria social. Recuperado de <https://doi.org/10.47195/22.748>

Fue precisamente a partir de esta necesidad de crear un espacio estable para la promoción, conservación y producción de libros de artista que, tras un viaje a Nueva York en 1984 —ciudad donde pudieron conocer librerías especializadas y espacios dedicados exclusivamente a este tipo de publicaciones—, Yani Pecanins, Gabriel Macotela y Armando Sáenz decidieron fundar *El Archivero - Libros de artista*<sup>79</sup>. Ubicado en la calle de Frontera 98-6, en la colonia Roma, *El Archivero* se configuró como una librería-archivo que integraba múltiples funciones: venta de papelería fina, exhibición de obra, edición, difusión, distribución y resguardo de publicaciones independientes. Este espacio pronto se consolidó como un punto de referencia para el Libro-arte en México, que como dijo Yani “no había donde enseñar los libros de artista de este país” (Larralde Urquijo, 2005, entrevista a Yani Pecanins), tanto por su propuesta curatorial como por su papel en la dinamización de una escena artística emergente interesada en las prácticas editoriales alternativas.

---

<sup>79</sup> *El Archivero* inauguró sus actividades con una exposición colectiva homónima, durante la cual el artista polaco Marcos Kurtycz llevó a cabo una acción performática, marcando el inicio del espacio como un lugar para la experimentación y el cruce entre lenguajes visuales, editoriales y escénicos. Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). (2023–2024). *Analogías y disidencias: Un archivo de El Archivero* [Exposición]. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://muac.unam.mx/exposicion/analogias-y-disidencias-un-archivo-de-el-archivero/>



**Fig 10.** Invitación *El Archivero* impresa en mimeógrafo (s. f. ). México. Archivo Yani Pecanins, Centro de Documentación ARKHEIA, MUAC - UNAM. Recuperado de <https://muscodemujeres.com/es/exposiciones/535-yani-pecanins>

El objetivo inicial de *El Archivero* fue ofrecer un lugar de exposición permanente para los libros producidos por *Cocina Ediciones*, así como para aquellos creados por otros artistas nacionales. Esta apertura generó una intensa respuesta dentro del círculo cercano a Pecanins, lo que propició una nueva oleada de producción colectiva. Al respecto, la artista recuerda: “Todos nuestros amigos artistas se pusieron otra vez a hacer libros y a crear obra para *El Archivero*. Surgió otra vez esta cosa colectiva, que era muy rica pero también era algo complicada, porque eran demasiados” (testimonio personal citado en entrevista). Esta declaración revela tanto el entusiasmo creativo que despertó el espacio como los retos que implicaba su carácter colaborativo, marcando una nueva etapa en la evolución del Libro-arte como práctica situada y comunitaria.

Paralelamente al viaje a Nueva York en 1984, la concepción de *El Archivero* se vio influida por referentes internacionales, en particular por el modelo de *Other Books and So*,

espacio fundado por Ulises Carrión en Ámsterdam. Según Vilchis (2016, p. 2983), este antecedente resultó determinante para imaginar una plataforma que promoviera la creación, exposición e intercambio de libros-arte, tanto nacionales como internacionales, incorporando una diversidad de recursos lingüísticos, estéticos y materiales. Las obras reunidas en *El Archivero* se organizaban a veces en torno a núcleos temáticos —como el arte correo, las estampillas postales o la vida urbana— y otras veces respondían a convocatorias abiertas que admitían propuestas libres, sin restricciones conceptuales ni formales.

Poco tiempo después de su apertura, Yani Pecanins comenzó a recibir una gran variedad de libros-arte provenientes del extranjero. Estos llegaban principalmente por correo desde países como Australia, Polonia, Francia o España, ampliando significativamente el acervo del archivo. Ante la creciente cantidad y diversidad de obras, la artista asumió la tarea de clasificarlas, catalogarlas y conservarlas cuidadosamente, consciente del valor documental, estético y cultural que representaban. De este modo, *El Archivero* se fue consolidando como un archivo vivo y heterogéneo, en el que coincidían distintas aproximaciones al Libro-arte y a las prácticas editoriales independientes. Aunque el espacio físico que lo albergaba dejó de existir, Pecanins resguardó este fondo por más de tres décadas, enriquecido también por bibliografía especializada en el tema.

Luego de su primera sede en la calle de Frontera, *El Archivero* se trasladó a una antigua casona en Tabasco 56, entre las calles de Frontera y Morelia, en la colonia Roma. Este inmueble, afectado y abandonado tras el sismo de 1985, fue restaurado para dar lugar a talleres, salas de exhibición y áreas de archivo. Durante algunos años, este fue un lugar dinámico de encuentro y producción artística hasta que la propiedad fue reclamada y el proyecto debió reubicarse nuevamente. La valiosa colección quedó resguardada en cajas durante un breve periodo, hasta que en 1992 se instaló en la Casa del Poeta, en Álvaro

Obregón 73. Sin embargo, las limitaciones espaciales de esta nueva sede dificultaron la organización de actividades públicas, lo que llevó a Yani a cerrar formalmente la galería en 1993, aunque el archivo continuó creciendo como una colección privada de gran valor histórico y artístico (MUAC *Analogías y disidencias: Un archivo de El Archivero*, 2023–2024).

Durante su estancia en la casa de Tabasco 56, el proyecto alcanzó una notable vitalidad. Por las tardes se abrían tres salas habilitadas con vitrinas iluminadas y mesas de exhibición donde el público podía consultar libros de artista, siempre bajo supervisión. El lugar se transformó en una vitrina fundamental para artistas emergentes y consolidados en el que se llevaron a cabo diversas exposiciones en 1987, entre ellas *Cinco libros y un librero* de Vicente Rojo, en la que los libros dialogaban con poemas de Octavio Paz; la colectiva *El libro del libro. Un homenaje a otro libro*; *Los libros de la infiel* de Magali Lara y Carmen Boullosa; así como performances de Marcos Kurtycz. Ese mismo año, se organizó *Los libros de El Archivero* en el Centro Cultural Torre del Reloj de Polanco, con una selección de 47 libros de artista.

El año de 1988 fue particularmente prolífico: se presentaron las exposiciones *Los pintores y los títulos de Juan García Ponce*, *El Archivero* en el Museo de Arte Carrillo Gil, y se lanzó la primera convocatoria internacional titulada *Libros objeto por correo*, cuyas piezas fueron reunidas en una exposición colectiva. Posteriormente, en 1989, se realizó la muestra *Tarjetas postales* y en 1990, se lanzó una segunda convocatoria bajo el título *Un archivo más para El Archivero*.

En 1991, el proyecto fue invitado a participar en la *Artists' Books Exhibition* en la Penn State Zoller Gallery (EE. UU.), donde se seleccionaron obras de diez artistas mexicanos. Ese mismo año, la muestra *Los libros de El Archivero* fue presentada en la

Galería Bass de Caracas, Venezuela. En 1992, la colección se expuso en la Galería de Arte de la UAM Iztapalapa, y tras su traslado a la Casa del Poeta, se inauguró con la presentación del libro *Ocho volcanes* de Vicente Rojo, acompañado por la exposición *Homenaje a Ulises Carrión*. Ese mismo año, *El Archivero* fue exhibido también en *Le Centre du Mexique* en Francia, confirmando su creciente proyección internacional.

La labor de *El Archivero* no se limitó a la organización de exposiciones en territorio nacional. Su participación en diversas muestras internacionales en Estados Unidos y Europa consolidó su papel como nodo dentro de las redes de editoriales independientes y artistas experimentales. En este sentido, la exposición *Libro objeto por correo* de 1988 es paradigmática, ya que marcó el inicio de una estrategia curatorial basada en la circulación postal y la colaboración global. Al respecto, Yani Pecanins recuerda:

Un día, como pasaba mucho tiempo en *El Archivero*, se me ocurrió la idea y decidí organizar una exposición. Escribí una carta en la que explicaba que había abierto un lugar donde estaba empezando a hacer una colección de libros de artista, y que a quien quisiera regalarme un libro lo iba a exponer y presentar en un catálogo publicado para la ocasión. Empecé a escribir a una gran cantidad de direcciones de artistas de todo el mundo. Y muchos me contestaron y me empezaron a mandar libros.

Después de casi una década de intensa actividad, tanto *Cocina Ediciones* como *El Archivero* concluyeron formalmente sus operaciones en 1993. No obstante, el archivo constituido por Pecanins ha continuado creciendo, y su valor ha sido reconocido por instituciones culturales de gran prestigio, como el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, el National Museum of Women in the Arts de Washington D. C., el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC–UNAM) y la Universidad de Stanford, que

han incorporado obras del acervo a sus colecciones permanentes. Esta trayectoria reafirma la relevancia de *El Archivero* como una de las iniciativas más significativas en la historia del Libro-arte en México.

Estamos seguros en afirmar que la relevancia de *El Archivero* no se agota en su función como espacio físico para la exhibición y circulación de libros-arte, sino que debe entenderse como una plataforma crítica que encarna lo que la teórica del performance Diana Taylor (2015) denomina un “archivo performativo”, en tanto que articula formas materiales de la memoria y prácticas vivas de intercambio artístico. Más que un simple contenedor de objetos, *El Archivero* operó como una red de afectos, saberes y resistencias, que permitió sostener una comunidad artística y editorial disidente frente a los modelos dominantes de legitimación cultural.

La construcción del archivo emprendida por Yani Pecanins responde también a lo que el crítico de arte Hal Foster (2004) ha caracterizado como “el impulso archivístico” en el arte contemporáneo: una necesidad de documentar, reunir y reactivar fragmentos dispersos de lo social, lo estético y lo político, especialmente desde posiciones marginales. En este sentido, el proyecto de Yani Pecanins se alinea con una genealogía de prácticas editoriales que, como señala Mínguez García (2017), hacen del archivo no sólo una herramienta de conservación, sino una estrategia de creación situada y una forma de resistencia contra el olvido institucional.

Asimismo, la dinámica de intercambio internacional establecida a través de exposiciones como *Libro objeto por correo* (1988) reconfiguró los límites del archivo como entidad estática. Más bien, lo que se configuró fue un archivo relacional, de carácter rizomático, que activó la noción de “red” propuesta por Wasserman (2007) en su estudio sobre el Libro-arte. Aquí, el gran mérito de Yani Pecanins fue que hizo del archivo no un

repositorio cerrado, sino un dispositivo con vida propia que permitió articular subjetividades múltiples, expandir los lenguajes visuales y construir una memoria editorial a través del diálogo transfronterizo.

En consonancia con los postulados de Hirsch (2012) sobre la posmemoria, *El Archivero* puede ser leído como un espacio de transmisión cultural intergeneracional, en el que se articulan narrativas de identidad, disidencia y afecto, muchas veces omitidas por los relatos oficiales del arte. A través de su curaduría abierta, su modo artesanal de producción y su ética colaborativa, el proyecto propuso nuevas formas de narración visual y materialidad crítica, inscribiendo al Libro-arte en un horizonte expandido de lo editorial como práctica estética, política y afectiva.

De esta manera, *El Archivero* no sólo preservó una vasta colección de obras, sino que produjo condiciones para su existencia, circulación y resignificación. A más de cuarenta años de su fundación, su legado perdura como un modelo pionero de archivo independiente, con profundas implicaciones para el estudio del Libro-arte y las formas alternativas de organización cultural en América Latina.

#### **4.5. Enclave de la experimentación editorial en México: entendiendo su trascendencia y legado**

El vasto acervo reunido por Yani Pecanins a lo largo de varias décadas constituye no sólo una memoria material de su trayectoria artística y editorial, sino también un testimonio vivo de las prácticas culturales independientes que articularon redes de producción, circulación y resistencia en el contexto mexicano y latinoamericano. Desde su papel como heredera cultural de la Galería Pecanins hasta su labor artística en proyectos como *Cocina Ediciones* y

*El Archivero*, Pecanins no sólo consolidó un espacio para el Libro-arte en México, sino que construyó una constelación de saberes, afectos y archivos que trascienden las categorías institucionales del arte y la edición. Su acervo —compuesto por libros-arte, publicaciones experimentales, correspondencias, registros de exposiciones y materiales efímeros— se ha transformado en una plataforma crítica desde la cual es posible repensar el papel del archivo en tanto práctica estética, política y pedagógica. Este apartado se propone analizar el impacto de dicho legado, atendiendo tanto a su dimensión simbólica como a su incorporación en colecciones públicas y su reconocimiento en espacios museísticos contemporáneos, así como a los modos en que este archivo continúa activando formas de memoria y creación colectiva.

Sin duda afirmamos que la contribución de Yani Pecanins al campo del Libro-arte se distingue por una radical apertura hacia la experimentación interdisciplinaria. El Libro-arte, como soporte expandido y heterogéneo, le permitió explorar lenguajes visuales, táctiles y narrativos que desbordaban las convenciones editoriales, acercándose a territorios como la poesía visual, el arte-objeto, la instalación e incluso el performance. Esta versatilidad formal y conceptual no sólo ofreció una libertad creativa sin precedentes, sino que definió una práctica editorial profundamente vinculada con el gesto manual, el ensamblaje y la subjetividad.

La producción artística de Yani Pecanins se ha caracterizado por el uso de técnicas rudimentarias y recursos materiales accesibles, privilegiando siempre los procesos manuales y autogestivos. En sus libros-arte es frecuente el empleo de herramientas como el mimeógrafo, la fotocopia y los sellos, medios vinculados históricamente a prácticas editoriales independientes y de bajo costo. Esta economía de medios no responde a una limitación técnica, sino a una decisión estética y política que valora el reciclaje, la

reapropiación y la intervención afectiva de los objetos cotidianos. La artista misma lo ha expresado con claridad al referirse a su método de trabajo:

En realidad yo no tengo una técnica, mi técnica es personal. Busco mis objetos, me gusta La Lagunilla, me gustan los objetos viejos, me gusta recuperar la belleza de los objetos viejos y, a partir de ahí, los tengo que transformar y hacerlos míos. Para eso, les pego cosas, hago collage, les hago caligrafía, les escribo cosas, les amarro hilos, esa es mi técnica. Realmente no tengo una técnica. Una vez que tengo estos objetos extraños que nunca sé qué hacer con ellos, acabo viendo cómo los voy a poner y termino medio instalándolos o medio encerrándolos en una caja o van encontrando su propio acomodo. Uso fotocopias, hago collage básicamente y me sirvo de lo que me encuentro. Uso muchas fotos también, pero también son fotos que me encuentro viejas, entre más viejas mejor, más me gustan porque tienen una calidad especial y a partir de ahí, yo voy reciclando, las voy haciendo mías, les voy dando quizá otra vida. Las voy convirtiendo en mis símbolos, mi abecedario de alguna manera. Los hilos, los zapatos, los platos, todo eso, que son cosas de la vida diaria, cotidiana, las voy haciendo mías. Si hay cosas que no sé hacer, pues reconozco que no lo sé hacer, entonces siempre me voy a aquella vieja opción de ‘yo hago lo que puedo hacer yo’. Porque si tengo que hacer una cosa muy complicada de ir y cortar y, ya necesito que alguien más me ayude, ya se me hace tan complicado que prefiero entonces hacerlo de tal manera que yo lo pueda resolver sola en mi taller (Pecanins, cit. en Galería Acústica del Museo Universitario del Chopo).

Esta declaración no sólo nos revela una ética de la autosuficiencia y del hacer con lo que se tiene, sino también una concepción profundamente íntima de la creación. En su

taller<sup>80</sup>, los objetos rescatados —platos, zapatos, hilos, fotografías, postales, botones, encajes— se convierten en símbolos personales, en parte de un abecedario visual que, más allá de cualquier técnica académica, constituye un lenguaje propio y situado, profundamente ligado a la memoria, la cotidianidad y la experiencia sensible del cuerpo femenino en el mundo.



**Figs 11 y 12.** Estudio de Yani Pecanins en su casa de los condominios Condesa. (2013).

Botones, hilos, frascos, cucharas, tazas, sellos de goma y pequeñas figurillas recolectadas en mercados de pulgas conforman un entorno profundamente personal. Su estudio, marcado por una estética de la acumulación, revela un aparente caos que obedece a un orden íntimo y deliberado, reflejo de su universo creativo. Autor de las imágenes, desconocido. Reportaje por Georgina Cebey para la Revista Letras Libres publicado el 11 de julio de 2013. Recuperado de <https://letraslibres.com/revista-espana/taller-yani-pecanins/>

En la obra de Pecanins, esta libertad se materializó en un universo íntimo de objetos recolectados, memorias personales y materiales textiles asociados tradicionalmente a lo femenino. Su capacidad para convertir objetos cotidianos —como botones, prendas, mechones de cabello, hilos, postales, reliquias domésticas y papeles antiguos— en dispositivos narrativos complejos, se nutrió de su práctica como coleccionista, para lo cual tenía muy buen gusto. Mercados como La Lagunilla, en la Ciudad de México, fueron

<sup>80</sup> El taller de Yani Pecanins, ubicado durante muchos años en su casa de la colonia Condesa, en la Ciudad de México, fue también un espacio expositivo y de encuentro, donde artistas, editores y estudiantes podían consultar libros-arte, conversar sobre técnicas de impresión artesanal o participar en actividades afines. La disposición doméstica del lugar y su estética acumulativa reflejaban el carácter híbrido de su obra y la cercanía entre vida y creación que marcó toda su trayectoria.

espacios fundamentales para la búsqueda de estos fragmentos del pasado, que resignificaba mediante una estética del archivo y la nostalgia. Con el paso del tiempo y, casi sin darse cuenta, sus libros-arte se convirtieron en arte-objeto articulados como testimonios de vidas imaginadas o reales, dando forma a una poética de la memoria que desafiaba los límites entre lo editorial y lo escultórico.

En este sentido, consideramos relevante señalar que el taller de Yani Pecanins no puede ser comprendido únicamente como un espacio físico de trabajo, sino como una extensión de su universo simbólico y afectivo. Lejos de reproducir las condiciones impersonales del estudio artístico tradicional, su taller se configura como un entorno íntimo y autónomo, donde no sólo cada cosa encontrada tiene su lugar, sino donde el acto creativo se entrelaza con la recolección, el cuidado y la intervención de objetos previamente marcados por historias de uso y desecho. En este sentido, el taller no es sólo un lugar de producción, sino también un archivo sensible donde confluyen la memoria autobiográfica y la posmemoria, operando como vehículo de transmisión de experiencias tanto vividas, heredadas o imaginadas.

Los objetos que Pecanins recolecta —prendas, fotografías, utensilios domésticos, papeles viejos, hilos, estampas— constituyen fragmentos de vida material que evocan tanto su historia personal como la de otras mujeres. La artista convierte esos vestigios en símbolos, generando lo que Marianne Hirsch (1992) define como *posmemoria*, que como ya hemos explicado, es una forma de memoria generacional que no surge de la experiencia directa del trauma, sino de su transmisión afectiva a través de relatos, imágenes y objetos



**Fig 13.** *Miedo* (1990). Obra que ejemplifica el lenguaje matérico de Yani Pecanins mediante la combinación de fotocopias, sellos de goma, hilos de algodón, bastidor de bordado y un pañuelo. [Libro-arte]. Fondo *El Archivero*, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Recuperado de <https://museodemujeres.com/es/exposiciones/535-yani-pecanins>

de quienes lo vivieron. En su práctica, Pecanins construye una narrativa visual que encarna una memoria heredada de lo femenino: las labores domésticas, la costura, los rituales de cuidado, los recuerdos familiares, todo ello convertido en lenguaje poético y político.

Esta memoria se entreteje con elementos autobiográficos, no en un sentido lineal ni confesional, sino como reconstrucción fragmentaria y material de una identidad que se expresa a través del hacer manual. Tal como explica ella misma:

Yo hago lo que puedo hacer yo. [...] Uso muchas fotos también, pero son fotos que me encuentro viejas, entre más viejas mejor, más me gustan porque tienen una calidad especial y a partir de ahí, yo voy reciclando, las voy haciendo mías, les voy dando quizá otra vida. Las voy convirtiendo en mis símbolos, mi

abecedario de alguna manera” (Pecanins, cit. en Galería Acústica del Museo Universitario del Chopo).

Este “alfabeto” construido con imágenes, hilos, palabras y cajas cerradas o abiertas, remite a lo que Hortensia Mínguez (2017) identifica como archivo íntimo y expandido, donde el Libro-arte se convierte en un soporte de memorias menores, fragmentadas y a menudo invisibilizadas por los discursos oficiales. El trabajo de Pecanins, al incorporar estos elementos a partir de una lógica sensible y afectiva, construye un dispositivo de memoria en el que convergen los gestos de la vida cotidiana, los vínculos familiares, los duelos silenciados y la subjetividad femenina.



**Fig 14.** *Crema de burra de leche* (1987). Objeto-libro construido a partir de materiales hallados y resignificados: caja de latón, fotografía antigua, hilos de algodón, tela y etiquetas doradas. La obra revela la sensibilidad de Yani Pecanins para transformar lo cotidiano en memoria táctil y visual. [Libro-arte]. Fondo *El Archivero*, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Fotografía por María Teresa Villanueva Arreguin.

En esta perspectiva, podemos decir que el taller es también un espacio liminar que articula pasado y presente, experiencia y evocación, cuerpo y objeto. Al respecto, la teórica del performance Diana Taylor (1950) conceptualiza en su libro *The Archive and the*

*Repertoire* (2003) esta transmisión no como una acumulación estática de datos, sino como repertorio: una forma encarnada y performativa de la memoria. Por lo tanto, es conveniente decir que el taller de Pecanins activa esta dimensión mediante el ensamblaje artesanal, la intervención caligráfica y el uso de técnicas no convencionales como el collage, la escritura manual o la reutilización de fotografías halladas. Desde ahí, su práctica se inscribe en una genealogía de artistas mujeres que hacen del archivo un ejercicio de memoria, pero también de resistencia frente al olvido y la exclusión.

En consecuencia, el taller de Yani Pecanins no sólo fue el corazón operativo de su obra, sino también un lugar de elaboración subjetiva y de inscripción de la memoria, donde confluyen lo íntimo, lo político y lo colectivo. En este entorno, la artista convierte los restos de lo cotidiano en símbolos autobiográficos y afectivos, al tiempo que traza redes de sentido en torno a las historias heredadas, las pérdidas compartidas y los silencios que atraviesan a las mujeres en la historia del arte y de la vida.

Por otro lado, la labor editorial desarrollada por Pecanins en *Cocina Ediciones* y *El Archivero* no sólo consolidó una propuesta artística singular, sino que también sirvió de modelo para nuevas editoriales independientes interesadas en los procesos de producción autogestivos, austeros y artesanales. Su influencia se extiende tanto en su obra como creadora visual como en su papel como editora, promotora y gestora cultural, roles que desempeñó con una vocación colectiva heredada de las mujeres de su familia y fortalecida por su cercanía con otras comunidades creativas.

Ambos proyectos —*Cocina Ediciones* y *El Archivero*— representaron nodos clave para el desarrollo del Libro-arte en México. Funcionaron como plataformas colaborativas y experimentales que promovieron el intercambio entre artistas de diversas nacionalidades, ampliando los horizontes del arte editorial como espacio de reflexión crítica, acción política y

creación comunitaria. Desde la producción de tirajes reducidos hechos a mano hasta la consolidación de redes nacionales e internacionales de distribución, su legado se inscribe en una genealogía de prácticas editoriales autónomas heredadas de Felipe Ehrenberg, que permitieron repensar la noción misma de obra de arte.

En este sentido, la figura de Yani Pecanins trasciende su rol individual para situarse como un punto de articulación en el entramado de afectos, saberes y archivos que definieron una época crucial para la edición independiente y el Libro-arte en América Latina. Su acervo, compuesto por libros, objetos, papeles, correspondencias y todos sus materiales efímeros, constituye hoy un patrimonio invaluable para el estudio del arte contemporáneo desde una perspectiva personal, marginal y profundamente sensorial.

Por otra parte, tenemos el reconocimiento institucional del acervo reunido por Yani Pecanins que evidencia no sólo la relevancia histórica y estética de su práctica artística-editorial, sino también su capacidad para reconfigurar los modos de archivar, narrar y preservar la memoria desde perspectivas no hegemónicas. A lo largo de más de cuatro décadas, su colección se conformó como un archivo afectivo y expandido que desafía las lógicas curatoriales convencionales, al inscribirse en un campo intersticial entre lo doméstico, lo manual y lo político.

La integración de piezas del acervo de *El Archivero* y *Cocina Ediciones* en colecciones museísticas y bibliográficas de prestigio internacional como el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, el National Museum of Women in the Arts (NMWA) en Washington (EE UU), la Universidad de Stanford en California (Palo Alto, EE UU) y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en la Ciudad de México, da cuenta de la trascendencia y el alcance global de sus proyectos. Estas instituciones han adquirido obras tanto por su valor artístico como por su carácter documental, reconociendo en ellas una vía de

acceso a las redes de producción independientes que han definido el Libro-arte en América Latina durante las últimas tres décadas del siglo XX.

La reciente exposición *Analogías y disidencias: Un archivo de El Archivero* (MUAC, 2023–2024) constituye un hito en la visibilización de este legado. Curada a partir del archivo personal de Pecanins, la muestra propuso una relectura crítica del libro de artista como género visual y dispositivo editorial alternativo, desde una perspectiva que enfatiza el gesto colectivo, la memoria afectiva y las políticas del cuidado. Al presentar una selección de libros-arte, publicaciones efímeras, correspondencias, carteles y cajas-libro, la exposición no sólo recuperó una parte significativa del acervo, sino que también reivindicó su potencia como archivo contrahegemónico, articulado desde los márgenes y sostenido por dinámicas colaborativas y afables (**fig. 15**).



**Fig 15.** *Analogías y disidencias: Un archivo de El Archivero* (MUAC, 2023–2024). Vista de la exposición dedicada al legado editorial y artístico de Yani Pecanins, que reunió una selección de libros-arte, objetos y documentos del acervo *El Archivero*, revelando su potencia como archivo vivo, espacio afectivo y lugar de encuentro creativo. Fotografía por María Teresa Villanueva Arreguin.

La incorporación institucional del acervo de Yani Pecanins permite no sólo su conservación material, sino también su reactivación crítica en el presente, al situarlo en diálogo con debates contemporáneos sobre archivo, memoria, género y prácticas editoriales disidentes. En ese sentido, el archivo de Pecanins se configura como una fuente clave para futuras investigaciones académicas y como una constelación de saberes situada que permite mapear una genealogía del Libro-arte.

De esta manera, creemos que el archivo reunido, activado y resguardado por Yani Pecanins no puede reducirse a un mero compendio de objetos artísticos o testimoniales: se trata, más bien, de una forma de hacer memoria desde los linderos, una práctica estética y contestataria que encarna modos de resistencia frente a los sistemas hegemónicos de producción cultural, clasificación institucional y circulación del conocimiento. El gesto de archivar en Pecanins se articula como una forma de contraescritura histórica, una voluntad de preservar no lo monumental, sino lo íntimo, lo efímero, lo artesanal y lo vulnerable; todo aquello que, con frecuencia, ha sido excluido de los relatos oficiales del arte contemporáneo.

En consonancia con lo que Hal Foster (2016) denomina “el impulso de archivo”, las prácticas de Pecanins se inscriben en una tendencia crítica que atraviesa buena parte del arte contemporáneo y que busca rescatar fragmentos del pasado para resignificarlos en el presente. Sin embargo, a diferencia de otros modelos de archivo artístico que operan desde una lógica analítica o museográfica, su aproximación se funda en lo afectivo, lo táctil y lo narrativo. Cada objeto recolectado —ya sea un botón, una hebra de hilo, una fotografía antigua o una caja contenedora— se transforma en una metáfora significativa que activa memorias personales y colectivas, inscribiendo en el soporte editorial una dimensión sensible del tiempo.

Muy importante es que la condición relacional del archivo de Pecanins —tejido mediante redes de colaboración, intercambio y amistad con otros artistas— revela el carácter colectivo del Libro-arte como práctica. Su legado editorial, desplegado en *Cocina Ediciones* y *El Archivero*, promovió no sólo una estética material específica, sino también una ética del cuidado, de la hospitalidad y del saber compartido, principios que hoy cobran renovada vigencia en el contexto de crisis culturales y epistemológicas contemporáneas.

En definitiva y sin lugar a dudas, el archivo de Yani Pecanins no sólo documenta una trayectoria singular dentro del Libro-arte en México y que ha sido referencia internacional, sino que propone una forma de estar en el mundo: una poética de la resistencia desde lo íntimo, una política de la memoria —en el sentido de conservar, transmitir o valorar ciertos recuerdos del pasado, especialmente aquellos considerados significativos— que se rehúsa al olvido, y una pedagogía editorial que convierte el acto de publicar de manera independiente en una forma de vinculación profunda con lo común, lo diverso y lo posible.

## Capítulo 5

### Reconstruir la memoria: Yani Pecanins y su viaje en zeppelin

*Somos aquello que hacemos con aquello  
que han hecho de nosotros*  
*Jean-Paul Sartre*

La práctica artística contemporánea se ha convertido en un espacio privilegiado para la producción de memorias fragmentadas, afectivas y, con frecuencia, silenciadas. En este contexto, el acto de *reconstruir* la memoria adquiere un carácter político, ético y estético, particularmente en el ámbito del Libro-arte, donde confluyen la narración visual, la materialidad del objeto y la subjetividad de quien enuncia. Como señala Mínguez García (2018):

Son los libros-arte, espacios estructurados narrativamente (no importa si lineal, anárquica, polimórfica o reticuladamente), que con cierto orden discursivo, articulan e hilvanan toda suerte de archivos e insinuaciones: narraciones visuales a multimediales, desde fotografías, cartas, objetos, texturas, aromas, objetos, historias breves, grabaciones, etc.; siempre, en aras de conseguir una determinada unidad simbólica profesada desde la idea del libro como medio de comunicación y expresión cultural (p. 527).

Este capítulo se propone analizar el proceso de reconstrucción memorial en la obra de la artista visual y editora Yani Pecanins, a partir de la creación de dos de sus libros-arte más significativos y una reedición: *La noche del zeppelin* (1987) y *Un viaje en zeppelin* (1988), reeditado en 2017 por el sello independiente La Duplicadora.

La hipótesis que guía este análisis sostiene que el libro-arte *Un viaje en zeppelin* constituye una obra que reconstruye la memoria a partir del cambio de paradigma que se generó cuando los artistas visuales comenzaron a asumir el rol de editores y optaron por la autopublicación, como respuesta crítica a los acontecimientos políticos de 1968 y sus repercusiones en el ámbito cultural mexicano. Esta apropiación del proceso editorial otorgó a Pecanins una notable libertad creativa y un control experimental que fortalecieron su práctica como artista visual, permitiéndole ampliar su campo de acción hacia la impresión y edición de su propia obra. En consecuencia, se consolidó también como gestora y promotora cultural del libro-arte en México, manteniéndose al margen de los circuitos industriales tradicionales de producción editorial y apostando por formas artesanales, íntimas y no convencionales de creación.

En este marco, el capítulo plantea, en el caso de Yani Pecanins y su obra *Un viaje en zeppelin*, ¿cómo reconstruyó el pasado en el presente desde una perspectiva visual, afectiva y fragmentaria? Y, aunque en dicha reconstrucción aparece parte de su historia personal de manera indirecta, ¿desde cuáles emociones percibió ella la tragedia histórica que inspira la obra?

Para responder a estas interrogantes, la noción de reconstrucción, aplicada al campo del arte contemporáneo, será examinada desde una perspectiva crítica y conceptual, a fin de establecer un marco teórico que permita interpretar cómo las prácticas artísticas actualizan y resignifican acontecimientos del pasado. Se abordará, en este sentido, el caso histórico de la familia Doehner, única familia mexicana a bordo del dirigible alemán *Hindenburg*, cuya catástrofe en 1937 devino en símbolo mediático del colapso tecnológico y del trauma colectivo. La artista retoma esta historia como punto de partida para construir una narrativa autobiográfica expandida, en la que convergen la memoria heredada y la ficción subjetiva, desdibujando los límites entre historia, relato y artefacto.

El análisis se estructura metodológicamente a partir de una perspectiva hermenéutica, particularmente en el marco interpretativo desarrollado por John B. Thompson (1990), cuyas categorías —análisis sociohistórico, análisis formal o discursivo e interpretación/reinterpretación— permiten abordar de manera rigurosa los vínculos entre texto, contexto y recepción. Desde esta perspectiva, se examina cómo *Un viaje en zeppelin*, en su versión original y la reedición, opera como dispositivo narrativo que articula una memoria visual y afectiva a través de recursos gráficos, materiales y discursivos que exigen una participación activa del lector-espectador.

Este enfoque permite visibilizar cómo la obra de Pecanins se inscribe en una genealogía de artistas que, desde el Libro-arte, interrogan los archivos personales y las memorias familiares, reactivando lo que Hirsch (1992) denomina *posmemoria*: la forma en que los descendientes de quienes vivieron traumas colectivos experimentan y reconstruyen esos recuerdos como si fueran propios. Asimismo, se considerará el papel central que desempeñan los procesos de producción, la elección de materiales no convencionales y la experimentación plástica en la construcción de esta narrativa visual. Como subraya Wasserman (2007), el Libro-arte implica una “práctica de alteridad” en la que se establece una relación ética entre el creador, el objeto y el espectador, generando una experiencia sensible que resiste los modos convencionales de representación.

La selección de *Un viaje en zeppelin* como eje central de este capítulo responde a su relevancia dentro del campo del Libro-arte en México, tanto por su valor estético como por su densidad conceptual y afectiva. Esta obra no solo encarna una de las primeras manifestaciones del libro-arte en el país producida desde la autogestión editorial, sino que también sintetiza diversas problemáticas clave: la relación entre memoria e imagen, la inscripción de lo personal en lo político, y la construcción de un lenguaje visual propio a través de la experimentación con materiales, formatos y procesos de impresión alternativos.

En palabras de Wasserman (2007), el Libro-arte representa una “práctica de enunciación que transforma el objeto en sujeto discursivo”, y en *Un viaje en zeppelin*, esta transformación se traduce en una poética visual íntima y fragmentaria que interpela al lector desde una subjetividad múltiple: como archivo, como testimonio y como ficción. La obra de Yani Pecanins, pionera en la creación y promoción del Libro-arte en México, constituye así un caso paradigmático para comprender cómo este formato editorial expandido puede operar como soporte de reconstrucción memorial y como medio de resistencia frente a las narrativas predominantes.

En conjunto, este capítulo aborda el análisis del libro-arte *Un viaje en zeppelin* no sólo como objeto de estudio estético, sino como vehículo de conocimiento situado, afectivo y ético, que contribuye a la preservación y resignificación de memorias silenciadas desde los márgenes de la historia oficial. La obra de Yani Pecanins constituye, en este sentido, un ejemplo paradigmático del potencial del Libro-arte para reconstruir relatos históricos desde la intimidad del cuerpo, la imagen y la palabra.

### **5.1. Hacia una definición del término reconstruir en el arte contemporáneo**

¿Qué significa reconstruir una tragedia para una persona, una familia o una comunidad? El término "reconstruir" suele asociarse con la acción de completar o recomponer a partir de fragmentos: "evocar recuerdos para completar el conocimiento de un hecho" (RAE, 2024); "completar con los restos que se poseen de un suceso pasado" (Moliner, 2007). En el ámbito del arte contemporáneo, reconstruir no implica simplemente restaurar o recuperar un todo perdido, sino abrir un espacio crítico y estético donde el pasado pueda ser reconfigurado, reimaginado y resignificado desde el presente.

Numerosos artistas contemporáneos exploran el pasado individual, familiar y colectivo como punto de partida para sus creaciones. Esta práctica no se orienta a la reproducción fiel de lo acontecido, sino a su evocación fragmentaria mediante estrategias como el montaje, la ficcionalización y la metaforización. Tal como plantea Carolina Noguera Palau (2021), "la memoria y el olvido operan dialécticamente en una maquinaria que nos ayuda a resignificarnos constantemente, a reconstituírnos y reconstruírnos para recuperarnos del sufrimiento en forma de gesto que ha de ser consumido por otro" (p. 18). En este sentido, reconstruir se convierte en un ejercicio emocional e intelectual donde el arte actúa como mediador entre lo indecible, lo omitido y lo evocado.

La reconstrucción artística es una acción que reconfigura el pasado sin necesidad de completarlo. Al evocar un recuerdo o recrear un hecho, se habilita una posición crítica desde la cual repensar la relación entre sujeto, acontecimiento y contexto. Reconstruir implica trabajar sobre lo incompleto, sostenerse en los vacíos y en los detalles menores, y generar incertidumbre a partir de las propias incertidumbres. En contextos de violencias y traumas, Ballesteros y Montoya (2018) mencionan:

El arte al ser un mecanismo imaginativo favorece la construcción de estos procesos de memoria donde se visibiliza un conjunto de historias que han estado aisladas del relato oficial centrado en la guerra y las acciones bélicas que desconocen aquellos saberes y proyecciones de vida que las víctimas preservan en sus memorias y que se reflejan en sus acciones de lucha, de exigencia de derechos y de reconciliación dentro de una sociedad que permanece petrificada ante el horror y la cual debe asumir la construcción de la paz con justicia social (p. 1254).

Esta forma de reconstrucción se sustenta en una narrativa que no niega la ausencia, sino que la resignifica. No se trata de enunciar lo que "realmente sucedió", sino de habilitar una forma de decir aquello que ha quedado cristalizado en el silencio. El arte permite, en este contexto, una reinscripción del trauma desde la sensibilidad, el gesto y la materialidad. Así, creemos que la reconstrucción puede entenderse como un punto intermedio entre la arqueología de los restos y la invención poética: recoger fragmentos del pasado y al mismo tiempo transformarlos en una nueva imagen sensible, compartible y significativa.

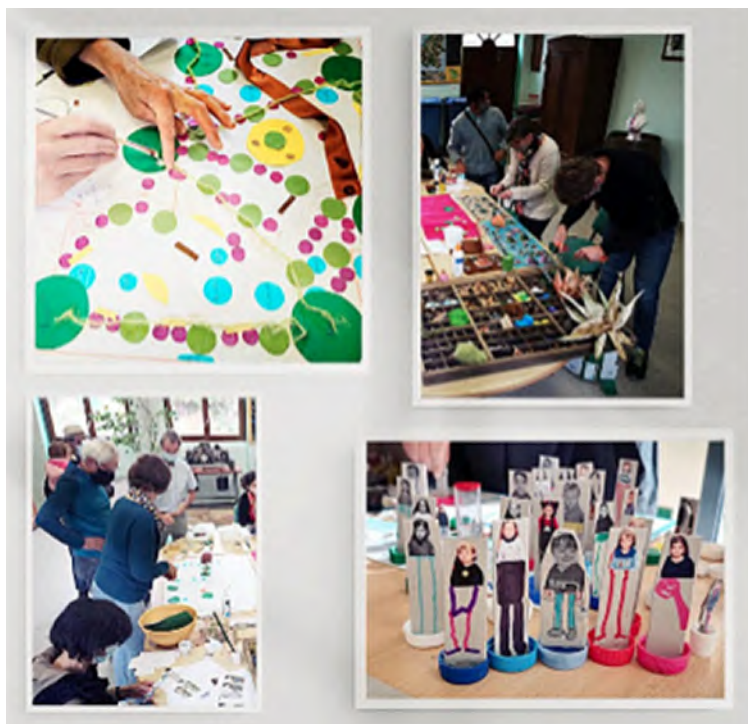
Desde la perspectiva del arte contemporáneo, la reconstrucción de la memoria se configura como un proceso complejo y multidimensional, atravesado por factores contextuales, temporales y cognitivos que inciden directamente en la manera en que el pasado es recordado, reinterpretado y figurado visualmente. La repetición, la elaboración y la visualización son estrategias clave que permiten no solo reforzar memorias ya existentes, sino también resignificarlas mediante la integración de nueva información con experiencias pasadas, facilitando así una comprensión más profunda del recuerdo. Esta reconstrucción es especialmente relevante en prácticas artísticas que se inscriben en el marco de la posmemoria, donde, como sostiene Ana María Guasch (2011), el arte funciona como una herramienta para trabajar con los silencios y las fracturas del trauma histórico, permitiendo visibilizar aquello que ha sido suprimido o distorsionado por los mecanismos de defensa psíquicos. En este sentido, la obra de Yani Pecanins cobra especial pertinencia, ya que su impulso por recuperar la memoria de su familia paterna se inscribe en una práctica que no sólo documenta el pasado, sino que lo reconfigura desde la subjetividad afectiva. La memoria traumática —advierde Guasch— no se presenta como una verdad estable sino como un campo de tensiones, discontinuidades y vacíos, lo cual obliga al artista a enfrentarse con la imposibilidad de una reconstrucción lineal o precisa. Para Pecanins, este proceso significó no sólo una elaboración estética, sino también un acto de resistencia ante el olvido, un intento

por restaurar la humanidad de una historia familiar atravesada por el exilio, el desarraigo y la pérdida.

Este proceso es evidente en obras como *Maus* de Art Spiegelman (1986), novela gráfica que reconstruye la experiencia del Holocausto desde una perspectiva intergeneracional atravesada por procesos de mediación y relectura<sup>81</sup>, o el proyecto *Maquetas Íntimas* del artista Pablo Gershanik, el cual funciona como un laboratorio creativo que articula elementos de las artes visuales, escénicas y narrativas. En este espacio, los participantes revisitan acontecimientos difíciles de su experiencia personal desde una perspectiva lúdica, panorámica y resiliente. A través del uso de herramientas estéticas y dispositivos de representación, cada persona elabora una maqueta simbólica que condensa un evento traumático previamente estancado, convirtiéndolo en un recurso expresivo de empoderamiento, transformación y crecimiento narrativo. Hasta la fecha, más de 30 laboratorios han reunido a artistas, terapeutas, víctimas de atentados y guerras, estudiantes, educadores y activistas provenientes de más de veinte países en América y Europa. Las temáticas abordadas en estos encuentros son tan diversas como urgentes: migración, exilio, memoria, violencias, género, post pandemia, construcción de espacios comunitarios y problemáticas ambientales, entre otras. Este proyecto demuestra que, a partir de experiencias traumáticas tanto personales como colectivas, es posible encontrar herramientas representativas capaces de metaforizar lo vivido y transformar los relatos que de ello se derivan permitiendo que la reconstrucción estética y afectiva dote de forma visible a lo que permanece sin representación (**fig.1**).

---

<sup>81</sup> El caso específico de esta novela gráfica, se explica a detalle en el capítulo 2 de esta investigación titulado La memoria y el recuerdo como fuente de relatos.



**Fig 1.** Etapas del Laboratorio Maquetas Íntimas de Pablo Gershanik. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/CtHw56bulPp/>

En este contexto, el Libro-arte se revela como un soporte privilegiado para contener estas formas de memoria fragmentaria, en tanto objeto táctil, narrativo y visual. La obra *Un viaje en zeppelin* de Yani Pecanins se inscribe dentro de esta lógica. La artista construye una narrativa visual en la que se entrelazan memorias heredadas, ficciones afectivas y ausencias personales, particularmente en relación con la figura paterna. Como ejercicio de reconstrucción, la obra no aspira a completar el relato histórico de la tragedia del *Hindenburg*, sino a recolocar fragmentos emocionales y simbólicos que le permiten hablar desde el presente a ese pasado que no vivió directamente, pero que la afecta y la atraviesa.

En efecto, el Libro-arte no sólo funciona como archivo sensible, sino también como acto de justicia poética, en la medida en que hace posibles aquellas acciones que no pudieron realizarse en su tiempo. A través del objeto-libro, Pecanins da lugar a una presencia que había sido postergada, restituye la figura del padre como huella afectiva y genera un espacio de encuentro con lo ausente. Reconstruir, en este caso, es volver a colocar aquello que no tuvo

lugar, dotarlo de una nueva agencia estética y ofrecerlo al lector-espectador como gesto compartido.

Asimismo, el objeto cobra centralidad como vehículo simbólico de la memoria. En las prácticas de reconstrucción, los objetos que se emplean para narrar el fenómeno personifican las emociones, las heridas y los silencios. Al hablar por el sujeto, el objeto deviene metáfora encarnada, portador de sentido y agente de expresividad emotiva. La reconstrucción no modifica los hechos en sí, pero transforma su percepción, ofreciendo una reinterpretación que repara sin borrar, que recuerda sin clausurar.

En este contexto, la reconstrucción en el arte contemporáneo trasciende el mero acto creativo para convertirse en una forma de intervención directa sobre las verdades subjetivas de su creador. A través de este proceso, no sólo se reelabora la historia o se resignifica el pasado, sino que se transforma profundamente la vida del propio artista. Uno de los aspectos centrales de esta práctica es la posibilidad de reparar aquello que ha sido fracturado, de otorgar sentido al dolor y al trauma al integrar la herida en la materialidad de la obra. En consecuencia, la cicatriz no se oculta, sino que se muestra como huella significativa: el acto de coser la herida posee una belleza particular precisamente por haber atravesado el sufrimiento. La reconstrucción convierte así la vulnerabilidad en potencia expresiva y el objeto artístico en testimonio sensible de esa transformación.

Otro de los aspectos fundamentales en la reconstrucción de la memoria a través del arte es el reconocimiento de aquellos espacios, expresiones, saberes y tradiciones que resguardan la memoria de las víctimas y configuran tanto su identidad como su trayectoria vital. Estos elementos revelan que en las experiencias previas consolidan un cúmulo de conocimientos, habilidades y una historicidad oral que merece ser visibilizada y transmitida. En este marco, se reconoce que muchas comunidades han estructurado su vida cotidiana

desde la cultura y el arte, mediante prácticas que operan como relatos vivos de la memoria, capaces de resistir al olvido, al desarraigo y a la ausencia.

La memoria, en este sentido, no sólo sobrevive en el pensamiento de las víctimas o en los registros oficiales, sino que también se encarna en acciones creativas como el canto, la cocina, la siembra o el tejido. Estas prácticas cotidianas portan una potencia simbólica que el arte canaliza mediante procesos de creación orientados a la expresión, la sensibilización y la transformación. Así, disciplinas como el teatro, el performance, el biodrama, la danza, la video danza, la dramaturgia, la pintura, la escritura, la escultura y la música, entre otras, constituyen vehículos para la construcción de sentidos y subjetividades en torno a experiencias traumáticas del pasado que insisten en el presente.

Desde esta perspectiva, el arte ofrece un lenguaje estético capaz de enunciar sucesos que han quedado petrificados en el tiempo y el espacio, envueltos en silencios que dificultan su verbalización. Estas manifestaciones abren posibilidades para resignificar el dolor, reclamar reconocimiento y generar nuevas formas de habitar el presente. Como afirman Ballesteros y Montoya (2018), el arte se erige así como un canal privilegiado para expresar aquello que, de otro modo, permanecería silenciado (p. 1258).

En suma, reconstruir una memoria viva a través del arte representa una apuesta ética y política por la dignificación de las víctimas y sobrevivientes de contextos de violencia, como el conflicto armado. Este procedimiento pretende devolver la dimensión humana arrebatada de los relatos de vida por la objetivación de sus experiencias mediante discursos oficiales que minimizan las experiencias a relatos oficiales. En este marco, el arte se postula como un medio privilegiado para restaurar el espesor humano de esas experiencias, brindando agencia narrativa a quienes han sido silenciados y a quienes simplemente no pueden expresar el trauma.

Lejos de limitarse a la reproducción literal del pasado, el arte —como evocador crítico del recuerdo— se convierte en un espacio de deliberación sobre qué y cómo se quiere recordar. Este acto de rememoración no sólo reconfigura identidades individuales y colectivas, sino que también permite proyectar futuros posibles desde la resistencia cotidiana de quienes han vivido el dolor. Las prácticas artísticas canalizan saberes, afectos y memorias encarnadas en acciones aparentemente menores que devienen formas de persistencia que reivindican la vida como un derecho inalienable y digno de ser habitado.

La noción de “memoria viva” implica una reconstrucción biográfica o colectiva del pasado que no se impone desde una voz única, sino que emerge desde el encuentro entre múltiples trayectorias, saberes y afectividades. Este proceso habilita un trabajo orientado a reparar el tejido social fragmentado por la violencia, la injusticia o el trauma a través de relatos heterogéneos que, en su diversidad, permiten comprender el pasado desde una mirada situada, empática y transformadora.

En este contexto, reconstruir debe entenderse como un proceso creativo y dialéctico que no aspira a una rememoración exacta, sino que se articula desde lo fragmentario, lo evocativo y lo afectivo. El arte actúa como mediador simbólico o metafórico capaz de transformar las historias de vida, dotando al pasado de nuevos sentidos críticos y voces que antes no podían ser escuchadas. Este procedimiento se apoya en métodos estéticos que favorecen la multiplicidad interpretativa: el uso de materiales no convencionales, el ensamblaje de paisajes visuales dispersos, la construcción de narrativas abiertas a través del collage, el performance o el Libro-arte, entre otros recursos. Así, se abre un espacio de participación y reflexión en el que la memoria no sólo se recuerda, sino que se activa, se resignifica y se comparte, en suma, la reconstrucción de algo, ya sea la realidad u otra cosa, es un tipo de narración.

## 5.2. La familia Doehner y el dirigible Hindenburg

En 1988, Yani Pecanins produjo el libro-arte *Un viaje en zeppelin* bajo el sello de Cocina Ediciones, su obra más reconocida dentro del campo del libro-arte, en la que rememora y reconstruye visualmente una historia íntima vinculada a la tragedia del dirigible *Hindenburg*, un episodio profundamente arraigado en la memoria familiar paterna. Esta obra se sitúa en un estado introspectivo en el que lo histórico y lo personal convergen, permitiendo que la vida íntima de los objetos actúe como mediadora entre la afectividad individual y la dimensión colectiva del acontecimiento.

El zeppelin constituyó un hito en la historia de la aviación moderna. Concebido en 1900 por el conde Ferdinand von Zeppelin (1838-1917), considerado el padre de la aeronave rígida, este tipo de dirigible desempeñó un papel relevante tanto en el ámbito del transporte civil como en operaciones militares, particularmente durante la Primera Guerra Mundial. En este contexto bélico y de innovación tecnológica surgió el que sería el zeppelin más colosal jamás construido: el *LZ 129 Hindenburg*. Erigido en 1932, con una longitud de 245 metros, el *Hindenburg* encarnaba el paradigma del lujo y la ostentación en los viajes aéreos de la época. Su interior albergaba camarotes dobles con capacidad para 72 pasajeros, servicios de agua caliente y fría, un amplio comedor, un bar, un salón con piano de cola, una biblioteca y corredores diseñados para el paseo tradicional por la cubierta. A pesar de su imponente estructura, la aeronave alcanzaba una notable velocidad de 135 km/h, impulsada por cuatro motores diésel de 110 caballos de fuerza alimentados por gas de hidrógeno, un elemento que, aunque eficiente, conllevaba un alto riesgo de combustión.

El dirigible *Hindenburg* se convirtió en un emblema del poderío tecnológico y propagandístico de la Alemania nazi, adoptando su nombre en honor al expresidente alemán Paul von Hindenburg. A lo largo de su breve pero significativa trayectoria de vuelo,

transportó a más de 2,800 pasajeros, movilizó más de 160 toneladas de carga y correspondencia, y realizó un total de 17 vuelos transatlánticos. Entre sus apariciones más destacadas se encuentra el sobrevuelo de la ciudad de Berlín durante la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos de 1936, evento que buscaba exaltar la supremacía técnica del régimen ante la mirada del mundo.

A las 19:25 horas del 6 de mayo de 1937, mientras el *Hindenburg*, procedente de Frankfurt, ya había soltado los amarres y se aproximaba a la torre de aterrizaje en la Estación Naval de Lakehurst en New Jersey, se observó en la sección de popa un destello luminoso asociado con el llamado fuego de San Telmo, fenómeno provocado por la descarga de electricidad estática en condiciones atmosféricas altamente cargadas —en este caso, agravadas por la presencia de una tormenta eléctrica. Instantes después, se inició un incendio en la parte superior de la popa que se propagó de forma casi instantánea a lo largo de toda la estructura, envolviendo al dirigible en llamas mientras descendía lentamente. La escena fue dramática: los pasajeros, en un intento desesperado por sobrevivir, se lanzaban desde una altura de aproximadamente 15 metros, mientras marinos en tierra intentaban colaborar en las maniobras. En apenas 32 segundos, la aeronave fue consumida por completo, dejando tras de sí una estructura carbonizada que permaneció largo tiempo en el lugar del siniestro, hasta que finalmente fue desmantelada y vendida como chatarra.

La causa exacta del incendio del *Hindenburg* nunca fue determinada de manera concluyente. Sin embargo, la versión oficial sostiene que la chispa inicial fue provocada por la acumulación de electricidad atmosférica, la cual habría detonado una fuga de hidrógeno, generando una combustión rápida e incontrolable. Esta tragedia marcó un punto de inflexión en la historia de la aeronáutica, precipitando el fin del uso del hidrógeno como gas de

elevación en dirigibles, debido a su alto nivel de inflamabilidad y el riesgo catastrófico que implicaba su manipulación en vuelos tripulados.

La catástrofe del *Hindenburg*, ampliamente documentada por los medios de comunicación de la época, es considerada una de las mayores tragedias de la aviación, jamás registradas en cámara. La tragedia fue reportada en tiempo real por el periodista radiofónico Herbert Morrison (1905-1989) con la célebre exclamación: “¡Es fuego y se está estrellando!”. De los 97 pasajeros a bordo, murieron 13 y 22 tripulantes. Entre ellos se encontraba el abuelo paterno de Pecanins, Hermann Doehner<sup>82</sup>, quien perdió la vida al no lograr abandonar la nave a tiempo, no sin antes lanzar por la borda a su esposa, Matilde Schiele de Doehner, y a sus tres hijos: Irene, de 14 años; Walter, de 10; y Werner, de 6 años. La señora Doehner y sus hijos Walter y Werner sobrevivieron con lesiones graves, mientras que Irene falleció al día siguiente debido a la severidad de las quemaduras, siendo la víctima más joven del accidente.

La historia de la tragedia del *Hindenburg* dejó una huella profunda en la infancia de Yani Pecanins, quien, según sus propios testimonios, creció escuchando el relato de los

---

<sup>82</sup> Para los fines de esta investigación, hemos podido reconstruir parcialmente la genealogía y trayectoria vital de la familia Doehner. El patriarca, Hermann Doehner, nació el 22 de septiembre de 1887 en Erfurt, capital del estado federado de Turingia, Alemania. Llegó a México hacia 1908 o 1909, a la edad aproximada de 21 años, y eventualmente se naturalizó mexicano. En la Ciudad de México se desempeñó como gerente e importador de la farmacéutica **Beick, Felix & Co.** En diciembre de 1936, viajó con su familia a Hamburgo, Alemania, con el propósito de organizar una filial de dicha empresa.

Su esposa, Matilde Schiele Doehner, había nacido el 20 de agosto de 1895 en Pergamino, Buenos Aires, Argentina. El matrimonio tuvo cinco hijos: Kurt (n. 6 de noviembre de 1915, Ciudad de México), Hermann Jr. (n. 1919), Irene Klara (n. 14 de marzo de 1923), Walter (n. 28 de marzo de 1927 – m. 14 de julio de 1957) y Werner Gustav (n. 14 de marzo de 1929, Darmstadt, Alemania - m. 8 de noviembre de 2019, New Hampshire, EE UU). Durante el viaje familiar a Alemania en 1936-1937, Kurt ya residía allí, pues realizaba estudios de doctorado en Química en la Universidad Técnica de Darmstadt. Por su parte, Hermann Jr., de 17 años, permaneció en México, por lo que únicamente los tres hijos menores —Irene, Walter y Werner— acompañaron a sus padres en el viaje de retorno a bordo del dirigible *Hindenburg*.

Cabe señalar que Werner Gustav Doehner, el hijo menor de la familia, estudió Ingeniería Eléctrica en la Universidad Nacional Autónoma de México y trabajó posteriormente en la Comisión Federal de Electricidad. En 1984 se incorporó a la empresa General Electric, trasladándose a Filadelfia, Estados Unidos. Tras su jubilación en 1999, residió en Colorado y posteriormente en New Hampshire, estado en el que falleció el 8 de noviembre de 2019.

hechos en voz de su abuela Matilde, sobreviviente del desastre. Esta narrativa familiar se vio reforzada por las fotografías y documentos que llegaron a sus manos y que le permitieron apropiarse visual y emocionalmente de aquel episodio traumático. En el marco de la presente investigación, una de las preguntas centrales en torno al libro-arte *Un viaje en zeppelin* es indagar sobre las motivaciones que impulsaron su creación. La propia artista ofrece una clave en la página introductoria de la obra, donde declara explícitamente que se trata de un homenaje a su padre, Walter Doehner; a su abuela Matilde; y, en general, a la familia Doehner. Esta dedicatoria adquiere un valor simbólico adicional al haberse concebido justo cincuenta años después del accidente, año en que Pecanins comenzó la realización de la obra.

Consideramos relevante precisar que, para el análisis de *Un viaje en zeppelin*, uno de los hallazgos más significativos de esta investigación es reconocer que dicha obra no constituye, en esencia, un Libro-arte sobre la tragedia del *Hindenburg*, sino una creación profundamente anclada en la memoria familiar de la artista visual Yani Pecanins. La obra puede conceptualizarse como un ejercicio de memoria de la memoria, en tanto se nutre directamente del archivo familiar de la artista, actuando como un mediador entre los recuerdos heredados y la reconstrucción creativa de estos. Este proceso evidencia un arraigo afectivo y simbólico que permite resignificar experiencias pasadas y tensiones emocionales, articulando un diálogo entre pasado y presente. En términos de teoría de la memoria, *Un viaje en zeppelin* se inscribe en la lógica de la posmemoria, ya que la artista no sólo recupera vivencias propias, sino que reelabora la memoria familiar como un territorio de construcción estética y narrativa, consolidando el Libro-arte como un espacio de archivo, reflexión y experimentación plástica.

Si bien el desastre aéreo opera como detonante narrativo, el verdadero núcleo simbólico de la obra reside en la reconstrucción afectiva de la figura paterna, en el homenaje al patriarca de la familia Doehner —abuelo de la artista— y en la elaboración de una

narrativa visual en torno a sus ausencias. Este descubrimiento permitió reorientar el análisis hacia los modos en que el Libro-arte se convierte en un espacio para la posmemoria y en un dispositivo visual-editorial que reinscribe el recuerdo heredado desde una perspectiva íntima, poética y material.

En este sentido, como hemos venido desarrollando a lo largo de este trabajo, la tragedia del *Hindenburg* no sólo marcó el destino de la familia Doehner, sino que, décadas después, fue resignificada por Pecanins como materia sensible para una elaboración estética. En *Un viaje en zeppelin*, la artista reconstruye visual y simbólicamente un episodio que no vivió directamente, pero que recibió como parte de su identidad transmitida. Esta operación artística de reconstrucción de la memoria, mediada por la distancia temporal, la transmisión intergeneracional y la dimensión afectiva del archivo, exige un enfoque metodológico capaz de interpretar las múltiples capas de significación implicadas en la obra, como se desarrollará en los apartados siguientes.

### 5.3. El marco metodológico de la hermenéutica profunda de John B. Thompson (1951) y sus tres fases analíticas: análisis sociohistórico, análisis formal-discursivo e interpretación/reinterpretación

El marco metodológico hermenéutico desarrollado por John B. Thompson<sup>83</sup> (1951) constituye una herramienta fundamental para el análisis de las formas simbólicas —ya sea que se trate de textos, imágenes, objetos, rituales u otras manifestaciones culturales— en relación con su contexto social e histórico. En su obra *Ideología y cultura moderna: Teoría Crítica y social en la era de la comunicación de masas* (1998) explica que su enfoque se distancia de interpretaciones puramente textualistas o individualistas, al proponer una lectura que atiende no sólo al contenido de la forma simbólica, sino a las condiciones en que ésta es producida, circula y es recibida. En este sentido, Thompson plantea que toda forma simbólica debe ser comprendida dentro de un entramado social complejo, donde su significado se construye, se

---

<sup>83</sup> John B. Thompson es profesor emérito de Sociología en la Universidad de Cambridge y miembro del Jesus College de la misma institución. Obtuvo su licenciatura con honores de primera clase en Sociología y Filosofía por la Universidad de Keele en 1975, y se doctoró en Sociología por la Universidad de Cambridge en 1979. Entre 1979 y 1984 fue investigador asociado en el Jesus College y, posteriormente, fue nombrado profesor de Sociología en Cambridge en 1985. Ascendió al rango de profesor adjunto en 1994 y fue designado catedrático de Sociología en 2001. Se desempeñó como jefe del Departamento de Sociología entre 2004 y 2007. A lo largo de su trayectoria académica, ha sido profesor visitante en diversas universidades de América, Europa, Asia y África, incluyendo instituciones en Estados Unidos, Canadá, Italia, España, México, Brasil, Chile, China y Sudáfrica. En 2001, recibió el Premio Europeo Amalfi de Sociología y Ciencias Sociales por su investigación sobre el escándalo político. Asimismo, ha formado parte de instancias evaluadoras de alto nivel, como el subgrupo 23 (Sociología) del Marco de Excelencia en Investigación (REF) 2014 del Reino Unido, y el comité de evaluación de Ciencias Sociales y Humanidades del Consejo Europeo de Investigación entre 2013 y 2015. Fue elegido miembro de la Academia de Ciencias Sociales del Reino Unido (FACSS) en 2016 y de la Academia Europea de Ciencias y Artes (EASA) en 2018. Actualmente, sus investigaciones se centran en el impacto de la revolución digital en la industria editorial contemporánea.

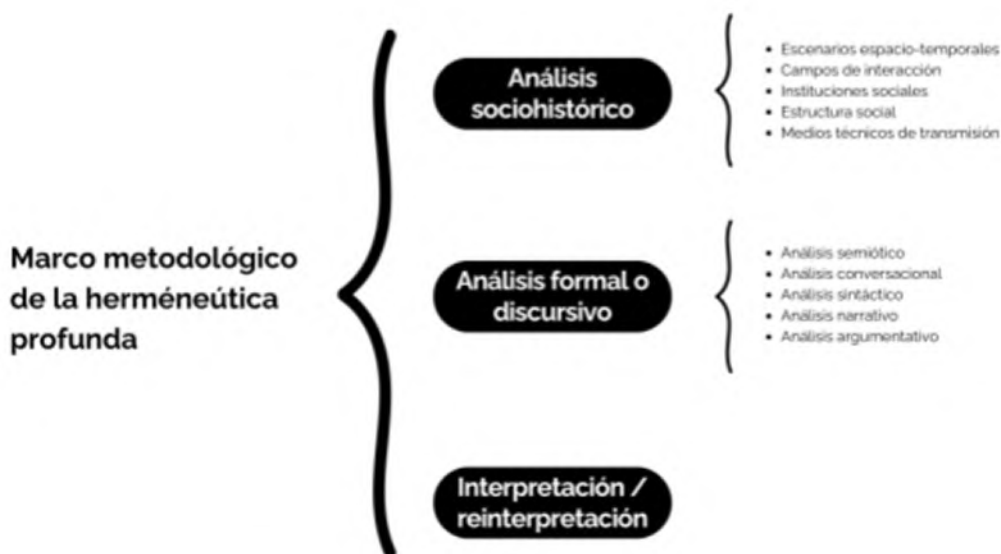
Consideramos que su enfoque hermenéutico resulta especialmente pertinente para el análisis de objetos culturales complejos como el Libro-arte, ya que permite interpretar las formas simbólicas a través de sus condiciones de producción, circulación y recepción. En palabras del propio autor: “*Comprender una forma simbólica es reconstruir el proceso por el cual se produce, se transmite y se recibe en contextos estructurados históricamente*” (Thompson, 1993, p. 405). Esta perspectiva interpretativa será clave para abordar *Un viaje en zeppelin* no solo como artefacto visual y narrativo, sino como mediación de una memoria transmitida, reconstruida y resignificada en el espacio artístico. Recuperado de <https://research.sociology.cam.ac.uk/profile/professor-john-b-thompson>

transforma y se negocia a partir de dinámicas históricas, relaciones de poder y estructuras sociales específicas<sup>84</sup> (pp. XIII-XIV).

La metodología de la hermenéutica profunda, desarrollada por John B. Thompson, se fundamenta en un proceso interpretativo dialéctico, caracterizado por un proceso de dimensiones entrelazadas que permiten una comprensión amplia y situada de los procesos de producción, circulación y apropiación simbólica entre el objeto de estudio y su contexto social, histórico y cultural. A diferencia de los enfoques que buscan revelar un “significado único y verdadero”, esta perspectiva propone desentrañar las múltiples capas de sentido que se han sedimentado en las formas simbólicas a lo largo del tiempo, atendiendo a cómo estas se relacionan con matrices ideológicas, estructuras institucionales y procesos de mediación cultural. Para ello, Thompson articula su marco metodológico en tres fases analíticas fundamentales: el análisis sociohistórico, el análisis formal o discursivo, y la interpretación / reinterpretación. Estas fases no deben concebirse como etapas lineales o estrictamente secuenciales, sino como dimensiones complementarias de un proceso hermenéutico complejo y multidimensional. Cada una permite abordar el objeto de estudio desde una perspectiva distinta, cuya aplicabilidad dependerá del tipo de forma simbólica que se analice y de la información empírica o documental disponible. En conjunto, estas fases ofrecen una vía metodológica robusta para interpretar cómo se construyen, circulan y resignifican los sentidos culturales en contextos específicos (pp- 406-408).

---

<sup>84</sup> Thompson sostiene que la hermenéutica no sólo constituye una vía legítima para la reflexión filosófica sobre el ser y la comprensión, sino que también puede funcionar como una herramienta metodológica rigurosa en el ámbito de la investigación social. Esta doble dimensión —ontológica y metodológica— se articula a través de lo que Paul Ricoeur denomina *hermenéutica profunda*, es decir, un enfoque interpretativo que reconoce la necesidad de articular el sentido con la explicación. En este marco, Thompson argumenta que cuando se trabaja con fenómenos sociales o culturales atravesados tanto por estructuras de poder como por significados simbólicos —como ocurre en el análisis de discursos, textos o artefactos culturales— el proceso de interpretación no sólo puede, sino que debe ser mediado por técnicas explicativas u objetivantes. De este modo, interpretación y explicación no se oponen, sino que funcionan como momentos complementarios dentro de una teoría hermenéutica unificada, apoyándose mutuamente en el esclarecimiento de los sentidos sedimentados en las formas simbólicas (p. 404).



**Fig 2.** Esquema de las fases del marco metodológico de la hermenéutica profunda de John B. Thompson.

La primera fase del análisis se centra en la reconstrucción de las condiciones sociales e históricas que posibilitan la producción, circulación y recepción de las formas simbólicas. Thompson parte del supuesto de que todo texto, imagen o práctica significativa emerge en un contexto espacio-temporal específico (p. 409), donde interactúan sujetos, instituciones y estructuras de poder. El análisis sociohistórico busca, por tanto, situar la forma simbólica en su campo de producción, entendiendo que los significados no son inherentes ni universales, sino que se generan y resignifican en el seno de relaciones sociales concretas.

Esta fase contempla distintos niveles interrelacionados: en primer lugar, el campo de interacción, es decir, los espacios estructurados donde los sujetos actúan, portando trayectorias, recursos y esquemas prácticos de conocimiento; en segundo lugar, las instituciones sociales, que estabilizan normas, distribuyen el poder y configuran las condiciones de producción cultural; y en tercer lugar, los medios técnicos de inscripción y transmisión, que condicionan la materialidad, reproducibilidad y acceso a las formas simbólicas. Así, este análisis permite entender cómo la obra o práctica está imbricada en una

estructura social diferenciada y asimétrica, que incide tanto en sus contenidos como en sus modos de circulación y recepción.

La segunda fase corresponde al análisis formal o discursivo, cuyo objetivo es examinar la estructura interna de las formas simbólicas, es decir, su composición textual, visual, retórica o narrativa. Esta fase responde a una perspectiva estructural y semiótica, interesada en identificar los modos de configuración del significado, tanto a nivel del lenguaje como de los dispositivos visuales, sonoros o performativos que conforman el objeto de estudio (p. 412).

Thompson propone considerar aspectos como la organización del discurso, los registros enunciativos, las figuras retóricas, la intertextualidad y los procedimientos formales que modelan la experiencia estética o comunicativa. El análisis formal permite así revelar cómo se construyen las oposiciones, los puntos de vista, los silencios, las metáforas o los recursos de persuasión que estructuran una determinada representación simbólica. Esta fase es especialmente relevante para comprender cómo se articula el sentido en las formas culturales, más allá de su contenido explícito, y cómo ciertos significados se hacen dominantes, ocultos o ambiguos, en función de su forma de organización discursiva (p. 415).

La tercera fase, que cierra el ciclo analítico propuesto por Thompson, es la interpretación / reinterpretación. Se trata de un ejercicio crítico que busca comprender el significado de la forma simbólica en relación con el contexto social e histórico en el que fue producida y recibida, tomando en cuenta tanto su estructura formal como las condiciones de su circulación.

La interpretación no se limita a una lectura subjetiva o libre, sino que se apoya en las evidencias construidas en las fases anteriores: lo sociohistórico y lo formal. Se trata, entonces, de una reconstrucción del sentido, en la cual el analista reconoce que todo texto

está mediado por relaciones de poder, ideología, experiencia y memoria. En este sentido, la hermenéutica profunda comparte con la teoría crítica el interés por desenmascarar los modos en que las formas simbólicas contribuyen a la reproducción o transformación de estructuras de dominación (pp. 420-421).

Además, Thompson subraya que la interpretación siempre es parcial y abierta a discusión, lo que implica que puede ser revisada o transformada a la luz de nuevas preguntas, marcos teóricos o experiencias. La reinterpretación, por tanto, no es un defecto, sino una dimensión constitutiva de toda práctica hermenéutica. Esta fase permite finalmente articular los sentidos emergentes desde una mirada crítica, capaz de explorar las tensiones, ambivalencias y posibilidades de resignificación cultural contenidas en las formas simbólicas (p. 422).

Desde esta perspectiva, abordamos el análisis del libro-arte *Un viaje en zeppelin* de Yani Pecanins, no únicamente como un objeto estético, sino como una forma simbólica densa, atravesada por memorias familiares, discursos visuales y resignificaciones afectivas que cobran sentido en su producción, circulación y recepción social.

En este sentido, consideramos que la adopción del marco metodológico de la hermenéutica profunda resulta particularmente pertinente para responder, de manera rigurosa, a las preguntas de investigación que orientan este estudio: ¿cómo reconstruyó Yani Pecanins el pasado en el presente? y, aunque en dicha reconstrucción aparece su historia personal de forma indirecta, ¿desde qué emociones percibió ella la tragedia? Este enfoque ofrece herramientas conceptuales sólidas para analizar cómo las formas simbólicas —en este caso, el Libro-arte como artefacto cultural— median entre la experiencia subjetiva y los contextos sociales e históricos que las configuran y les otorgan sentido. La metodología hermenéutica de Thompson permite desentrañar cómo los significados se construyen, se negocian y se

sedimentan a lo largo del tiempo, en estrecha relación con estructuras de poder, procesos de mediación y dinámicas de interpretación. Por ello, planteamos el análisis de *Un viaje en zeppelin*, no únicamente desde una perspectiva estética o autobiográfica, sino como una lectura crítica del objeto artístico entendido como un discurso complejo, cargado de memoria, afecto y resignificación cultural. A partir de este marco, en el apartado siguiente se desarrolla la metodología interpretativa que guiará el análisis de la obra.

#### **5.4. Análisis sociohistórico de *Un viaje en zeppelin*: tiempos de transición en el México de los años ochenta**

Como se ha expuesto previamente, y desde la perspectiva metodológica de la hermenéutica profunda, el análisis sociohistórico permite situar la obra *Un viaje en zeppelin* (1987–1988) de Yani Pecanins en el “ecosistema” de su producción, es decir, en el conjunto de condiciones históricas, culturales y materiales que posibilitaron su creación, circulación y recepción. En el capítulo anterior, se presentó una aproximación biográfica a la figura de Pecanins y a su trayectoria artística, lo cual proporciona un marco referencial para comprender la especificidad de su lenguaje visual y sus intereses temáticos. Este recorrido permite, asimismo, reconocerla como parte de una de las familias más influyentes del arte contemporáneo en México. En este sentido, resulta indispensable contextualizar la obra dentro del entramado sociocultural y artístico del México de los años ochenta, periodo en el que la artista concibió una de sus piezas más significativas.

La década de los años ochenta se caracterizó por una profunda transformación del campo artístico, marcada por el agotamiento de las prácticas colectivas y conceptuales que habían predominado en la década anterior, y por el retorno a lenguajes más tradicionales como la pintura de caballete, en respuesta tanto a la crisis económica de 1982 que, en el

campo cultural y artístico, se caracterizó por la reducción de los subsidios estatales al arte, se cerraron o limitaron programas culturales, y muchos artistas buscaron alternativas autogestivas o recurrieron a formatos más accesibles como el arte-objeto, el Libro-arte o el arte correo. A su vez, las galerías comerciales cobraron un nuevo protagonismo al convertirse en plataformas clave para la circulación de obras en un mercado deprimido pero ávido de inversión en objetos duraderos y estéticamente accesibles que, consecuentemente, derivó en un reordenamiento institucional promovido por el Estado.

Durante esta década, el arte contemporáneo en México transitó desde una lógica experimental, no objetual y politizada, hacia una producción más individualizada, dirigida al mercado del arte y a los circuitos institucionales. Se consolidaron espacios como las galerías, los museos y las colecciones privadas, reflejándose en el surgimiento del **Neomexicanismo**, una corriente pictórica que recuperaba símbolos religiosos, populares, rurales y nacionalistas bajo claves del pop art, el hiperrealismo o el neobarroco. Este movimiento, aunque heterogéneo, compartía la voluntad de reinscribir la tradición visual mexicana en un nuevo horizonte de consumo y circulación cultural, en el marco de un nacionalismo renovado y promovido por instituciones gubernamentales como el Museo de Arte Moderno, el Palacio de Bellas Artes o el Museo Carrillo Gil.

Paralelamente, emergieron discursos artísticos impulsados por el feminismo, la disidencia sexual y la crítica institucional. Artistas como Magali Lara (1956), Rowena Morales (1948), Nahúm B. Zenil (1947), Adolfo Patiño (1954-2005) o Felipe Ehrenberg (1943-2017) abordaron temas vinculados con la subjetividad, el cuerpo, el archivo íntimo y la memoria, desde una lógica que entrecruzaba lo político con lo personal.

En ese clima de reconfiguración simbólica, y ya con casi todos los colectivos surgidos en los años setenta fragmentados por tensiones internas entre quienes decidieron adaptarse al

circuito comercial de las galerías con su obra personal y quienes sostuvieron su práctica desde una lógica más alternativa en espacios independientes y autogestionados, emergieron espacios independientes que respondieron a la necesidad de escapar del aparato institucional, tales como *El Archivero*, fundado en 1985 por Yani Pecanins, Gabriel Macotella y Armando Sáenz Carrillo, dedicado a la producción, difusión, exposición y venta del Libro-arte; *La Quiñonera*, espacio alternativo de pintura y escultura fundado por los hermanos Héctor y Néstor Quiñones con base en el principio de que el arte debe tener una identidad local, plural, libre y horizontal libre de ataduras mercantiles y consumistas; *La Agencia*, galería fundada por Adolfo Patiño en 1987 que promovía el arte de las décadas de los años 50 hasta los 80 desde una perspectiva curatorial autónoma; y *Pinto mi raya*, fundado en 1989 por Mónica Mayer y Víctor Lerma como galería de autor para proyectos artísticos sin cabida en museos o galerías comerciales que, con los años, evolucionó hacia un proyecto de investigación y archivo hemerográfico especializado.

En 1988, con la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), se institucionalizó un nuevo modelo de gestión cultural en México, que profesionalizó el sistema artístico e incorporó al curador como figura central en la mediación artística, casi con la misma importancia que el propio artista.

En paralelo, durante la década de 1980, el Libro-arte en México experimentó un desarrollo singular como resultado tanto de influencias estéticas globales como de condiciones sociopolíticas locales. En este contexto, la gráfica fue utilizada no únicamente como técnica de reproducción, sino como una forma de resistencia simbólica, política y estética. Los artistas recurrieron a medios como la serigrafía, el grabado, el collage y la encuadernación artesanal para crear libros únicos o de tirajes limitados que escapaban a los circuitos de producción editorial industrializados.

Una figura clave en este fenómeno fue el artista y editor Felipe Ehrenberg, quien desde la Academia de San Carlos impulsó seminarios de autoedición donde el libro se concibió como una herramienta crítica y emancipadora. Ehrenberg visualizó la labor editorial como una forma estratégica de construcción de espacios de enunciación autónomos, entendidos como lugares de encuentro, diálogo, disenso y resonancia. Esta visión dialogaba con su experiencia previa en *Beau Geste Press/Libro Acción Libre* desde el cual desarrolló un enfoque editorial alternativo que integraba arte, educación y comunidad. En esta línea, puede afirmarse que tanto la casa de cultura como la autoedición comparten afinidades conceptuales y operativas que Felipe Ehrenberg supo identificar y aprovechar al momento de diseñar estrategias y pedagogías fundamentadas en la práctica editorial. Partía de la convicción de que el arte podía ser un agente de transformación, siempre que los medios de comunicación y los espacios de encuentro actuaran como componentes fundamentales del acontecimiento artístico. (Pradilla, 2019. pp. 88-90).

En sus seminarios, Ehrenberg promovía una pedagogía editorial centrada en la práctica colaborativa, el uso de materiales accesibles y la apropiación crítica de tecnologías de reproducción. Un ejemplo paradigmático de esta praxis fue *El libro de las 24 horas*, elaborado en agosto de 1976 como parte de un seminario informal en la Academia de San Carlos que coordinó por invitación de Ricardo Rocha, en el cual participaron Gabriel Macotella, Ernesto Molina, Jesús Reyes y otros alumnos del taller de pintura mural que dirigía Rocha. *El libro de las 24 horas* recurrió a una estrategia que se utilizó ampliamente con el auge del intercambio postal entre artistas durante las décadas de 1970 y 1980: cada artista haría una página mediante técnicas como mimeografía, sellos de goma o fotocopias, de la cual entregaría el número de copias equivalente al total del tiraje y dentro de un radio de seis cuadras del recinto. Una vez reunido todo el material, se encuadernaban para obtener los ejemplares de la publicación.

Lo significativo de este ejercicio residió en que, al restringir el ámbito geográfico de acción, impulsó a los participantes a explorar los servicios locales de fotocopiado y fabricación de sellos de goma, así como a realizar copias mimeografiadas dentro de la propia escuela, explorando los límites del libro como formato. Esta restricción operó como una invitación a descubrir el potencial creativo y editorial de herramientas comúnmente asociadas al rutinario proceso burocrático de reproducción de documentos para oficinas cercanas. En este sentido, el ejercicio no sólo resignificó el uso de dichos dispositivos como herramientas de expresión artística y crítica, tradicionalmente cooptados por la lógica administrativa, sino también liberarlos del tiempo repetitivo y funcional del capitalismo.

En su manual *El libro: cómo hacerlo y cómo usarlo usando el mimeógrafo* (inicios de los años ochenta), desarrollado junto con Marcos Límenes, Ernesto Molina y Santiago Rebolledo, Ehrenberg planteaba un modelo de autoedición sustentado en la autonomía tecnológica y la formación comunitaria, en el que la sofisticación del dispositivo técnico empleado resulta secundaria; ya sea que se trate de un complejo sistema de reproducción o de un mecanismo elemental como el *pinocho*<sup>85</sup> —un bastidor simple con rodillo entintado—, dándonos a entender que lo esencial radica en su potencial para ser construido y activado como herramienta de producción y aprendizaje. De esta manera, la producción editorial empezó a concebirse como una práctica educativa y política, que habilitaba la conformación

---

<sup>85</sup> En su ensayo *Un modelo de organización colectiva para la subjetivación política: el manual del editor con huaraches y los seminarios de labor editorial en escuelas normales rurales en México* (2019), Nicolás Pradilla menciona que en entrevista con Santiago Rebolledo relata que los seminarios de labor editorial impartidos en la Academia de San Carlos permitieron que cada estudiante mandara fabricar su propio mimeógrafo de madera con un carpintero local. Aunque para finales de la década de 1970 ya existían duplicadores de esténcil más sofisticados, producidos por diversas compañías, los artistas que coordinaron los talleres de pequeña imprenta durante los primeros años de la década de 1980 optaron deliberadamente por este modelo rudimentario, el cual ofrecía la ventaja de poder construirse con materiales accesibles como tablas, clavos, vidrio y tela. Enmarcada en una lógica de relocalización de la práctica editorial autónoma hacia los márgenes, esta herramienta permitió establecer centros de producción independientes con recursos mínimos. A su vez, estos espacios posibilitaron la formación de redes autogestionadas de circulación de contenidos, orientadas a la experimentación visual y literaria. Tales redes, integradas por artistas plásticos, escritores y poetas visuales, favorecieron la libre fusión entre poesía concreta, arte visual y diseño editorial (p. 99).

de redes autogestionadas de circulación cultural al margen de las instituciones hegemónicas (Pradilla op. cit., p. 89).

Estos lineamientos, inspirados en la experiencia de *Beau Geste Press/Libro Acción Libre*, adquirieron gran relevancia en el contexto mexicano, especialmente en el marco de los seminarios, donde se proponía una resignificación del concepto de *marginalidad*, por entonces asociado a connotaciones negativas en el marco de las políticas desarrollistas instrumentadas en el sur del continente impulsadas por la industrialización promovida desde el Estado como la única vía legítima para mejorar las condiciones materiales de vida, de acuerdo con los lineamientos de organismos como la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), dependiente de la ONU.

Estas prácticas coincidieron con un proceso más amplio de relocalización del arte hacia los márgenes, tanto geográficos como conceptuales. En este sentido, consideramos que una gran aportación de Ehrenberg y otros agentes culturales, fue que resignificó la noción de marginalidad, como una posición estratégica para subvertir la lógica centralista del sistema del arte, dejando en claro que el acto de autopublicarse no sólo reivindica el derecho a editar sin censura, sino que también transforma los conceptos tradicionales asociados a la noción de obra. Lejos de perpetuar una condición marginal, esta práctica nos enseñó que al invertir las jerarquías de dependencia, surge una forma de producción autónoma, útil y digna, que se desvincula de los centros hegemónicos, los circuitos de prestigio y de la industria editorial convencional, además de apoyarse en herramientas propias y subvirtiendo tanto las técnicas como los discursos emanados desde el centro. Debido a que en el México de los años ochenta, marcado por la crisis económica de 1982, la implementación formal del neoliberalismo y la contracción del gasto cultural estatal, estas prácticas editoriales ofrecieron

alternativas críticas de producción, circulación y significación, estrategias que los artistas adoptaron con entusiasmo e integraron a su quehacer creativo individual.

En este contexto, diversas artistas mexicanas desarrollaron propuestas notables en el campo del Libro-arte además de Yani Pecanins desde perspectivas feministas, conceptuales y autobiográficas. Magali Lara (1956), por ejemplo, exploró temas como la intimidad, el cuerpo y la identidad femenina mediante técnicas mixtas como dibujo, escritura y collage, y colaboraciones interdisciplinarias con la escritora Carmen Boullosa (1954). Marta Palau (1934-2022) vinculó el objeto-libro con lo ritual, lo ancestral y lo simbólico; Mónica Mayer (1954) incorporó publicaciones experimentales a su práctica de arte feminista; mientras que Helen Escobedo (1934-2010) trabajó con el libro desde una dimensión escultórica, aprovechando su potencial como espacio tridimensional.

Como parte del trabajo de investigación de campo desarrollado para esta tesis, la exposición *Publicaciones alternativas como espacios independientes*, inaugurada en agosto de 2023 en el Museo Universitario del Chopo, nos permitió observar diversas estrategias editoriales que dan cuenta de la transformación del concepto de revista a partir de la década de 1970. Fue en ese periodo cuando varias de estas publicaciones comenzaron a configurarse como espacios para la experimentación estética, política y conceptual.

Particularmente durante la década de los ochenta se produjo una proliferación significativa libros-arte, revistas, fanzines y editoriales independientes que se insertaron en un ecosistema más amplio de producción editorial. Estas publicaciones articularon contenidos irreverentes con una crítica política incisiva, exploraron una amplia gama de materiales y recursos gráficos, desde plegados experimentales hasta procesos de impresión en offset. Más allá de las limitaciones técnicas o presupuestarias, lo que movilizaba a sus autores era la

necesidad imperiosa de generar un espacio editorial en el que pudieran verse representados, tanto en términos estéticos como ideológicos.

La exposición nos dejó ver que estas publicaciones evidenciaban la necesidad de crear impresos dirigidos a comunidades específicas, motivadas en parte por la ausencia de contenidos afines en los medios tradicionales. Si bien muchas revistas alternativas lograron, en algún momento, acceder a apoyos institucionales, lo que las llevó a adoptar rasgos propios de revistas literarias convencionales o comerciales, lo verdaderamente significativo es que otras tantas publicaciones autogestionadas se consolidaron como espacios culturales alternativos de gran vitalidad. El diseño de estas revistas experimentales respondía a las condiciones materiales y simbólicas de artistas que, por decisión ideológica, se mantenían al margen del circuito oficial del arte, en un intento por entrelazar la vida cotidiana con prácticas artísticas más críticas. En México y otros países latinoamericanos, este tipo de publicaciones se articulaban en torno al pensamiento poético, el cual se convirtió en una herramienta subversiva. A través de la poesía tradicional, visual y sonora, estas revistas incorporaron una tendencia hacia la desmaterialización del arte, influenciada por el arte correo y otras prácticas de resistencia simbólica. Entre las publicaciones independientes más representativas de los años ochenta se encuentran *Paso de Peatones*, editada por Cocina Ediciones; *La Pared*, publicación en formato de hoja volante producida por el Consejo Popular Juvenil; *La Orquesta*, revista literaria y cultural orientada a universitarios, jóvenes artistas e intelectuales, dirigida por José María Espinasa (1957) y editada por el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA); *Encuentro de la Juventud*, también promovida por el CREA y dirigida por Rogelio Vizcaíno, centrada en la juventud popular y los 'chavos banda' de los barrios marginales; y *Generación*, dirigida por Carlos Martínez Rentería (1962-2022).

La exposición también incluyó un recorrido cronológico por la evolución de los fanzines —también denominados zines— que son autopublicaciones de pequeña escala, no lucrativas, caracterizadas por su producción independiente y su circulación limitada. En México, esta práctica editorial emergió a comienzos de la década de los ochenta, impulsada por las escenas contraculturales vinculadas al *rock* y al *punk*. Surgieron como una respuesta a la necesidad de compartir repertorios musicales, visuales y discursivos de difícil acceso en una época sin internet y marcada por un estricto control de los contenidos mediáticos, tanto por parte del Estado como de los corporativos. Uno de los primeros fanzines documentados en la Ciudad de México fue *Notypunk* (1981), editado por Javier Baviera, fundador de la banda Rebel D’Punk. Le siguió *Falso Magazine*, también de 1981, editado por el colectivo PND (Punk Never Dead). Entre los fanzines más influyentes de la década destacan *Furia* y *Mensaje*, *Caramelo* y *Puro Pinche Ruido* —este último circuló inicialmente en formato fotocopiado y posteriormente editó tres números en impresión offset—. El carácter no lucrativo, autogestivo y experimental de estas publicaciones las constituyeron como espacios de expresión juvenil y crítica cultural, además de que delinearon una genealogía editorial alternativa con fuertes implicaciones políticas y estéticas.

Estas publicaciones y sus prácticas editoriales no respondían a una lógica comercial, sino a necesidades de representación, colectividad y crítica cultural. En este sentido, tanto el libro-arte como las revistas y fanzines experimentales constituyeron dispositivos de articulación simbólica que vinculaban el arte con la vida cotidiana, las luchas sociales y la exploración formal.

Lo que podemos rescatar de esta exposición es que nos permitió comprender que las revistas de artista, aunque surgieron en un contexto que privilegiaba la autogestión editorial, no se concebían a sí mismas como expresiones contraculturales, sino como parte de un

movimiento vinculado a los espacios alternativos del arte tanto en Estados Unidos como en América Latina. Estas publicaciones circularon dentro del campo artístico con la intención de transgredir sus límites y cuestionar sus convenciones. Al igual que los fanzines —y tal como lo señaló Felipe Ehrenberg—, la condición marginal de las revistas de artista otorgó a sus creadores la libertad de emplear criterios distintos para valorar el arte y construir una narrativa propia, alejada de los discursos legitimados por los sistemas artísticos hegemónicos.

A partir de lo expuesto en este análisis sociohistórico, reconocemos lo que Felipe Ehrenberg advirtió con claridad: la marginalidad editorial no debe leerse como una condición de exclusión, sino como una elección estética y política que permite descentralizar los sistemas del arte, generar otras narrativas y activar criterios autónomos de producción y valoración cultural.

Desde esta perspectiva, resulta fundamental comprender que las estrategias y prácticas editoriales desarrolladas durante la década de los ochenta permiten contextualizar la producción de artistas como Yani Pecanins, cuya obra *Un viaje en zeppelin* (1987–1988) se inscribe en una tradición de resistencia poética, afectiva y editorial. En este escenario, nos parece claro que el Libro-arte y las publicaciones independientes emergieron como formas críticas de resistencia simbólica y autogestión cultural y comprender sus procesos es indispensable para analizar la obra de Yani Pecanins, cuyo trabajo editorial, íntimo y político, forma parte de una genealogía alternativa del arte contemporáneo mexicano que se construye desde los márgenes y en diálogo con su tiempo.

El libro-arte *Un viaje en zeppelin*, concebido en este periodo de transición, elaborado mediante técnicas de edición artesanal —como el collage, la escritura manual y la reproducción de fotografías y documentos familiares—, articula una narrativa visual que entrelaza parte del archivo íntimo de la artista con materiales históricos que documentan a

detalle la tragedia del *Hindenburg* que desarrollaremos en las siguientes fases analíticas propuestas por Thompson.

### **5.5. Análisis hermenéutico del libro-arte *La noche del zeppelin* (1987)**

Una vez analizado el contexto sociohistórico en el que Yani Pecanins concibió y elaboró las obras *La noche del zeppelin* (1987) y *Un viaje en zeppelin* (1988), procedemos a abordar el análisis hermenéutico de la primera de las obras, enfocándonos en la segunda fase analítica propuesta por John B. Thompson: el nivel formal o discursivo. Esta etapa del análisis nos permite examinar la estructura interna del objeto artístico, considerando sus recursos gráficos, materiales y editoriales, así como las estrategias narrativas y visuales que configuran su especificidad como Libro-arte. A través de esta mirada, analizamos la organización del discurso, los códigos simbólicos, matéricos y visuales que lo constituyen, y los modos en que dichos elementos intervienen activamente en la producción de sentido.

Dicho lo anterior, uno de los hallazgos más significativos durante el trabajo de campo de esta investigación fue el descubrimiento de la obra titulada *La noche del zeppelin*, realizada por Yani Pecanins en 1987. Se trata de una versión preliminar, quizás a modo de boceto, cuya existencia desconocíamos al inicio de este estudio y de la que no había registros previos. El hallazgo tuvo lugar el 9 de diciembre de 2021, durante la revisión del Fondo El Archivero de Yani Pecanins, resguardado en el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC - UNAM).

Esta pieza resulta especialmente relevante por tratarse de un ejemplar único y por su estrecha relación con *Un viaje en zeppelin*, ya que nos permite ampliar la comprensión del universo creativo de la artista, así como de la continuidad discursiva y temática en su producción editorial.

La pieza *La noche del zeppelin* se presenta como una carta contenida en un sobre blanco tipo esquila, cuyas dimensiones son 16.5 x 25 cm. En su interior, cuidadosamente doblado en forma envolvente, se encuentra el contenido visual principal, que al desplegarse alcanza una medida de 37 x 22.5 cm. En el anverso del sobre (**fig. 3**), dispuesto en diagonal, se observa un collage en alto contraste de color negro que reproduce la imagen de un dirigible —específicamente el *Hindenburg*— repetido diez veces en distintas escalas. A estas se suman tres imágenes adicionales impresas mediante sello y tinta color ocre.



**Fig. 3.** *La noche del zeppelin* (1987). Anverso del sobre contenedor. Recuperado el 9 de diciembre del 2021 del Fondo El Archivero del Centro de Documentación Arkheia del Museo de Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM) en la Ciudad de México. Fotografía por María Teresa Villanueva Arreguin.

La reiteración visual del dirigible constituye un recurso retórico central en la pieza. Esta estrategia de repetición —que se expresa en variantes formales, pues las imágenes no son idénticas entre sí y sólo una de ellas aparece en llamas— adquiere una carga simbólica de

insistencia, como si la artista buscara fijar la tragedia del *Hindenburg* en la memoria visual del espectador. En este sentido, la repetición opera no sólo como figura de estilo, sino como un mecanismo narrativo que otorga densidad simbólica a la obra. Tal como lo señala Beristáin (2008), la repetición puede adoptar distintas formas retóricas —desde la reduplicación hasta la reiteración semántica— y funciona como figura de construcción del discurso (p. 425). En *La noche del zeppelin*, esta insistencia refuerza la idea de que el dirigible constituye el personaje central del relato visual; su destrucción representa no sólo una catástrofe histórica, sino el cierre de una época gloriosa en la historia de la aeronáutica.

La alusión al *Hindenburg* remite inevitablemente al origen bélico de los dirigibles, que sucedieron a los globos aerostáticos y se convirtieron en instrumentos estratégicos durante la Primera Guerra Mundial, particularmente por parte del ejército alemán. Posteriormente, ya en el periodo de entreguerras, los dirigibles fueron adaptados como lujosos medios de transporte transatlántico. En ese contexto, su uso no sólo implicaba una hazaña tecnológica, sino también una afirmación del poderío económico y político del régimen alemán. Volar en zeppelin era un privilegio reservado para una élite, y su monumentalidad encarnaba un ideal de progreso y supremacía. La destrucción del *Hindenburg* no significó únicamente el accidente de una nave: fue también el derrumbe y la fragilidad de una promesa de modernidad que nunca llegó a consolidarse.

Un componente visual particularmente significativo en la obra es el sello ovalado de color rojo, que se repite dos veces en el tercio inferior central de la composición, casi alineado en un mismo eje vertical. El primero de estos sellos, situado en el cuadrante superior, encierra la representación de la antorcha de la Estatua de la Libertad, funcionando como una alegoría luminosa. Esta figura puede interpretarse como una evocación simbólica del “Dios de la luz”, guía de los navíos hacia tierra firme, en este caso, del dirigible que surca

los cielos rumbo a Nueva Jersey, trascendiendo simbólicamente el horizonte al pasar por encima de dicha luz. El segundo sello, por su parte, contiene la dirección del destinatario —*El Archivero*— y aparece repetido en una dirección diagonal opuesta a la trayectoria de los dirigibles representados, generando un juego de tensiones visuales cruzadas.

En el reverso del sobre (**fig. 4**) se identifica a la artista como remitente, con el mismo domicilio: Tabasco 56, colonia Roma. Este dato nos permite inferir que Pecanins asume a la vez el rol de emisora y receptora del mensaje, construyendo así una operación simbólica de autointerpelación. Esta carta puede ser leída como una tentativa de reconstrucción de la memoria familiar, particularmente de la familia Doehner, mediante los relatos orales que escuchó durante su infancia. A través de esta acción, la artista se aproxima a un acontecimiento que, aunque no vivió directamente, tuvo profundas repercusiones en el imaginario afectivo y genealógico de su familia.



**Fig. 4.** *La noche del zeppelin* (1987). Reverso del sobre contenedor. Recuperado el 9 de diciembre del 2021 del Fondo El Archivero del Centro de Documentación Arkheia del Museo de Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM) en la Ciudad de México. Fotografía por María Teresa Villanueva Arreguin.

Dentro del sobre se encuentra una suerte de carta impresa en ambas caras de una cartulina azul claro desaturado —posiblemente elegida para evocar la melancolía de un cielo difuso— con dimensiones de 37 x 22.5 cm en formato extendido. El interior del pliego contiene tres etiquetas colgantes sujetas con lacre en la solapa, cada una de ellas con elementos gráficos y textuales que refuerzan el carácter simbólico y técnico de la obra. En la primera, se observan fragmentos superpuestos de varios sellos: uno con la imagen de la Estatua de la Libertad, otro con la silueta del dirigible y un tercero con el emblema promocional de la empresa constructora de la aeronave. La etiqueta central reproduce nuevamente el dirigible en tinta roja, sobre el cual se ha impreso la huella dactilar de la artista; justo encima, manuscrito por su propia mano, aparece el año "1937", fecha en que ocurrió la tragedia del *Hindenburg*. La tercera etiqueta contiene el texto: "Libro único, hecho

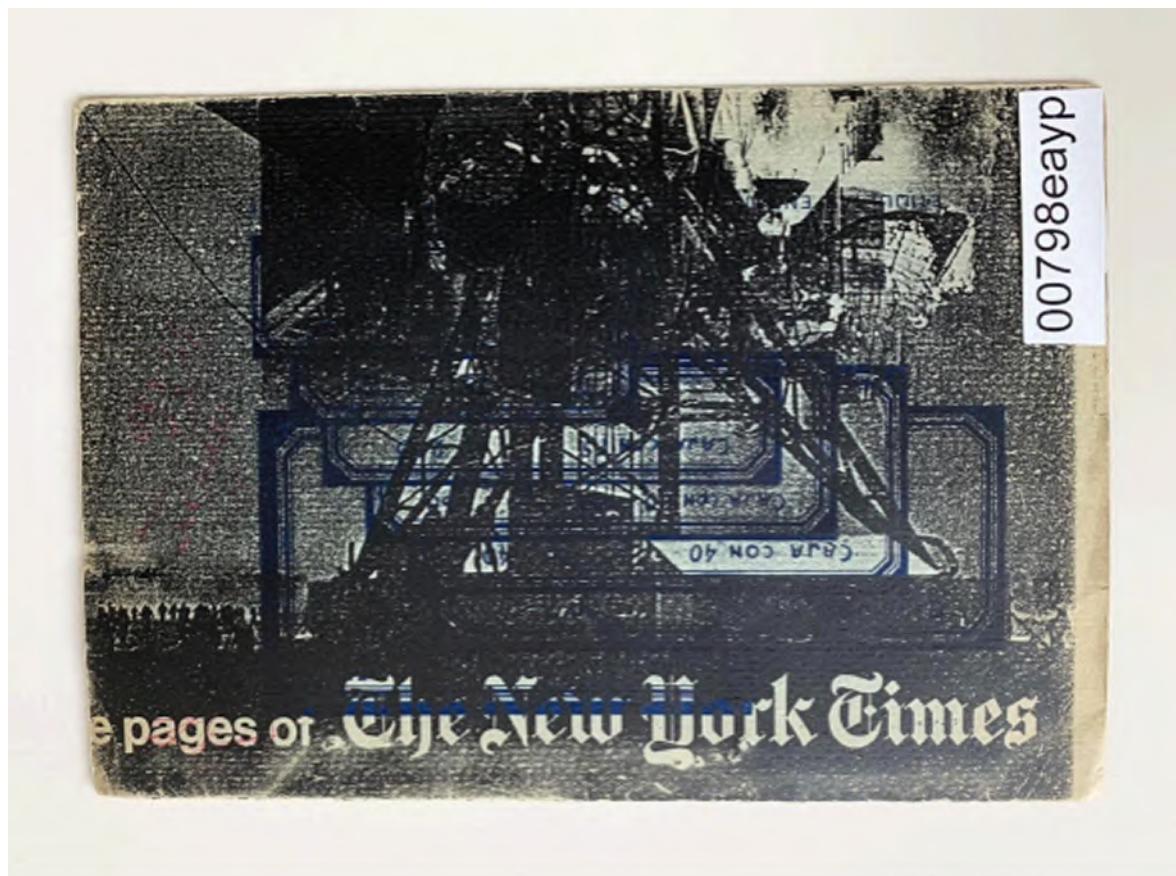
a mano y en fotocopia. México 1987”, seguido de la firma de la artista. En este conjunto de elementos se reafirma no sólo la unicidad de la pieza, sino también sus características técnicas de producción, subrayando el cruce entre lo manual y lo reproducible, así como la dimensión autorreferencial del gesto artístico. (fig. 5).



**Fig. 5.** *La noche del zeppelin* (1987). Recuperado el 9 de diciembre del 2021 del Fondo El Archivero del Centro de Documentación Arkheia del Museo de Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM) en la Ciudad de México. Fotografía por María Teresa Villanueva Arreguin.

La cara exterior presenta una composición en collage de imágenes superpuestas en alto contraste: entre ellas se identifican la célebre fotografía del *Hindenburg* envuelto en llamas publicada en primera plana por el periódico *The New York Times*, una imagen de la familia Doehner —que también aparece en *Un viaje en zeppelin*—, y varias etiquetas adhesivas rectangulares de oficina con bordes lineales repetidas en secuencia. La superposición de estos elementos visuales, sumada a la textura mate de la cartulina, genera un

efecto de opacidad y ambigüedad visual. Las imágenes se perciben más como una mancha densa o una huella del pasado que como documentos nítidos, estableciendo así una atmósfera difusa desde la cual apenas emergen fragmentos reconocibles (**fig. 6**).



**Fig 6.** Reverso de la cara exterior del libro-arte *La noche del zeppelin* (1987). Recuperado el 9 de diciembre del 2021 del Fondo El Archivero del Centro de Documentación Arkheia del Museo de Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM) en la Ciudad de México. Fotografía por María Teresa Villanueva Arreguin.

Al interior de esta carta, se despliega una nueva secuencia de imágenes superpuestas mediante impresión directa con fotocopia, dispuestas en dirección diagonal. Entre ellas, se distingue la reproducción parcial de una nota periodística que relata la tragedia del Hindenburg, una imagen del dirigible sobrevolando la ciudad, y las siluetas de diversas etiquetas adhesivas y colgantes de oficina, acompañadas de sus respectivas numeraciones, que posiblemente aluden a los modelos utilizados por la artista como elementos compositivos dentro de la pieza. En el centro del soporte se observan también dos sellos impresos: uno de

forma oval en tinta roja, y otro en azul marino con la leyenda "Industria Mexicana Genda", empresa responsable de la fabricación de las etiquetas adhesivas utilizadas por Yani Pecanins tanto en esta obra como en *Un viaje en zeppelin* (fig. 7).



Fig 7. Pliego extendido en su cara interna. Recuperado el 9 de diciembre del 2021 del Fondo El Archivero del Centro de Documentación Arkheia del Museo de Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM) en la Ciudad de México. Fotografía por María Teresa Villanueva Arreguin.

Creemos que estos elementos remiten a dos aspectos significativos. Por un lado, la presencia reiterada de las etiquetas como base de impresión indica una planificación consciente por parte de la artista, con la intención de construir un libro-arte conmemorativo que narrara la historia de su linaje paterno justo en el quincuagésimo aniversario del desastre aéreo y, por otro, es evidencia de la influencia de Gabriel Macotella en sus primeros trabajos individuales, dado que el uso de insumos de oficina era una estrategia recurrente en la producción gráfica del Grupo Suma, del cual Macotella formaba parte.

A este collage visual se suman, en la parte inferior de la carta, varias planillas de etiquetas adhesivas engrapadas, en las que aparece impresa la imagen del dirigible en distintos momentos: en vuelo y envuelto en llamas. Asimismo, se incluye la reproducción de la fotografía familiar de la familia Doehner, ya empleada también en *Un viaje en zeppelin*. Estas imágenes coinciden con las impresas en la cara exterior de la carta. En dichas etiquetas, la artista aplicó nuevamente el sello del dirigible de forma individual, en dirección de izquierda a derecha, utilizando tres colores —rojo, amarillo y negro—. Cada una fue numerada a mano en la esquina superior izquierda, y en la inferior se inscribió el año “1937”. Además, se adjunta una pequeña bolsa transparente cerrada que contiene etiquetas individuales engomadas, algunas de las cuales también llevan impresa la imagen del dirigible. Suponemos que estas piezas fueron excedentes producidos por la artista para su posible uso posterior, posiblemente destinadas a otras aplicaciones o experimentaciones formales vinculadas al proceso de creación de la obra (**fig. 8**).



**Fig 8.** Planillas de etiquetas empleadas como sustrato con impresiones del *Hindenburg*. Recuperado el 9 de diciembre del 2021 del Fondo El Archivero del Centro de Documentación Arkheia del Museo de Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM) en la Ciudad de México. Fotografía por María Teresa Villanueva Arreguin.

Desde una perspectiva archivística, estos residuos materiales adquieren un valor significativo, ya que no sólo remiten a la lógica del archivo como contenedor de huellas y vestigios, sino que también evidencian la dimensión procesual y abierta de la producción artística. En este sentido, creemos que estas etiquetas no deben entenderse como simples sobrantes, sino como trazas de una práctica experimental en la que la repetición, la variación y el ensayo son parte constitutiva del lenguaje visual de Pecanins. Así, incluso aquello que aparentemente no forma parte del dispositivo narrativo principal, se inscribe dentro de una memoria expandida, donde lo residual y lo inacabado también narran (**fig. 9**).



**Fig 9.** Sobre contenedor, carta y bolsa transparente con etiquetas adhesivas impresas, componentes de *La noche del zeppelin* (1987). Recuperado el 9 de diciembre del 2021 del Fondo El Archivero del Centro de Documentación Arkheia del Museo de Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM) en la Ciudad de México. Fotografía por María Teresa Villanueva Arreguin.

Desde el punto de vista visual, el uso reiterado de la repetición y la superposición como principios compositivos otorga unidad y coherencia a la obra. Las imágenes, dispuestas de forma densa y velada, construyen una narrativa visual que evoca la tragedia mediante un lenguaje estético cargado, oscuro, casi industrial. Esta densidad gráfica parece metaforizar las llamas que consumieron al dirigible, intensificando el drama del acontecimiento a través de una visualidad intencionadamente saturada. La superposición de la fotografía familiar sobre la imagen del dirigible en llamas —donde el abuelo es apenas perceptible de la artista— sugiere cómo el fuego envolvió a sus protagonistas, pero no logró consumirlos por completo. Se trata, en este sentido, de una metáfora visual de la experiencia vivida por su familia a bordo del *Hindenburg*: sobrevivieron.

Uno de los elementos más significativos de la obra es, nuevamente, el sello oval en tinta roja, que aparece tanto al frente del sobre como al centro de la carta, sobre la nota periodística. La artista lo utiliza de manera enfática para encerrar los nombres de su abuela y de sus hijos sobrevivientes. El fragmento seleccionado dice textualmente: “*At Point Pleasant Hospital: Mrs. Herman Doehner of Mexico, D. F., and her two sons, Walter and Werner; injuries reported not serious*” (trad.: *En el Hospital Point Pleasant: la Sra. de Herman Doehner de México, D. F., y sus dos hijos, Walter y Werner; heridas reportadas no graves*). Unas líneas más abajo, en la misma columna, aparece la lista de sobrevivientes que no fueron hospitalizados, entre los que figura Irene Doehner, tía de la artista. Presumimos que este reporte fue redactado el mismo día del accidente, ya que Irene falleció al día siguiente debido a la gravedad de sus heridas. En la columna contigua se encuentra la lista de desaparecidos, donde aparece el nombre del abuelo de Yani, el Sr. Herman Doehner. Todos estos datos dan constancia de la presencia de la familia Doehner en este lamentable acontecimiento. (**fig. 10**).



Fig 10. Acercamiento del interior de la carta en el que se aprecian los nombres de los familiares sobrevivientes de la artista. Recuperado el 9 de diciembre del 2021 del Fondo El Archivero del Centro de Documentación Arkheia del Museo de Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM) en la Ciudad de México. Fotografía por María Teresa Villanueva Arreguin.

La elección de destacar con tinta roja únicamente a los familiares que sobrevivieron puede interpretarse como un gesto simbólico de agradecimiento y reconocimiento por la continuidad de su linaje, en su manera de decir que no todo se perdió. Aunque el accidente fue devastador, la familia no se extinguió. Al contrario, siguió adelante, y Yani Pecanins, como descendiente directa, encarna ese legado. Es por eso que afirmamos que con esta obra, reconstruye no sólo una memoria familiar, sino también una afirmación vital: su propia existencia como artista es prueba tangible de esa continuidad.

Para reforzar nuestra interpretación, sostenemos que el uso de la huella dactilar en las etiquetas colgantes de la solapa no remite a una presencia de la artista en el acontecimiento histórico en sí, sino a una inscripción simbólica en su historia familiar. Como ya hemos

mencionado, Yani Pecanins no vivió directamente el desastre del *Hindenburg*, pero si fue receptora de las memorias transmitidas generacionalmente; memorias cuya omisión implicaría una forma de supresión simbólica de esa presencia, o incluso la negación de su pertenencia a dicha genealogía.

Como se señaló al inicio de este análisis, *La noche del zeppelin* constituye una pieza única de la que, hasta el momento, no se ha encontrado registro teórico ni académico dentro del alcance de esta investigación. En una primera aproximación, esta obra puede entenderse como un boceto o apunte preliminar de lo que posteriormente se configuraría como *Un viaje en zeppelin*, pieza definitiva en la que la artista profundiza en los recursos visuales y retóricos empleados para rendir homenaje a su linaje familiar. Entre dichos recursos, destaca la redundancia: la reiteración de elementos no sólo reduce la complejidad informativa del mensaje, sino que al mismo tiempo intensifica su carga simbólica y afectiva. En este sentido, la exposición pública de ambas obras, según lo confirmado por la curadora de la muestra póstuma *Yani Pecanins. Las cosas sencillas*, Fernanda Ramos Mena, durante la entrevista realizada el 4 de agosto de 2025, constituyó el primer encuentro público de *La noche del zeppelin*, presentada además junto con su sucesora *Un viaje en zeppelin*, evidenciando así la continuidad y evolución conceptual y estética en la producción de la artista.

Sin embargo, resulta pertinente problematizar el concepto mismo de "boceto" y sus implicaciones epistemológicas. Raquel Caerols (2010) señala que el boceto constituye una manifestación representativa de un cambio de paradigma en el periodo Moderno, al encarnar una forma de traducción del conocimiento, no únicamente facilitada por la disponibilidad técnica del papel, sino por su integración a los procesos creativos y metodológicos del taller artístico. En este sentido, el boceto se vincula estrechamente con la dimensión experimental

del trabajo del artista, y por ende, se inscribe en un marco de pensamiento en el que el proceso y la búsqueda ocupan un lugar central (p. 73).

Bajo esta perspectiva, inicialmente propusimos que *La noche del zeppelin* funcionaba como un boceto. No obstante, al analizar a su sucesor, *Un viaje en zeppelin*, reconsideramos esta hipótesis. La primera carece de los elementos estructurales y narrativos esenciales que, como desarrollamos en el capítulo 3 de esta investigación, configuran el concepto de narrativa visual según la teoría de Mieke Bal (2025). Es decir, *La noche del zeppelin* no articula una secuencia narrativa con lógica interna ni construcción de personajes o espacios diegéticos consistentes, por lo que difícilmente puede pensarse como una fase previa de una obra mayor.

Consideramos entonces que *La noche del zeppelin* fue concebida inicialmente como el libro-arte definitivo, destinado a relatar tanto la tragedia del *Hindenburg* como la memoria de la familia paterna de la artista. Sin embargo, el formato elegido —la carta— restringió la posibilidad de incorporar una mayor cantidad de elementos visuales, así como de desarrollar plenamente las memorias familiares y afectivas. Esta limitación formal impidió la reconstrucción integral de una memoria familiar compleja, además de obstaculizar la configuración de un mapa íntimo y sensible del recorrido vital de la artista, en el que cada pliegue del papel, cada imagen y cada objeto funcionaran como metáforas visuales de su propia historia.

En este contexto, apuntamos que *La noche del zeppelin* puede comprenderse más bien como una imagen de archivo, un registro fragmentario y literal tanto de la catástrofe aérea como de la familia Doehner a bordo del dirigible. El zeppelin, como motivo gráfico reiterado, aparece como eje compositivo, pero su reiteración no se acompaña de una contextualización narrativa explícita. La ausencia de un cuerpo textual que establezca vínculos claros entre los

acontecimientos y la biografía de la artista da lugar a una narrativa ambigua: las imágenes se convierten en el texto, pero su legibilidad se ve obstaculizada por la superposición de elementos visuales.

A ello se suma la estructura formal de la obra: al carecer de páginas, capítulos o secciones diferenciadas, la lectura resulta fragmentada y no lineal. En lugar de un relato cronológico o secuencial, se construye una visualidad que apunta a un núcleo temático concreto, sin desarrollar en profundidad los detalles históricos o afectivos. Desde esta configuración, la artista adopta la posición de narradora extradiegética: no participa como personaje en los hechos ni los vivió de primera mano, sino que actúa como testigo distante o como observadora de una memoria heredada.

La elección del collage como técnica de representación refuerza la hipótesis de que la obra construye un relato de memoria mediada y fragmentaria. Su uso sugiere, por un lado, la fragmentación inherente a una memoria que no se ha vivido directamente y, por otro, la intención de rearticular dicha memoria mediante la apropiación creativa de materiales preexistentes, constituyendo así una estrategia para inscribirse en una historia que no es del todo propia, pero a la que la artista se siente vinculada desde una dimensión afectiva y simbólica. Esta concepción del collage se vincula estrechamente con la noción de libro como objeto cultural privilegiado por los artistas de vanguardia, tal como señalan Akhmadeeva y Patron (2018, p.19): el libro constituía un punto de partida y una base perfecta para la experimentación artística debido a su potencial para trascender, preservar el tiempo vivido, transmitir ideas, conservar acontecimientos históricos y almacenar conocimiento para las generaciones futuras. De este modo, el uso del collage en la obra puede comprenderse como un dispositivo que, al igual que el libro de vanguardia, funciona como depósito de memoria y

herramienta de inscripción de la experiencia, consolidando la obra como un espacio de construcción simbólica y preservación afectiva del pasado.

Como cierre reflexivo, el análisis hermenéutico de *La noche del zeppelin* nos ha permitido profundizar en las capas de sentido que este libro-arte encierra, más allá de su aparente economía material y discursiva. Si bien a primera vista se percibe como una pieza breve, compuesta por una única hoja doblada y algunos elementos colgantes, su estructura narrativa, sus recursos plásticos y su densidad simbólica revelan un complejo entramado de memorias transmitidas, afectos heredados y vínculos familiares reconstruidos a través del lenguaje visual.

A través del uso de técnicas como el collage, la fotocopia, el lacre y las etiquetas colgantes, la artista configura un espacio liminar entre lo privado y lo público, entre el archivo y el homenaje, donde la tragedia del *Hindenburg* no sólo actúa como referente histórico, sino como detonante de una memoria afectiva que, sin ser vivida directamente, es resignificada mediante su práctica artística. La inclusión de su huella dactilar, del año 1937 escrito a mano, y de la afirmación de la unicidad del libro como pieza hecha a mano, da cuenta de una inscripción identitaria que reivindica su pertenencia a esta historia familiar, pese a la distancia temporal que la separa del acontecimiento.

Inicialmente, pensamos que *La noche del zeppelin* podría tratarse de un boceto o pieza preparatoria de *Un viaje en zeppelin*. Sin embargo, al profundizar en su estructura y compararla con la obra posterior, se desestimó esta hipótesis al constatar que no cumple con las condiciones narrativas, técnicas y formales que permiten clasificarla como tal. En lugar de ello, la interpretamos como una obra con autonomía conceptual, aunque limitada en su capacidad de desarrollar una narrativa visual compleja, debido a su formato de carta plegada, su lenguaje fragmentado y su apuesta por la ambigüedad como forma de representación.

En ese sentido, afirmamos que esta pieza se aproxima más a una imagen de archivo o a un documento afectivo que testimonia el intento de reconstruir una memoria familiar desde una posición de posmemoria, en el sentido propuesto por Marianne Hirsch, explicado en el capítulo 2 de esta investigación. La elección del collage la entendemos, entonces, como un recurso que alude a la fragmentación inherente de este tipo de memorias transmitidas, pero también como una forma de reconstrucción simbólica que permite a la artista situarse dentro de una genealogía rota por el trauma.

De esta manera, *La noche del zeppelin* no sólo se presenta como un testimonio visual de una tragedia histórica, sino como un acto de presencia simbólica de la artista dentro de una narrativa que le fue heredada. En su ambigüedad y condensación, la obra encarna el deseo de narrar lo que no se vivió, pero que, a través del arte, se torna significativo. Estamos convencidos que este libro-arte no busca reconstruir exhaustivamente la historia, sino más bien señalarla, marcarla, hacerla presente, como si al situarse junto a ella —aunque sin haberla vivido— pudiera hacerla suya, no como verdad objetiva, sino como memoria afectiva. En este gesto de apropiación y transmisión, el libro-arte opera como umbral de significación, como contenedor simbólico de aquello que, de otro modo, quedaría sumido en el silencio y el olvido.

#### **5.6. Análisis hermenéutico del libro-arte *Un viaje en zeppelin* (1988) y su reedición por la editorial independiente La Duplicadora (2017)**

Tras el análisis detallado de *La noche del zeppelin*, obra visual que funciona como preámbulo narrativo y conceptual de *Un viaje en zeppelin* (1988), se hace evidente cómo Yani Pecanins articula una sensibilidad profundamente afectiva, simbólica y material en torno a la tragedia

del dirigible *Hindenburg* ocurrida en 1937. Mediante fragmentos, restos gráficos y diversas materialidades —sellos, etiquetas, huellas dactilares, documentos oficiales, recortes periodísticos y manuscritos— la artista construye una constelación visual que no se limita a documentar un acontecimiento histórico, sino que lo reinscribe desde su propia genealogía familiar. Esta operación visual y afectiva configura una estrategia hermenéutica de reconstrucción del pasado en el presente, donde el gesto artístico se convierte en acto de memoria, subjetividad y pertenencia.

Esta lógica de reconstrucción alcanza una formulación más compleja en *Un viaje en zeppelin*, libro-arte que puede considerarse una pieza nodal dentro de su producción editorial y autobiográfica, por la manera en que activa un entramado de recuerdos, emociones e interpretaciones a través de su lenguaje visual, objetual y narrativo. En este apartado, abordaremos dicha obra desde la perspectiva metodológica de la hermenéutica profunda propuesta por John B. Thompson, que articula tres niveles de análisis: el contexto sociohistórico de producción, la construcción estructural del texto-objeto y su interpretación discursiva. En este marco, planteamos las siguientes preguntas de investigación: ¿cómo reconstruyó Yani Pecanins el pasado desde su presente autoral en esta obra? ¿Qué recursos visuales y narrativos utilizó para entretejer una memoria fragmentaria, y desde cuáles emociones se aproxima —aunque de manera indirecta— a la tragedia que marcó a su familia?

*Un viaje en zeppelin* fue realizado bajo los lineamientos materiales y editoriales de *Cocina Ediciones*, utilizando técnicas de impresión artesanales como el mimeógrafo, la fotocopia, los sellos y materiales de bajo costo o reciclados. Esto permitió a la artista articular un lenguaje visual estrechamente vinculado a las cualidades táctiles y gráficas de los soportes, gestando una poética de los restos que opera también como archivo sensible. Consideramos que es probable que una vez concluida la versión preliminar, *La noche del*

*zeppelin* (1987), Pecanins decidiera desarrollar una obra más compleja y expandida, capaz de narrar con mayor precisión y detalle la tragedia vivida por su familia paterna a bordo del *Hindenburg*, coincidiendo con el cincuentenario del suceso.

*Un viaje en zeppelin* fue el quinto libro-arte realizado por la artista e inició su producción en mayo de 1987, concluyendo en enero de 1988, como indica la artista en la página introductoria de la obra. Se imprimió en una edición limitada de 100 ejemplares, hechos completamente a mano. La pieza se compone de una caja de cartón comprimido de color rojo —material común en procesos de embalaje— que contiene 22 hojas sueltas en formato vertical (18.3 x 24.8 cm), las cuales narran de forma paralela dos historias: la tragedia del dirigible y la historia familiar (**fig. 11**). Según la tipología de Libro-arte propuesta por Bibiana Crespo, esta obra responde a lo que denomina “Libro-objeto como colección”, es decir, una estructura morfológica en la que se insertan imágenes y objetos que remiten a documentos privados o personales. Este tipo de piezas suelen proyectar una atmósfera de nostalgia y evocación, al presentar fragmentos, restos y memorias del pasado ( 2009, p. 47).



**Fig 11.** *Un viaje en zeppelin* (1988). Yani Pecanins. Caja de cartón rojo de 18.5 x 25 cm, 22 hojas sueltas de 18.3 x 24.8 cm. Impresión mimeográfica, fotocopias y sellos, México, D. F. Ejemplar donado por la artista visual Magali Lara al Museo de Arte Carrillo Gil en 1995. Recuperado de <https://museodeartecarrillogil.inba.gob.mx/obra/un-viaje-en-zeppelin/>

Las veintidós hojas que componen la obra están elaboradas en siete tonalidades distintas de cartulinas de diversos gramajes y calidades —blanco, marfil, beige, ocre, naranja, gris claro, gris oscuro— todas con una apariencia rústica o reciclada. Algunas presentan texturas visuales, otras, táctiles, y todas dialogan con múltiples insertos materiales que configuran un archivo visual y narrativo. Entre estos elementos se incluyen: la imagen recortada de una maleta de viaje que contiene en su interior tres tarjetas postales del dirigible en dos momentos distintos, en vuelo y en llamas (**fig. 12**); etiquetas de oficina impresas que, al ser ensambladas, completan la silueta del *Hindenburg* en llamas; sobres, hilos, lacres, sellos de goma y etiquetas engomadas y colgantes. Toda esta composición fue realizada con

técnicas alternativas y domésticas como la fotocopia y el mimeógrafo, lo que potencia la dimensión artesanal, íntima y política del gesto editorial.



**Fig. 12** Aplique de maleta con postales del *Hindenburg* en vuelo y en llamas. Impresión risográfica de la reedición por La Duplicadora (2017). Fotografía por María Teresa Villanueva Arreguin.

Dada la complejidad material y visual de la obra, y con el fin de facilitar la comprensión de su análisis hermenéutico, a continuación se presenta una tabla que sistematiza los elementos que la conforman.

**Tabla 1.** Elementos estructurales, visuales, narrativos y retóricos en *Un viaje en zeppelin* de Yani Pecanins (1988)

| Categoría                                           | Descripción                                                                                                                                                                |
|-----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Soporte y estructura                                | Caja de cartón rojo comprimido (tipo embalaje), contiene 22 hojas sueltas de cartulina en formato vertical (18.3 x 24.8 cm).                                               |
| Formato editorial                                   | Libro-arte tipo colección, según Crespo (2009). sin encuadernación, permite múltiples formas de lectura, sin folios (no lineal). La caja es la infraestructura de la obra. |
| Técnicas de impresión y de experimentación plástica | Fotocopia, mimeógrafo, collage, intervención con sellos (óvalo rojo y zeppelin), etiquetas                                                                                 |

|                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|--------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                    | adhesivas y colgantes, costura en máquina, montaje y manipulación directa.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| Paleta de colores  | Blanco, marfil, beige, sepia, grises, ocre, anaranjados, azules, rojo, dorado, plateado y negro. Tonos nostálgicos y evocadores del archivo y la memoria.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| Materialidades     | Cartulinas recicladas, sobres intervenidos, fotografías y documentos antiguos en fotocopia, hilos, bolsa transparente y de papel encerado, cerillos quemados, etiquetas engomadas y colgantes, papeles adhesivos, materiales efímeros y de archivo.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| Imágenes           | Fotografías del dirigible <i>Hindenburg</i> (su travesía aérea, el momento del incendio y los escombros resultantes), pasajeros, soldados alemanes, maletas, mujeres, documentos antiguos, ilustraciones técnicas del dirigible, notas periodísticas, imágenes de archivo personal y público.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Texto y tipografía | Fragmentos en primera persona, escritura manuscrita, texto mecanografiado con estética de archivo; algunas frases borrosas o incompletas, otras, tachadas o reiteradas.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| Fechas             | <ul style="list-style-type: none"> <li>- 3 de mayo de 1937 (inicio del viaje del <i>Hindenburg</i>)</li> <li>- 7 de mayo de 1937 (fallecimiento de Irene Doehner)</li> <li>- Barcelona 1937 (lugar de origen de las hermanas Pecanins)</li> <li>- 13 de julio de 1957 (fallecimiento de Walter Doehner, padre de la artista)</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| Personajes         | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Narradora/voz femenina (implicación autobiográfica)</li> <li>- El abuelo, Hermann Doehner (víctima mortal)</li> <li>- La abuela, Matilde Doehner Schiele (sobreviviente)</li> <li>- La tía, Irene Doehner (víctima mortal)</li> <li>- El tío, Werner Doehner (sobreviviente)</li> <li>- El padre, Walter Doehner (sobreviviente)</li> <li>- Otros familiares</li> <li>- Pasajeros (sin rostro definido, parte del archivo)</li> <li>- Tripulación (representación caricaturesca)</li> <li>- La figura del dirigible <i>Hindenburg</i> (metáfora y personaje ausente que activa el trauma y el duelo)</li> </ul> |

|                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Motivos simbólicos   | <ul style="list-style-type: none"> <li>- el zeppelin (viaje, catástrofe, tránsito)</li> <li>- la maleta (biografía, memoria portátil)</li> <li>- el sobre (mensaje, secreto)</li> <li>- el hilo (reconexión, herida)</li> <li>- el fuego (pérdida, destrucción)</li> <li>- humo (colapso, desaparición de lo tangible)</li> <li>- corazón en llamas (amor ardiente e inextinguible)</li> <li>- trébol de 4 pétalos (talisman de protección, esperanza)</li> <li>- escoba (gesto de limpiar, ordenar o resignificar el pasado)</li> </ul> |
| Lógica narrativa     | Fragmentaria y poética, basada en el montaje. Superposición de tiempos y voces. Espacios en blanco y silencios como parte estructural.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| Figuras retóricas    | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Metáfora visual: el zeppelin como destino, tragedia y memoria suspendida</li> <li>- Analepsis: flashback, interrumpe la secuencia temporal e introduce eventos pasados</li> <li>- Elipsis: fragmentación de la historia, vacíos significativos</li> <li>- Anáfora visual: repetición de motivos (dirigible, fuego, maleta, humo)</li> <li>- Metonimia: objetos como sustitutos de ausencias (etiqueta por cuerpo, maleta por biografía, trébol por esperanza)</li> </ul>                        |
| Temporalidad         | Superposición de tres tiempos: <ol style="list-style-type: none"> <li>1) el pasado histórico (1937)</li> <li>2) la reconstrucción afectiva de la memoria familiar</li> <li>3) el presente creativo de 1988</li> </ol>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| Afectos implicados   | Duelo, pérdida, trauma, extrañamiento, amor filial, desconcierto, nostalgia, dolor, deseo de reconstrucción y acto de memoria simbólica.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| Modalidad de lectura | Sensorial y activa: el lector-espectador manipula las piezas, reordena narrativas, se convierte en testigo-reconstructor y narrador.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| Gestos de autoría    | Escritura íntima, uso del archivo, reapropiación de materiales públicos y personales, intervención de soportes efímeros y elección de tecnologías análogas.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |

Con base en los elementos previamente descritos, podemos afirmar que *Un viaje en zeppelin* articula una narrativa visual y material profundamente significativa, en la que cada componente —desde los soportes, técnicas y colores, hasta las imágenes y objetos incluidos— contribuye a la reconstrucción simbólica de la memoria personal y colectiva. Esta disposición fragmentaria pero cohesionada activa múltiples niveles de interpretación que exceden lo meramente estético, y se inscriben en una lógica de archivo afectivo y poético. En esta lógica, el libro-arte no sólo representa un homenaje a la historia familiar de Yani Pecanins, sino que se convierte en un dispositivo hermenéutico desde el cual reconstruye, reconfigura y resignifica el pasado desde su presente creativo y más esperanzador.

La estructura narrativa de *Un viaje en zeppelin* se articula en torno a una temporalidad compleja que entrelaza distintos niveles de relato. En primer lugar, se encuentra el acontecimiento histórico del accidente del *Hindenburg*, ocurrido en 1937, presentado como telón de fondo factual. Dentro de este marco se inserta el relato más íntimo y subjetivo del infortunio de la familia paterna de la artista, los Doehner, quienes viajaban a bordo del dirigible. Esta doble capa narrativa activa tanto la memoria genealógica como la posmemoria, entendida esta última —según Hirsch (2012)— como la transmisión de experiencias traumáticas de una generación a otra en ausencia de la vivencia directa.

Como mencionamos anteriormente, la familia Doehner abordó el *Hindenburg* en Frankfurt, Alemania, con destino a Lakehurst, Nueva Jersey, para luego continuar su viaje hacia la Ciudad de México, donde residían. Ambas trayectorias —la del dirigible y la de la historia familiar— se entrelazan en un mismo dispositivo narrativo que transcurre como un viaje íntimo, introspectivo y nostálgico, rasgos característicos de la obra de Yani Pecanins.

Desde la teoría de Gérard Genette (1990), es posible descomponer la temporalidad de la obra en dos niveles: el tiempo de la historia (diégesis) y el tiempo del discurso (narración).

El primero se refiere a los hechos narrados —el accidente, la experiencia familiar, los registros documentales— y el segundo al modo en que esos hechos son dispuestos por la narradora (la artista) en la estructura textual del Libro-arte. Así, identificamos múltiples instancias temporales: por un lado, la cronología del desastre del *Hindenburg* y la tragedia familiar; por otro, el momento en que Pecanins reconstruye, desde su presente autoral, esta historia heredada.

Además, siguiendo a Genette, el discurso narrativo presenta una superposición de instancias de enunciación en al menos tres niveles: la voz de la artista como narradora extradiegética (que relata sin haber estado en la escena), la voz implícita que actúa como testigo y heredera de la historia, y la del lector-espectador, quien actúa como narratario implicado. Desde esta perspectiva, entendemos que la obra se construye, entonces, como un sistema de tiempos entrecruzados donde coexisten pasado y presente, experiencia directa y evocación, registro objetivo y afectividad personal.

Este juego temporal subraya la intención de Pecanins de inscribir su identidad en la historia de su familia no como protagonista de los hechos, sino como mediadora visual y emocional. Así, podemos decir que la temporalidad en *Un viaje en zeppelin* no responde a una linealidad cronológica, sino que se presenta como una estructura elíptica y fragmentaria en la que la artista se apropia del pasado familiar para reelaborarlo afectivamente desde el presente y, al no estar encuadrado, permite que el lector se apropie de la historia y haga su propia lectura. La obra, en su conjunto, deviene una cartografía del tiempo donde las marcas del recuerdo, el duelo y la reconstrucción simbólica dialogan entre sí a través de las materialidades del Libro-arte.

En este entretejido de temporalidades que propone *Un viaje en zeppelin*, descubrimos que se articulan múltiples niveles narrativos que permiten distinguir al menos cuatro

momentos clave dentro del relato visual. Cada uno de ellos está sostenido por elementos materiales y simbólicos que no sólo configuran la estructura interna de la obra, sino que contribuyen a la reconstrucción afectiva de la memoria familiar desde una perspectiva autorreferencial. Algunos de estos objetos —tradicionalmente vinculados al ámbito doméstico y a lo femenino, —como los hilos, la escoba o elementos relacionados con la costura— evocan una sensibilidad claramente asociada al universo simbólico de lo femenino. No obstante, pensamos que su presencia no responde necesariamente a una perspectiva feminista explícita, sino más bien a una construcción poética y afectiva del mundo íntimo desde una mirada personal y autobiográfica.

En primer lugar, hay páginas que remiten al origen genealógico de la artista, quien es hija de madre catalana —perteneciente a una familia vinculada al ámbito artístico— y de padre mexicano, hijo a su vez de una familia alemana acomodada (**fig. 13**). Esta procedencia multicultural y de clase alta queda sugerida en los fragmentos visuales que aluden a los viajes transatlánticos y al privilegio de formar parte de una élite con acceso a este tipo de experiencias, como lo era abordar un dirigible en la década de 1930.



**Fig 13.** Imágenes que narran el origen genealógico de la artista Yani Pecanins. *Un viaje en zeppelin* (2017) por La Duplicadora. Fotografías por María Teresa Villanueva Arreguin.

Un segundo bloque narrativo da cuenta de la vida cotidiana de la familia Doehner antes del accidente. La obra retrata una existencia estable, con una clara jerarquía familiar: un padre como una figura de autoridad marcada, una madre que desempeña el rol tradicional de esposa de un alto ejecutivo y cuidadora de cinco hijos, y una cotidianidad de privilegios que se ve abruptamente interrumpida por la tragedia. Este momento se configura como un intento por conservar las imágenes de la normalidad previa al desastre, un umbral antes del quiebre.



**Fig 14.** Cronología de la vida familiar de los Doehner antes del accidente. *Un viaje en zeppelin* (2017) por La Duplicadora. Fotografías por María Teresa Villanueva Arreguin.

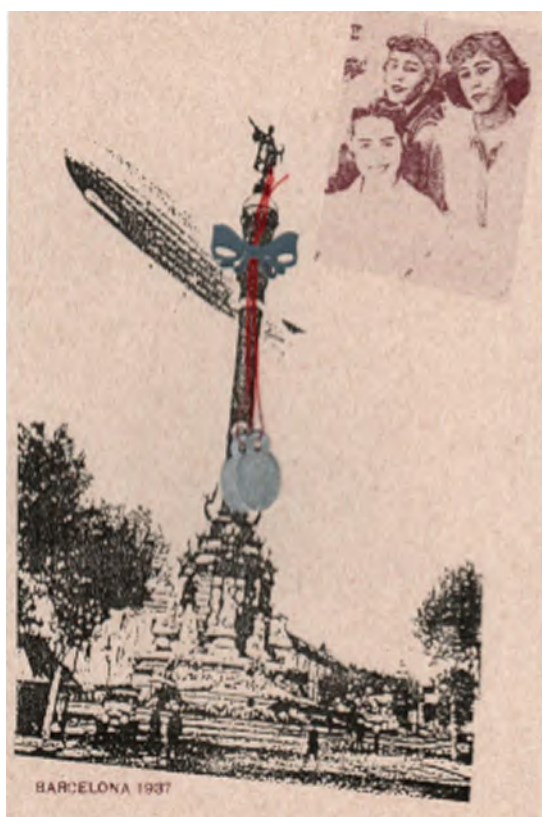
El tercer momento corresponde a la narración de la travesía en sí (**fig. 15**). Se hace referencia tanto al contexto tecnológico e histórico del viaje como al símbolo que el zeppelin representaba en su época: un emblema de la modernidad, del progreso técnico y de las utopías de exploración que caracterizaron las primeras décadas del siglo XX. La imagen del

*Hindenburg* en vuelo aparece contrapuesta a las imágenes de soldados nazis en formación, generando un subtexto que asocia este viaje con el auge del totalitarismo y sus catástrofes venideras. La posterior representación del dirigible en llamas y su forma desdibujada refuerzan la idea de una caída simbólica de dicho paradigma.



**Fig 15.** Imágenes que evocan la travesía realizada en el monumental zeppelin. *Un viaje en zeppelin* (2017) por La Duplicadora. Fotografías por María Teresa Villanueva Arreguin.

En este apartado, destaca también la aparición de una página donde se superpone una fotografía de las hermanas Pecanins —niñas, en la Plaza de Espanya de Barcelona— con la imagen del dirigible, sugiriendo una sincronía temporal entre la tragedia vivida por la familia paterna en Norteamérica y la vida previa de la madre aún en Europa. Esta imagen plantea una narrativa paralela que cruza geografías y biografías antes de su convergencia en México (**fig. 16**).



**Fig 16.** Cruce de geografías y biografías antes de su convergencia en México de los padres de la artista. *Un viaje en zeppelin* (2017) por La Duplicadora. Fotografías por María Teresa Villanueva Arreguin.

Asimismo, se incluye una página que reproduce un boletín de prensa en el que se da cuenta del impacto emocional sufrido por la madre del Sr. Hermann Doehner y su hijo menor, Hermann Jr., tras recibir en la Ciudad de México la devastadora noticia del accidente en el que perecieron varios miembros de su familia como consecuencia del incendio del dirigible. Este documento constituye una evidencia del carácter traumático que tuvo la tragedia no sólo para las víctimas directas, sino también para sus familiares que aguardaban su llegada, subrayando la dimensión afectiva y transgeneracional del suceso (**fig. 17**).



**Fig 17.** Reproducción del boletín de prensa avisando a los familiares sobre el accidente del *Hindenburg*. *Un viaje en zeppelin* (2017) por La Duplicadora. Fotografías por María Teresa Villanueva Arreguin.

El cuarto bloque narrativo se centra en el momento del accidente (**fig. 18**), representado con crudeza y sobriedad a través de notas periodísticas, listas de heridos, sobrevivientes, desaparecidos y fallecidos. Las imágenes reiteradas del *Hindenburg* envuelto en llamas, sus restos calcinados y las metáforas del humo envuelven a los protagonistas, y al mismo tiempo, proyectan a la artista dentro de la escena. En particular, su huella dactilar —impresa en diversas páginas— actúa como una marca identitaria que la inserta simbólicamente en una historia que no vivió de forma directa, pero que heredó emocional y simbólicamente. Del mismo modo, el uso del tóner de la fotocopidora dentro de las bolsas, cubriendo las fotografías de los tres niños Doehner, funciona como una capa visual que oscurece, protege y resignifica esas imágenes desde el presente, operando como una veladura de la memoria.



**Fig 18.** Narrativa del incendio del *Hindenburg* y metáforas del humo. *Un viaje en zeppelin* (2017) por La Duplicadora. Fotografías por María Teresa Villanueva Arreguin.

Finalmente, el último momento narrativo se refiere a la vida posterior de los padres de la artista, Walter Doehner y Teresa Pecanins (**fig. 19**). Las últimas páginas del libro-arte están dedicadas a su historia de pareja, breve pero significativa, pues da lugar a los hijos que engendraron y, especialmente, a la propia artista. La obra cierra con una fotografía de Yani Pecanins siendo muy joven, como una suerte de epílogo visual en el que ella afirma su existencia a partir de la reconstrucción de esta historia. De este modo, *Un viaje en zeppelin* no sólo opera como una pieza de memoria, sino como un gesto de afirmación vital: un modo de honrar la vida de quienes vinieron antes a través del reconocimiento de la propia presencia.



**Fig 19.** Presencia de la vida en pareja de los padres de la artista, páginas con las que cierra el libro-arte. *Un viaje en zeppelin* (2017) por La Duplicadora. Fotografías por María Teresa Villanueva Arreguin.

Por otra parte, es importante aclarar que la reiteración de elementos materiales, simbólicos y figurativos en *Un viaje en zeppelin* no constituye un mero recurso ornamental, sino que forma parte de una compleja estrategia discursiva mediante la cual Yani Pecanins reconstruye, fragmento a fragmento, una memoria heredada, afectiva y transgeneracional. La repetición —como figura retórica de la reiteración— opera aquí como mecanismo de énfasis y anclaje emocional que permite insistir sobre aquello que no debe olvidarse: imágenes del dirigible, huellas dactilares, etiquetas, sobres y fragmentos textuales reaparecen constantemente en distintas páginas como signos persistentes de una historia desgarradora que la artista desea fijar y preservar. De igual forma, la recurrencia de los personajes principales —como los niños Doehner, Matilde y Hermann (abuelos de la artista), o el propio Walter Doehner, padre de Yani— permite marcar los núcleos afectivos de la narrativa, visibilizando tanto su centralidad en la tragedia como su peso emocional en la vida de la autora. Al reaparecer en distintos soportes visuales y técnicas, estos personajes se

transforman en figuras de la memoria, que se actualizan y resignifican en cada nueva mención o imagen.

En su totalidad, la obra se constituye como un gran collage, entendido no sólo como técnica plástica sino como procedimiento epistemológico y poético. El collage le permite a Pecanins articular múltiples niveles de temporalidad y significación: lo histórico, lo íntimo, lo material y lo simbólico se ensamblan en un mismo plano visual y narrativo. Este montaje no lineal posibilita que la memoria —no vivida directamente, pero sí transmitida— adquiera forma y voz desde lo visual, lo afectivo y lo editorial. En este contexto, los elementos reiterados no sólo configuran una estética de la acumulación, sino que habilitan la construcción de sentido a partir de la fragmentación. A continuación, se presenta una tabla que sistematiza la frecuencia de aparición de dichos componentes materiales, simbólicos y figurativos, evidenciando la coherencia estructural, discursiva y afectiva del libro-arte.

**Tabla 2. Frecuencia de componentes en *Un viaje en zeppelin* de Yani Pecanins (1988)**

| Componente                                         | Cantidad de páginas en que aparece |
|----------------------------------------------------|------------------------------------|
| Hindenburg                                         | 16                                 |
| Apliques                                           | 13                                 |
| Sello del dirigible                                | 8                                  |
| Hilos                                              | 6                                  |
| Huella dactilar                                    | 6                                  |
| Notas periodísticas                                | 5                                  |
| Fechas                                             | 4                                  |
| Sobres                                             | 4                                  |
| Etiquetas colgantes                                | 4                                  |
| Etiquetas adhesivas                                | 4                                  |
| Publicidad de la compañía fabricante de dirigibles | 4                                  |
| Ventanas                                           | 2                                  |
| Bolsas                                             | 2                                  |
| Lacres                                             | 2                                  |
| Recortes adheridos                                 | 2                                  |

|                                     |   |
|-------------------------------------|---|
| Corazón en llamas                   | 2 |
| Desplegables                        | 1 |
| Maleta (y el recorte)               | 1 |
| Escoba                              | 1 |
| Fragmentos para completar la imagen | 1 |
| Postales dentro de la maleta        | 1 |

A partir del análisis cuantitativo presentado en la tabla de frecuencia de componentes del libro-arte *Un viaje en zeppelin*, profundizaremos ahora en las metáforas visuales, materiales y narrativas que emergen de dichos elementos recurrentes. Estas recurrencias no sólo organizan la estructura del libro, sino que configuran un lenguaje simbólico a través del cual Yani Pecanins elabora una poética de la memoria, el duelo y la reconstrucción.

Las metáforas visuales que articulan esta narrativa las clasificamos según los elementos que se repiten a lo largo de la obra y que se asocian a los distintos niveles del relato. En lo relativo al hecho histórico, destacan los mapas, diagramas técnicos y planos del *Hindenburg*, que enfatizan sus capacidades tecnológicas y su rol como emblema de la hegemonía nazi. La esvástica, visible en la cola del dirigible en varias imágenes, refuerza su dimensión simbólica como instrumento propagandístico del régimen.

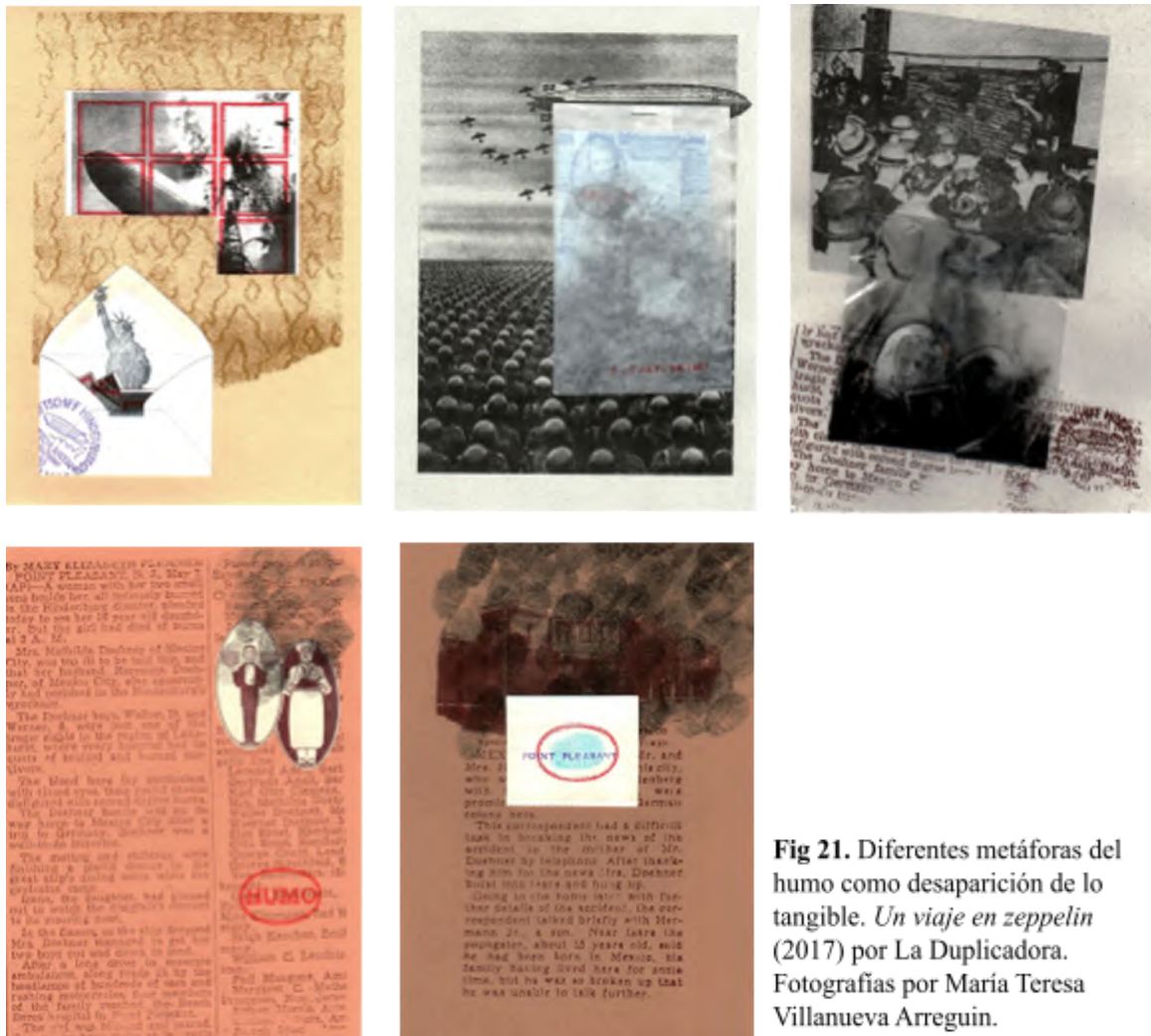
La reproducción de notas periodísticas (**fig. 20**) provenientes del *New York Times* y el *New York Daily News*, reunidas mediante un remache superior, constituye otra forma de organización del archivo visual. En ciertas páginas, la artista reencuadra o amplifica segmentos donde aparecen los nombres de sus familiares, subrayando su condición de sobrevivientes o fallecidos mediante cambios tipográficos o compositivos, en un gesto análogo al óvalo rojo que empleó en *La noche del zeppelin* (1987) para destacar los mismos nombres.



**Fig 20.** Notas periodísticas que reportan el accidente y en las que aparecen los nombres de la familia Doehner. *Un viaje en zeppelin* (2017) por La Duplicadora. Fotografías por María Teresa Villanueva Arreguin.

Un ejemplo destacado de esta operación retórica y visual lo constituye la figura del humo (**fig. 21**), símbolo recurrente que condensa la metáfora del trauma y la desaparición. En una de las páginas, se articulan tres planos superpuestos que configuran una potente carga simbólica: en el fondo, la imagen de una rueda de prensa; en el eje diagonal, una ampliación de la nota periodística donde se mencionan los nombres del padre y del tío de la artista; y, en primer plano, una bolsa de celofán transparente que contiene fotografías de los niños sobrevivientes junto a un par de cerillos. Todo este conjunto está cubierto por el polvo negro del tóner de la fotocopidora, el cual actúa como metáfora visual del humo espeso producido por el incendio, materializando el trauma a través de la opacidad y la veladura de la imagen. De manera similar, el humo se representa mediante la huella dactilar de la artista, estampada

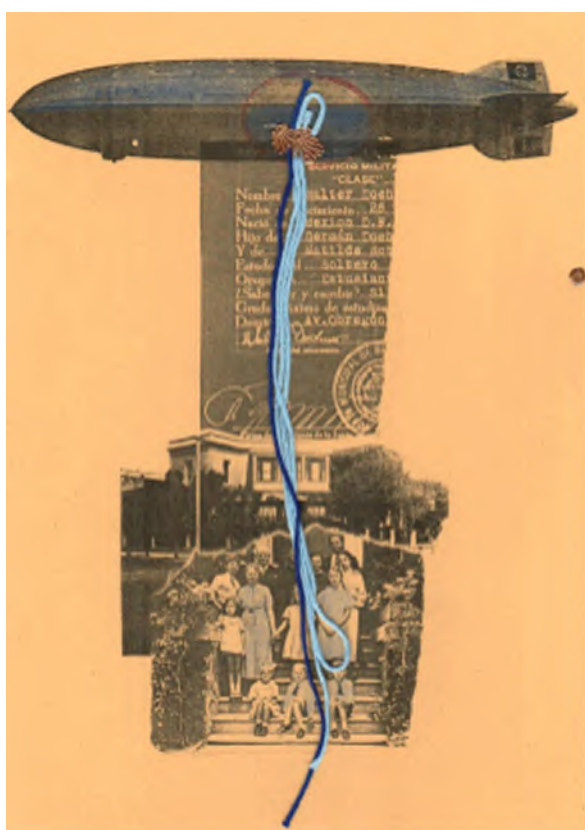
como una capa densa que envuelve distintos escenarios: la casa familiar, el dirigible en llamas o a los miembros de la tripulación, estableciendo así una conexión sensible entre la destrucción histórica y la apropiación afectiva del recuerdo.



**Fig 21.** Diferentes metáforas del humo como desaparición de lo tangible. *Un viaje en zeppelin* (2017) por La Duplicadora. Fotografías por María Teresa Villanueva Arreguin.

Otros elementos recurrentes en la obra son las fotografías de la familia Doehner y los documentos de identificación, los cuales conforman una memoria genealógica evocada desde el lugar de la posmemoria. Estas imágenes se presentan tanto en escenas grupales como en retratos individuales, subrayando el protagonismo de los miembros más directamente afectados por la tragedia. En ocasiones, aparecen fragmentadas, lo que introduce un doble recurso retórico: la metonimia, al sustituir la presencia física por un detalle representativo; y la elipsis, al omitir partes del documento o del cuerpo, lo cual intensifica la sensación de

pérdida y discontinuidad en la narración. En muchas de estas representaciones, Pecanins enfatiza determinados rasgos o personajes mediante el uso del color azul, una decisión cromática cargada de significados simbólicos: en la psicología del color, el azul evoca armonía, introspección y espiritualidad, mientras que en las tradiciones judeocristianas se asocia con la esperanza y la trascendencia hacia lo divino. Desde esta perspectiva, puede interpretarse como una expresión sutil de duelo y homenaje hacia sus familiares fallecidos, articulando así un lenguaje visual que conjuga afecto, respeto y reconstrucción.



**Fig 22.** Metáfora del hilo y del color azul en la memoria genealógica. *Un viaje en zeppelin* (2017) por La Duplicadora. Fotografías por María Teresa Villanueva Arreguin.

Esta intención se intensifica en un collage con el que inicia la obra compuesto por una fotografía familiar, un fragmento de la cartilla militar del padre de la artista y una imagen del *Hindenburg* en vuelo, organizados de tal forma que conforman visualmente una cruz. Por encima de este conjunto, dos hilos azules adheridos con lacre atraviesan el centro de las imágenes. En este gesto simbólico, los hilos funcionan como una metáfora del lazo invisible entre el mundo de los vivos y el de los muertos, una forma poética de entretejer el destino

familiar a través del arte. Así, lo matérico se convierte en vía para lo espiritual, transformando el dispositivo editorial en un ritual de reunión, conmemoración y reparación.

La presencia de la artista se afirma mediante estrategias simbólicas que le permiten inscribirse en una historia que no vivió directamente, pero que le fue transmitida como legado afectivo. La huella dactilar, impresa en varias páginas, actúa como firma, marca y anclaje identitario, estableciendo un vínculo corpóreo con la memoria narrada. Se trata, entonces, de un testimonio plástico de la posmemoria: no es el recuerdo de Yani lo que se narra, sino el de otros, apropiado y resignificado a través del lenguaje visual y objetual. Esta mediación, como señala Hirsch (2008), no niega la distancia generacional, sino que la vuelve productiva como espacio de creación y de afirmación subjetiva.

Si el libro-arte utiliza materiales reciclados y evoca la imagen del zeppelin —un artefacto monumental, ambicioso y trágicamente frágil—, entonces puede leerse como una meditación sobre la tensión entre grandeza e inestabilidad, entre progreso tecnológico y obsolescencia. El "viaje" no es únicamente el desplazamiento físico de la aeronave, sino una metáfora de la propia travesía artística y vital de Pecanins, quien se embarca en un recorrido que combina exploración estética, memoria histórica y afectividad personal. El zeppelin, como “arca aérea” o “nave del cielo”, puede evocar tanto la búsqueda de salvación como el fracaso de los grandes proyectos modernos; su caída representa el colapso de las utopías tecnológicas del siglo XX, pero también abre espacio para una relectura íntima y crítica desde la voz de una artista-mujer en los márgenes de la historia oficial.

La obra, por tanto, se sitúa en la frontera entre la escultura, la poesía y el diseño editorial. Su carácter táctil y su formato no convencional invitan a una lectura expandida, en la que el espectador deviene en viajero, explorador o arqueólogo de memorias reconstruidas. Si el zeppelin aparece como artefacto obsoleto pero cargado de belleza, podría interpretarse

como una crítica al ritmo vertiginoso del progreso o una reivindicación de la lentitud, la contemplación y el cuidado. El uso del collage, en tanto técnica y poética de la fragmentación, puede leerse como una estrategia para asumir la ruptura, pero también como una forma de recomposición identitaria a partir de los restos.

Finalmente, la repetición de ciertos personajes —como los hermanos Doehner o la figura del padre de la artista— refuerza la centralidad afectiva de estos vínculos. A través de su reiteración visual y material, Pecanins establece anclas de sentido que guían al lector a lo largo de esta travesía narrativa, reactivando el recuerdo como una forma de resistencia frente al olvido. En este sentido, tal como señala en entrevista, la curadora de la exposición póstuma *Yani Pecanins. Las cosas sencillas*, Fernanda Ramos Mena<sup>86</sup>, *Un viaje en zeppelin* constituye la única obra de la artista que aborda de manera explícita la dimensión paterna, integrando la memoria de migración de su familia y los desplazamientos inherentes a esta historia, aunque siempre filtrados desde una perspectiva corporal y femenina. Esta dimensión autobiográfica, que la propia Pecanins matizaba al afirmar que su trabajo “no era autobiográfico” pero resultaba profundamente personal, aporta una densidad afectiva y simbólica que potencia la carga emocional de la obra. En suma, *Un viaje en zeppelin* puede considerarse una obra cumbre en la trayectoria de Yani Pecanins, donde confluyen la exploración de la materialidad, la narración poética de la memoria y la crítica al relato hegemónico de la historia, consolidando su lugar como una de las artistas más significativas en el campo del libro-arte en México.

Asimismo, la curadora Fernanda Ramos Mena subraya que, a lo largo de la obra de Pecanins, siempre se percibe una presencia de lo femenino. Esta singularidad remite a la concepción de memoria fragmentada que caracteriza el trabajo de la artista, según lo

---

<sup>86</sup> La transcripción íntegra de la entrevista realizada a la curadora Fernanda Ramos Mena se incluye en los anexos de esta tesis.

mencionaba en diversas entrevistas: la memoria que se reconstruye no siempre puede expresarse de manera lineal, y la reiteración de elementos permite que los recuerdos emerjan transformados. Dado que Pecanins no tuvo una cercanía directa con su padre —quien falleció aproximadamente un mes y medio después de su nacimiento—, la narrativa que despliega en la obra se construye a partir de fragmentos familiares conocidos y de un evento específico que actúa como mediador entre la ausencia y la memoria. De este modo, *Un viaje en zeppelin* se configura como una reconstrucción afectiva y simbólica de la figura paterna, articulando la memoria familiar desde un espacio de investigación creativa, mediado por la experimentación visual y la materialidad del libro-arte.

En relación con lo anterior y, con casi tres décadas de distancia respecto a su versión original, en 2017 la editorial independiente *La Duplicadora*, a cargo de sus fundadores Vanessa López y Emmanuel García, llevó a cabo la reedición del libro-arte *Un viaje en zeppelin*, reafirmando su valor como una obra clave dentro del arte editorial mexicano. Esta nueva edición, aunque preserva los principales recursos visuales y estructurales de la versión de 1988, introduce sutiles variaciones materiales que dialogan con el paso del tiempo y la permanencia del archivo afectivo. En relación con *La noche del zeppelin* (1987), considerada una pieza preliminar, la reedición de *Un viaje en zeppelin* pone en evidencia la evolución de la narrativa visual de Yani Pecanins, consolidando una poética de la memoria que articula materialidad, repetición y duelo en distintos momentos de su trayectoria artística.

Como hemos mencionado, en 2017, la editorial independiente La Duplicadora, bajo la dirección de Vanessa López y Emmanuel García, realizó la reedición del libro-arte *Un viaje en zeppelin* en estrecha colaboración con la artista Yani Pecanins. Esta reedición, más que una reinterpretación o una versión nueva, constituyó una reproducción fiel de la pieza original de 1988, ahora adaptada al sistema de impresión en risografía. A pesar de los avances técnicos, la artista insistió en que se conservaran los materiales y objetos originales,

asegurando así la integridad de la obra. De esta edición se produjeron 120 ejemplares ensamblados a mano (**fig. 23**).



**Fig 23.** *Un viaje en zeppelin* (2017) por La Duplicadora. Fotografía por María Teresa Villanueva Arreguin.

En entrevista con Vanessa López<sup>87</sup>, nos comentó que la decisión de emprender esta reedición surgió a partir del interés de La Duplicadora por revisar publicaciones de los años ochenta, considerando los vínculos técnicos y conceptuales entre el mimeógrafo utilizado por *Cocina Ediciones* —proyecto editorial fundado por Pecanins— y la risografía contemporánea. En palabras de López, el mimeógrafo y la risografía comparten el principio de impresión a estencil, lo que permitió un diálogo intergeneracional entre técnicas editoriales de bajo costo y alta expresividad.

Una de las principales diferencias visuales con respecto a la edición de 1988 reside en el diseño del contenedor: mientras que la caja original era de cartón comprimido rojo de estructura frágil y con una alta acidez lo que dificultaba su protección y conservación, la reedición presenta una estructura con charola interna, solapas laterales, broche de cierre y

<sup>87</sup> La entrevista completa realizada a Vanessa López el 21 de marzo de 2022, se encuentra en los anexos de esta investigación.

acabado en tela negra con grabado en bajo relieve plateado en el lomo y, otro, en en la tapa del zeppelin en vuelo dentro de un óvalo (**fig. 24**). Esta decisión no sólo respondió a una necesidad de mayor conservación, sino también a la voluntad de honrar el carácter monumental y simbólico de la obra. Esta reedición incorpora materiales más resistentes como tela laminada, grabados en bajo relieve y risografías, preservando los valores estéticos del original, pero adaptados a las exigencias de conservación actuales, además de dotar a la obra de una gran presencia física.



**Fig 24.** *Un viaje en zeppelin* (2017) por La Duplicadora. Charola para obra con solapas. Fotografías por María Teresa Villanueva Arreguin.

Como mencionamos anteriormente, para Yani era importante emplear los mismos materiales e insumos que ella usó para la versión de 1988, por lo que una labor esencial fue la búsqueda y selección de los mismos. López menciona que si bien no fue posible conseguir todos los insumos originales, se procuraron papeles que evocaran la textura y apariencia de

los empleados en la primera edición. Un hallazgo significativo fue que el establecimiento donde Yani había adquirido los sobres originales aún existía, lo que permitió obtener exactamente los mismos. Además, de que la artista facilitó los sellos, lacres, tipos y fotografías de la versión de 1988, algunas de las cuales, en la reedición, alcanzaron incluso mejor resolución y contraste de color.

Desde esta perspectiva, nos resulta evidente que durante el proceso de producción, también se hicieron algunas modificaciones puntuales: se ajustaron los colores de tinta, se intervinieron páginas específicas y se incorporaron manualmente sobres, etiquetas y otros elementos. A diferencia de la versión original que fue armada íntegramente por Pecanins en solitario, la reedición fue realizada por un equipo de cuatro personas, entre ellas la propia artista, quienes colaboraron estrechamente en el ensamblaje de cada una de las láminas. Esta colaboración colectiva permitió concluir el proyecto en aproximadamente cuatro o cinco meses, frente a los ocho meses que le llevó a la autora producir su primera versión.

Evidentemente, podemos observar que una de las diferencias técnicas más relevantes fue la adopción de la risografía como sistema de impresión. Si bien esta técnica difiere del mimeógrafo utilizado originalmente por *Cocina Ediciones*, que como ya mencionamos, ambos sistemas de impresión comparten el principio del estencil, por lo que la artista consideró apropiado este recurso como una suerte de descendencia técnica coherente con el espíritu de la obra, además de poder integrar un mayor número de tintas y de mejor calidad.

En términos de contenido, la reedición mantiene la estructura de láminas sueltas con los mismos elementos visuales y materiales que la versión original: etiquetas, sobres, lacres, fotografías familiares, documentos de identificación, sellos, huellas dactilares y otros componentes que, como vimos anteriormente, configuran el archivo afectivo y narrativo de Pecanins. Como confirma López, la artista proporcionó los sellos, tipos, imágenes originales

y participó activamente en el ensamblaje de cada ejemplar, asegurando que se respetara el orden establecido, aunque aceptando la posibilidad de que cada lector reorganice las láminas de forma libre, completando así su propia versión de la historia.

Con base en nuestros hallazgos y análisis, defendemos que la reedición se pone en diálogo con las dos versiones anteriores: *La noche del zeppelin* (1987), concebida con técnicas caseras a manera de carta y en un sobre; *Un viaje en zeppelin* (1988), como obra definitiva en formato de libro-arte y con una estética rústica y de bajo costo; y su reedición de 2017, que conjuga archivo, memoria, homenaje, actualización técnica y conservación. Esta trayectoria evidencia que Pecanins no sólo evolucionó en su lenguaje plástico-editorial y en la reflexión sobre la memoria, el duelo y los dispositivos materiales de representación, sino que también recurrió a materiales y técnicas de reproducción alternativas, acordes con las condiciones tecnológicas y los recursos disponibles en cada momento histórico en que fueron producidas las obras, demostrando su creatividad y adaptabilidad a los contextos de producción. Desde la perspectiva de la posmemoria, estas decisiones técnicas permiten reconstruir fragmentos de memoria familiar y colectiva, convirtiendo cada versión en un archivo vivo: un espacio en el que la memoria se materializa, se reinterpreta y se preserva, y donde el uso de recursos técnicos accesibles se convierte en un acto de creatividad crítica frente a las limitaciones históricas, reafirmando así la innovación y la pertinencia estética de la obra dentro del campo del Libro-arte.

Con base en las características materiales, narratológicas y simbólicas de *La noche del zeppelin* (1987), *Un viaje en zeppelin* (1988) y su reedición en 2017 por la editorial independiente La Duplicadora, concluimos que se establece una lectura comparativa que revela tanto continuidades como transformaciones sustanciales. Las tres versiones comparten un mismo núcleo temático: la tragedia del dirigible *Hindenburg* y la historia familiar paterna

de Yani Pecanins, enmarcada por una sensibilidad autobiográfica que opera desde la posmemoria. No obstante y, como es evidente, difieren en sus formas materiales, alcances narrativos y modos de producción. *La noche del zeppelin*, concebida como una pieza experimental fotocopiada en formato de sobre, puede considerarse un primer ensayo visual o narrativo, donde ya se perfilan materialidades y simbolismos claves como el humo, los sellos, las fechas, los nombres familiares y el duelo. Un año después, *Un viaje en zeppelin* (1988) se consolida como una obra más compleja y expandida, tanto en número de componentes como en profundidad narrativa, mediante el uso del collage, la multiplicidad de texturas, fragmentos visuales y capas superpuestas, estructuradas en un libro-arte de 22 láminas sueltas resguardadas en una caja de cartón rojo. Esta pieza es ejemplar en cuanto a la integración de memoria, narrativa visual y experimentación plástica: a través de estrategias como la repetición simbólica, la reiteración de personajes y el uso de objetos cargados de sentido (humo, hilos, sellos, escobas, fotografías, etc.), Pecanins construye una narración fragmentada que apela a lo sensorial y afectivo, más que a la linealidad cronológica.

La reedición de 2017, realizada en colaboración con La Duplicadora, conserva el contenido visual y simbólico original, pero lo reinterpreta desde una nueva propuesta editorial adaptada a los recursos técnicos contemporáneos: se sustituye el mimeógrafo por la risografía, se rediseña el contenedor con materiales de mayor durabilidad (tela laminada, estampado metálico, broches), y se ensambla artesanalmente con el mismo cuidado simbólico. Observamos que, aunque no altera el guión visual ni el orden estipulado por Pecanins, esta reedición introduce una lectura crítica desde el presente y refuerza el carácter colectivo y colaborativo de la obra. Así, constatamos que *Un viaje en zeppelin* (1988, 2017) no sólo se consolida como una de las piezas fundamentales del Libro-arte mexicano contemporáneo, sino que también despliega un lenguaje estético que entrelaza archivo, duelo

y exploración plástica, haciendo de la memoria un territorio visual donde convergen el pasado trágico, la presencia simbólica y la acción poética.

Hemos comprendido que reconstruir, desde el arte contemporáneo, no implica restaurar el pasado, sino reconfigurarlo a partir de sus huellas, en este caso, mediante una estética del fragmento, del gesto y de la afectividad. Lo que vemos en este libro-arte es que se trata de una práctica que incide en la historia al reescribirla desde lo sensible, transformando así la vida de su creadora en la medida en que puede nombrar, compartir y resignificar aquello que fue relegado al silencio. En este sentido, consideramos que la reconstrucción deviene en un acto de dignificación, de justicia simbólica y de generación de una memoria viva: una memoria abierta al encuentro, al reconocimiento y a la posibilidad de futuro.

*Un viaje en zeppelin* (1988) se inscribe en las prácticas del Libro-arte en México durante la década de los ochenta, destacando por la singularidad de su factura y la densidad simbólica de su contenido. Su proceso de producción, que se extendió por ocho meses, implicó una profunda exploración tanto material como emocional en torno a la historia de su familia paterna, particularmente en relación con la figura de su padre, Walter Doehner. La artista no llegó a conocerlo, por lo que puede entenderse que asumir la realización de esta obra constituyó para ella una manera de crear y preservar un vínculo simbólico con su padre, desde la memoria y la narrativa visual.

En este sentido, creemos que *La noche del zeppelin* (1987), concebida en un principio como una pieza pequeña y sencilla, fue transformándose en un proyecto de profunda significación personal. Según expresó la propia Yani Pecanins, el proceso creativo se convirtió en una aventura íntima, motivada por el deseo de rendir homenaje tanto a los ausentes como a los sobrevivientes de una tragedia heredada a través de la narración familiar. No obstante, nos surge la pregunta sobre cómo es posible reconstruir un acontecimiento que

no fue vivido directamente ni forma parte de la memoria individual. ¿Desde qué lugar emocional se aproxima la artista a esta tragedia transmitida? ¿Qué mecanismos activó para hacer presente un pasado que le fue legado más que vivido? Consideramos que en Pecanins existía una necesidad de comprender lo ocurrido, lo que la llevó a documentarse, investigar y narrar visualmente la tragedia del *Hindenburg*, conjugando elementos de la historia familiar con recursos ficcionales. Para ello, recurrió al collage como dispositivo narrativo fundamental, construyendo su propio lenguaje visual a partir de fragmentos documentales y objetos cotidianos. Con materiales simples y técnicas artesanales —como el mimeógrafo y la fotocopia—, desarrolló una poética del archivo afectivo que prioriza el contenido simbólico por encima del acabado estético. Así, su libro-arte ofrece una experiencia visual deliberadamente fragmentaria, orientada a convocar la sensibilidad, la memoria y los restos de lo vivido.

La clave para comprender este proceso se encuentra en la noción de posmemoria, entendida, según Marianne Hirsch (2008), como una forma de memoria transmitida generacionalmente, en la que los descendientes de quienes vivieron traumas colectivos reconstruyen ese pasado no vivido a partir de relatos, imágenes y silencios familiares. En esta perspectiva nos percatamos de que *Un viaje en zeppelin* no constituye una reconstrucción histórica en sentido estricto, sino que se trata de una elaboración poética que transforma la distancia temporal y afectiva en materia expresiva. A través del dispositivo del libro-arte, Pecanins no pretendió representar la tragedia con fidelidad documental, sino más bien evocar su resonancia emocional, generando un espacio simbólico para el duelo, la empatía y la resignificación de la pérdida. Así, en sus tres versiones —*La noche del zeppelin* (1987), *Un viaje en zeppelin* (1988) y la reedición de 2017—, se observa una continuidad basada en la memoria, los objetos, la imagen y los procesos materiales de producción, que articulan un lenguaje visual coherente y profundamente afectivo.

Podemos afirmar que *Un viaje en zeppelin* constituye una obra paradigmática dentro de la producción de Yani Pecanins, tanto por su dimensión autobiográfica y su singular aproximación a la reconfiguración del archivo familiar a partir de la evocación y el fragmento, como por ser la única de sus obras que explora de manera explícita la dimensión masculina. Desde los planteamientos del archivo desarrollados por Ana María Guasch (2011), este libro-arte se inscribe en una genealogía de obras que abordan el trauma desde el lugar de la ausencia, convirtiendo el arte en un dispositivo capaz de hacer visible lo indecible, de materializar lo intangible. En este caso particular —como hemos expuesto—, la artista trabaja a partir de un relato transmitido en su infancia sobre la muerte de su abuelo paterno durante el incendio del dirigible *Hindenburg* en 1937, reconstruyendo desde la distancia afectiva y temporal una experiencia heredada bajo el signo del silencio, la pérdida y el duelo no resuelto.

Desde el punto de vista material, podemos decir que *Un viaje en zeppelin* se estructura como un libro-arte ensamblado con soportes múltiples: papeles de apariencia envejecida, recortes de prensa, imágenes intervenidas, documentos oficiales, diagramas técnicos del dirigible, postales ficticias y textos manuscritos. Esta heterogeneidad responde a una estrategia deliberada de construcción visual de la memoria, en la que lo documental, lo poético y lo archivístico se entrelazan para formar una narrativa sensible. En este sentido, la posmemoria opera aquí como un acto creativo que no busca representar el pasado con fidelidad, sino revivirlo afectivamente mediante fragmentos capaces de activar la imaginación y la empatía. Así, la elección de materiales, su disposición no lineal y la superposición de capas visuales conforman una forma de narrativa expandida que desborda el texto verbal y apela a una experiencia inmersiva, intersticial y afectiva.

Desde una lectura hermenéutica, la estructura de *Un viaje en zeppelin* también evita la secuencia narrativa convencional y se organiza según una lógica de constelación: cada página funciona como un microarchivo autónomo, pero a la vez se articula con el conjunto, generando múltiples posibilidades de lectura. Retomando las ideas de Wasserman (2007) sobre el libro-arte como red significativa, esta obra la podemos entender como un espacio relacional en el que el lector-espectador es invitado a reconstruir el sentido de forma activa, mediante el recorrido físico del objeto, el tacto, la observación detenida y la asociación libre de los elementos visuales y textuales. La narrativa visual se despliega entonces como una experiencia inmersiva, sensorial y fragmentaria, en la que palabra e imagen conviven en tensión productiva, permitiendo diversas aproximaciones al relato.

Este gesto compositivo, que entrelaza documentos reales con elementos ficcionales, también nos introduce a una reflexión crítica sobre la propia naturaleza del archivo. Tal como advierte Derrida (1997), todo archivo implica una operación de selección que, inevitablemente, ejerce una violencia sobre la memoria. Frente a esta lógica, Pecanins construye un archivo afectivo e íntimo, no orientado a fijar una verdad histórica, sino a reescribir la historia familiar desde el afecto, el vacío y el duelo. En ese sentido, *Un viaje en zeppelin* no sólo rescata un episodio silenciado del pasado, sino que lo resignifica desde el presente como forma de resistencia al olvido.

A lo largo de esta investigación, nuestra intención es sustentar que el método de la hermenéutica profunda propuesto por John B. Thompson demostró ser una herramienta eficaz para examinar en profundidad las dimensiones sociohistóricas, estructurales y simbólicas de las obras *La noche del zeppelin* (1987), *Un viaje en zeppelin* (1988) y su reedición en 2017 por La Duplicadora, todas creadas por Yani Pecanins. Este enfoque metodológico nos permitió articular de manera rigurosa los elementos contextuales que dieron origen a estas

piezas, evidenciando cómo la artista reconstruye la memoria individual y colectiva desde una perspectiva crítica y subjetiva. El análisis reveló que Pecanins no sólo responde a las fracturas provocadas por los acontecimientos de 1968 y sus secuelas en el ámbito cultural mexicano, sino que también se posiciona como una agente activa dentro de un cambio de paradigma, donde los artistas comenzaron a asumir el rol de editores y optaron por la autopublicación como forma de resistencia y expresión autónoma.

Nuestra hipótesis quedó así confirmada: *Un viaje en zeppelin* constituye una obra paradigmática en la que el Libro-arte se convierte en vehículo para la reconstrucción de la memoria a través de una apropiación creativa del proceso editorial. La libertad estética y política que Pecanins encuentra en estos formatos le permitió no sólo desarrollar un lenguaje visual íntimo y experimental, sino también consolidarse como figura clave en la promoción del Libro-arte en México vigentes hasta la actualidad, al margen de los circuitos industriales y a favor de prácticas artesanales, personales y afectivas.

De esta manera, nos damos cuenta que la experiencia de lectura se ve profundamente afectada por la dimensión objetual del libro-arte, ya que el lector-espectador debe desplegar las láminas, manipular los papeles, descubrir imágenes ocultas o interpretar capas simbólicas en un acto de reconstrucción sensorial y poética. Esta performatividad lo sitúa, no como un receptor pasivo, sino como agente activo en un proceso de elaboración colectiva de la memoria, donde el pasado familiar de la artista interpela al presente mediante restos, huellas y fragmentos visuales que insisten en no desaparecer.

## Conclusiones finales

Reflexionar críticamente sobre el proceso de investigación constituye un ejercicio fundamental dentro de la producción académica, no sólo como cierre estructural de una tesis, sino como acto relacionado con la adquisición, producción y/o validación que permite reconocer los alcances, límites y proyecciones del conocimiento generado. Como un importante aprendizaje durante la realización de este trabajo, podemos señalar que toda investigación es también autoconocimiento, pues implica una comprensión situada que transforma tanto el objeto de estudio como la mirada del investigador. Bajo esta premisa, el presente trabajo no sólo se propuso analizar el Libro-arte como dispositivo de memoria y archivo en el contexto mexicano contemporáneo, sino también problematizar los desafíos metodológicos y teóricos emergentes a lo largo del proceso de indagación.

A lo largo de esta investigación hemos podido confirmar que el arte, como lenguaje sensible y conceptual, es una herramienta poderosa para narrar, reinterpretar y reconstruir la memoria. Esta cualidad se vuelve especialmente significativa cuando se analiza el trabajo de artistas que, como Yani Pecanins, encontraron en el Libro-arte un vehículo idóneo para elaborar relatos íntimos, personales y colectivos. El arte no sólo nos permite comprender el mundo; también genera empatía, preserva lo humano y ofrece nuevas formas de interpretar el pasado.

Por otro lado, el enfoque hermenéutico adoptado permitió reconocer el carácter interpretativo del análisis del Libro-arte, entendido no sólo como objeto material sino como práctica cultural y acto de memoria. Sin embargo, el proceso reveló tensiones entre la interpretación subjetiva y la necesidad de sostener rigor académico, lo cual obligó a replantear constantemente las estrategias de análisis. Fue necesario mantener un equilibrio entre la lectura poética de las obras —propia de la estética y de los estudios visuales— y el

análisis contextual crítico —heredado de autores como Paul Ricoeur (2004), quien concibe la memoria como un campo hermenéutico atravesado por mediaciones simbólicas—. Esta tensión metodológica enriqueció el desarrollo de la investigación, al permitir transitar de una aproximación formalista hacia una comprensión profunda en la que convergen historia, afecto y materialidad.

En este sentido, podemos decir que una de las contribuciones más importantes de este trabajo ha sido comprobar que el libro-arte *Un viaje en zeppelin* (1988/2017) constituye una obra que reconstruye la memoria a partir del cambio de paradigma surgido en los años setenta, cuando los artistas visuales comenzaron a asumir el rol de editores y optaron por la autopublicación como respuesta crítica a los acontecimientos políticos de 1968. Este giro metodológico —heredero del arte correo, el uso de técnicas accesibles y no institucionales como la fotocopia, el mimeógrafo o el estencil— permitió a los creadores como Pecanins un mayor control creativo, independencia institucional y libertad discursiva. Su práctica fue a la vez visual, editorial y afectiva.

En un primer acercamiento, *Un viaje en zeppelin* nos pareció un libro difícil de interpretar debido a su estructura fragmentaria y su lectura no lineal. Sin embargo, al analizar conjuntamente las tres piezas —*La noche del zeppelin* (1987), *Un viaje en zeppelin* (1988) y su reedición de 2017— nos reveló una experiencia de lectura más rica y compleja. Cada versión aporta elementos específicos que no siempre son perceptibles a simple vista, pero que se potencian y complementan entre sí en cada nueva lectura. La disposición suelta de las páginas y la ausencia de una encuadernación convencional permiten una secuencia multifacética, lo que da lugar a múltiples interpretaciones del relato. Este puede ser reconstruido a partir de los objetos, las imágenes, el color de las páginas o incluso desde la propia experiencia del lector-espectador. En este sentido, *La noche del zeppelin* puede

entenderse como un breve prólogo o antesala de *Un viaje en zeppelin*, una introducción a una memoria ampliada que Yani Pecanins reconstruye con valentía y sensibilidad. La dimensión memorial de la obra se hace más evidente al considerar los múltiples detalles que articulan los distintos momentos narrativos y temporales, permitiendo así una lectura profunda sobre el trauma, la pérdida y la reconstrucción de la identidad a través del lenguaje visual y material del Libro-arte.

Debemos resaltar que, gracias al trabajo de campo realizado —que incluyó revisión documental, entrevistas a las artistas Magali Lara y Carla Rippey, a la editora Vanessa López de La Duplicadora, a la curadora del Museo de Arte Carrillo Gil, Fernanda Ramos Mena, así como las asesorías de nuestra directora de tesis, la Dra. Ioulia Akhmadeeva—, fue posible identificar elementos fundamentales para sustentar nuestra hipótesis. En este contexto, la entrevista con Fernanda Ramos Mena, curadora de la exposición *Yani Pecanins. Las cosas sencillas* —de julio a octubre de 2025 en el Museo de Arte Carrillo Gil— adquirió un valor singular, ya que sus observaciones permitieron profundizar en la lectura de *Un viaje en zeppelin*, aportando claves interpretativas sobre la continuidad conceptual y formal en el corpus de Pecanins y sobre los procesos de reconstrucción de memoria que atraviesan sus libros-arte. En este marco, la entrevista con la curadora nos permitió moderar un conversatorio en torno a la vida y obra de la artista, realizado el 20 de septiembre de 2025 en las instalaciones del Museo Carrillo Gil. Como señaló la propia curadora, este espacio constituyó “la oportunidad de conocer a la artista desde los relatos íntimos de personas cercanas a ella, así como de quienes estudian su obra, que se inscribe en una generación de artistas mujeres de las décadas de los setenta y ochenta, de quienes aún faltan aspectos por descubrir”. Este encuentro proporcionó testimonios y perspectivas que enriquecieron el análisis de *Un viaje en zeppelin*, facilitando la comprensión de cómo Pecanins construye su memoria personal y colectiva a través de la materialidad y la narrativa de sus libros-arte.

Conviene subrayar que un hallazgo decisivo en nuestra investigación fue la localización del libro-arte *La noche del zeppelin* (1987) en el Fondo El Archivero del Centro de Documentación ARKHEIA del MUAC-UNAM. La conjunción de este descubrimiento con los testimonios obtenidos, incluyendo las reflexiones de Ramos Mena, permitió enriquecer el análisis de *La noche del zeppelin*, *Un viaje en zeppelin* y su reedición de 2017, un corpus interconectado. Así, se evidenciaron tanto los elementos constantes como las variaciones en el discurso artístico de Pecanins, revelando cómo a través de estas obras la artista reconstruye y resignifica su propia memoria, consolidando un entramado narrativo que articula memoria personal, colectiva y posmemoria.

Pudimos observar que la memoria en estas obras no se presenta como una narrativa lineal, sino como una construcción rizomática, abierta a múltiples interpretaciones. Las páginas no están encuadradas y cada elemento visual —objetos, imágenes, documentos— propone una forma distinta de lectura. Descubrimos que el “contenedor” (ya sea sobre o caja) es un dispositivo esencial que ensambla todos los elementos y sostiene el relato. En este sentido, las cajas de *Un viaje en zeppelin* remiten a la *Caja verde* de Duchamp: en ambos casos son contenedores de memoria y dispositivos de sentido, con lecturas múltiples y estructuras no convencionales.

Otro aspecto relevante que nos parece importante destacar es que el proceso de creación de *Un viaje en zeppelin* representa un logro significativo en la trayectoria de Yani Pecanins, ya que fue concebido en un contexto en el que el ámbito editorial se encontraba ampliamente industrializado y orientado a fines mercantiles. En este escenario, las prácticas artesanales, los procesos minuciosos y el trabajo personal eran frecuentemente subvalorados. Sin embargo, la experiencia de Pecanins —al igual que la de Felipe Ehrenberg, los colectivos

de artistas surgidos en la década de los setenta, los proyectos *Cocina Ediciones* y *El Archivero*— demostró lo contrario: el carácter manual, singular y cuidado de estas publicaciones adquirió un valor estético y cultural que sigue siendo ampliamente apreciado. Su apuesta por transparentar los procesos de producción del Libro-arte tenía, además, una dimensión pedagógica y de acceso público. Como ella misma afirmaba, en México existe una aceptación creciente de este tipo de obra, tanto por parte del lector-espectador como de las editoriales independientes, aunque no con el mismo nivel de difusión ni desarrollo técnico que desde los años setenta se observa en países como España, Alemania, Estados Unidos e Inglaterra.

De esta manera, entendemos que la obra de Pecanins es una fusión entre el legado de Ulises Carrión, la enseñanza artística de Felipe Ehrenberg, su experiencia en el mundo de las galerías —gracias a su familia— y su pertenencia a redes independientes de creación. Al igual que los artistas del arte correo, desarrolló sus propios métodos de producción, edición y distribución, creando sus libros-arte a mano, con técnicas mixtas, objetos textiles, collages, sellos y materiales baratos y, algunos otros, considerados tradicionalmente femeninos. Sin declararse feminista, sus obras contienen una sensibilidad profundamente femenina que se manifiesta sin estridencias, pero con firmeza.

La reedición de *Un viaje en zeppelin* en 2017, a cargo de La Duplicadora, no sólo actualizó la obra, sino que reafirmó su vigencia. La valoración de su figura ha crecido de manera significativa tras su fallecimiento, como lo demuestran exposiciones recientes (*Yani Pecanins. Las cosas sencillas* (2025), Museo Carrillo Gil; *Genealogías y disidencias: un archivo de El Archivero* (2024), MUAC; *Exiliadas de España. Artistas en México* (2025), Museo de San Ildefonso. Su legado como artista, editora, gestora y promotora cultural ha quedado sólidamente establecido.

Asimismo, la metodología de la hermenéutica profunda propuesta por John B. Thompson resultó especialmente pertinente para abordar el análisis integral de *La noche del zeppelin* (1987), *Un viaje en zeppelin* (1988) y su reedición de 2017 por La Duplicadora. Esta herramienta metodológica nos permitió no sólo descomponer las estructuras simbólicas contenidas en las obras, sino también decodificar los dos relatos paralelos que las articulan: por un lado, la tragedia histórica del dirigible *Hindenburg*, y por otro, la experiencia íntima de la familia Doehner a bordo de la aeronave. A través del entrelazamiento narrativo de estos relatos, mediado por imágenes, objetos, documentos y aplicaciones visuales cuidadosamente seleccionados por Yani Pecanins, fue posible identificar un complejo entramado de memoria histórica y autobiográfica. El cruce entre lo público y lo privado, entre el archivo y la experiencia, se materializa mediante una narrativa visual en la que cada elemento aporta capas de sentido. Gracias a esta lectura profunda, se evidenció cómo la artista reconstruye la memoria desde un enfoque poético, crítico y afectivo, convirtiendo al Libro-arte en un dispositivo de evocación y reflexión sobre el trauma, el exilio y la supervivencia.

*Un viaje en zeppelin* es, en última instancia, un archivo personal, íntimo, que permitió a Yani reconstruir su historia familiar, resignificar su identidad y preservar el vínculo con su padre ausente. En este sentido, defendemos la idea de que es una obra sobre la pérdida, pero también sobre el encuentro: una forma de recuperar lo que no se tuvo. Como ella misma decía, sus obras son huellas de lo que uno hace, tiene o deja ir.

El arte, como nos demuestra esta investigación, nos permite reconstruir el pasado para resignificarlo en el presente. La memoria no es un reflejo exacto, sino una narración orgánica, subjetiva, que nos permite seguir viviendo después de la tragedia. En ese sentido, sostenemos que *Un viaje en zeppelin* constituye una hierofanía: una aparición de lo sagrado a través del

arte, cuando no hay palabras suficientes para decir lo que se sintió, pero se logra expresar con imágenes y objetos.

Así, Yani Pecanins, al convertirse en editora de sí misma, no sólo transformó su práctica como artista visual, sino que se consolidó como una figura clave en la historia del Libro-arte en México, al margen de los circuitos industriales tradicionales. Apostó por lo artesanal, lo íntimo, lo emocional y lo colectivo. Con ello, abrió un campo fértil para la experimentación editorial y la reconstrucción de la memoria desde el arte.

A partir de estos argumentos, podemos afirmar que la hipótesis planteada a lo largo de esta investigación se confirma: *Un viaje en zeppelin* (1988/2017) de Yani Pecanins constituye una obra que reconstruye la memoria mediante un cambio de paradigma en el arte contemporáneo en México, propiciado por el momento en que artistas visuales comenzaron a asumir un rol activo como editores, recurriendo a la autopublicación como forma crítica de respuesta a los acontecimientos de 1968 y sus repercusiones en el ámbito cultural mexicano. Esta apropiación del proceso editorial otorgó a Pecanins una notable libertad creativa y un margen experimental que fortalecieron su práctica artística, ampliando su campo de acción hacia la impresión y edición de su propia obra. En consecuencia, se consolidó también como una figura clave en la gestión y promoción del Libro-arte en México, manteniéndose deliberadamente al margen de los circuitos industriales tradicionales y apostando por formas de creación artesanales, íntimas y no convencionales.

De manera concluyente, uno de los principales aprendizajes consistió en reconocer que la investigación sobre Libro-arte demanda un enfoque interdisciplinario capaz de articular teoría crítica, análisis material, metodología cualitativa y revisión documental. La consulta de archivos personales, correspondencia, entrevistas inéditas, notas hemerográficas, catálogos de exposición y archivos institucionales obligó a adoptar herramientas propias de la

historia del arte –como el análisis formal, la iconografía y la crítica comparativa–, los estudios visuales –análisis de representación, semiótica visual y la intertextualidad– y la antropología cultural –trabajo de campo, entrevistas y análisis simbólico–. En particular, resultó clave incorporar lo que Thompson (1993) denomina “sospecha interpretativa”, es decir, una lectura crítica que busca desentrañar estructuras de sentido latentes y no explícitas en la superficie discursiva de la obra artística.

Desde esta perspectiva teórica, el análisis de *Un viaje en zeppelin* (1988/2017) evidenció que esta obra constituye un laboratorio de memoria social, archivo afectivo y narrativa autobiográfica fragmentada. Siguiendo a Derrida (1997), quien afirma que todo archivo es a la vez presencia y huella de ausencia, se observó que la obra de Yani Pecanins configura una gramática material del duelo, donde cada imagen, fotografía intervenida o fragmento documental opera como resto y testimonio. Este hallazgo permitió demostrar que el Libro-arte puede funcionar como un dispositivo crítico de reinscripción de la memoria, en diálogo con teorías como la posmemoria de Marianne Hirsch (2012) y la memoria testimonial según Elizabeth Jelin (2001).

A partir de estos resultados, es posible afirmar que el análisis de la obra de Yani Pecanins desde los estudios de la memoria no se agota en el marco de esta investigación. Por el contrario, abre nuevas rutas teóricas y metodológicas que permiten ampliar el campo de estudio del arte contemporáneo mexicano. Su producción puede ser revisada, por ejemplo, desde perspectivas como la estética feminista y la teoría de los afectos (Ahmed, 2015), los estudios decoloniales y la crítica al archivo impuesto (Mignolo, 2010), así como desde la teoría material del arte (Ingold, 2013) y las epistemologías del cuidado (Puig de la Bellacasa, 2017). De este modo, el análisis aquí desarrollado no constituye un punto de cierre, sino un

punto de partida para futuras investigaciones que continúen explorando la dimensión política, sensible y ética del libro-arte como forma contemporánea de conocimiento.

En síntesis, esta investigación nos permitió demostrar que el Libro-arte, lejos de constituir únicamente una práctica editorial alternativa, es un territorio de pensamiento crítico desde el cual es posible problematizar las relaciones entre memoria, archivo, autobiografía y afecto en el arte contemporáneo. Al situar el análisis en la obra de Yani Pecanins, fue posible evidenciar que la materialidad no es un aspecto accesorio, sino constitutivo de la producción de sentido, pues en ella se encarnan experiencias de duelo, exilio y reconstrucción identitaria.

Si bien esta tesis ofreció una lectura hermenéutica que articula memoria cultural y experimentación plástica, reconocemos que el estudio no agota la complejidad del fenómeno abordado. Muy por el contrario, los hallazgos obtenidos sugieren la pertinencia de continuar esta línea de investigación profundizando en perspectivas aún inexploradas, como la dimensión política del archivo íntimo, las relecturas feministas de la memoria familiar o el Libro-arte como tecnología afectiva de resistencia frente al olvido histórico. Con ello, esta investigación no sólo aporta al campo académico del Libro-arte en México, sino que reafirma la necesidad de seguir construyendo marcos teóricos que reconozcan las prácticas artísticas como formas legítimas de producción de conocimiento.

El Libro-arte no sólo narra la memoria: la construye, la cuestiona y la reinscribe  
en el presente.

## **Glosario**

### **Autoedición**

Proceso mediante el cual un autor se encarga de todas las fases de la producción de su obra, desde la creación hasta la impresión y distribución, sin depender de una editorial tradicional. Según la Real Academia Española, autoeditar se refiere a la acción de diseñar, componer e imprimir textos e imágenes mediante un ordenador, obteniendo un resultado semejante al de la edición tradicional, tanto para uso privado como público.

En el contexto del Libro-arte y las prácticas independientes, la autoedición implica autonomía editorial y el control total del proceso editorial —desde la concepción, la producción y circulación de la obra—, lo que permite explorar formatos no convencionales, materialidades diversas y estrategias experimentales que cuestionan la industria editorial establecida. En este sentido, la autoedición se entiende también como práctica de resistencia cultural y de autogestión, donde la producción de libros no responde únicamente a fines mercantiles, sino a la necesidad de construir memorias, narrativas y archivos desde la subjetividad del creador o desde comunidades específicas adoptando una postura crítica frente a las estructuras comerciales del mercado editorial.

### **Autopublicación**

Proceso mediante el cual un autor produce y difunde su propia obra sin la mediación de una editorial tradicional, asumiendo de manera autónoma las funciones de edición, diseño, maquetación, impresión, distribución y promoción. Este modelo de publicación concede al creador pleno control sobre el contenido, la estética y la circulación de su obra, lo que permite una mayor libertad creativa y una relación directa con el público lector o espectador.

En el ámbito contemporáneo, la autopublicación se asocia tanto con plataformas digitales como con proyectos impresos autogestionados, y ha adquirido especial relevancia en las prácticas artísticas y editoriales independientes, donde se convierte en una estrategia de resistencia frente a los circuitos institucionales y comerciales del arte. En este contexto, la autopublicación funciona como herramienta crítica y política, posibilitando la producción de discursos disidentes, la experimentación formal y la circulación de obras fuera del canon hegemónico. Aunque ofrece ventajas como la independencia y el control total del proceso creativo, también implica una carga de trabajo integral y la necesidad de conocimientos técnicos para garantizar la calidad editorial. Su valor reside en la capacidad de redefinir los modos de producción y difusión cultural, promoviendo prácticas editoriales colaborativas y horizontales.

### **Caligrama**

El caligrama (*calligramme* en francés) es una forma poética y visual en la que el texto —ya sea tipográfico, caligráfico o manuscrito— se dispone de manera que configura una imagen alusiva al contenido del propio poema o enunciado. Este recurso visual establece una relación simbiótica entre palabra e imagen, donde la disposición gráfica del texto no sólo complementa, sino que también amplifica el sentido semántico del mensaje verbal. En el contexto de la modernidad, el caligrama adquirió relevancia durante las vanguardias históricas del siglo XX, especialmente en el marco del cubismo literario, el creacionismo y el ultraísmo, movimientos que propiciaron la ruptura con las formas tradicionales de la poesía y la exploración de nuevos lenguajes visuales y textuales. El poeta francés Guillaume Apollinaire (1880-1918) es considerado uno de los principales exponentes de esta práctica, al consolidar el caligrama como una manifestación artística híbrida entre lo literario y lo visual.

Más allá de su función estética, en el contexto del Libro-arte contemporáneo, el caligrama opera como un elemento que, en su grafismo, fusiona lenguaje y forma, estableciendo un diálogo entre la materialidad del soporte y la semántica del texto. Esta integración permite que la tipografía, la caligrafía o el manuscrito no sólo transmitan significado verbal, sino que también construyan una experiencia visual y sensorial, contribuyendo a la experimentación narrativa y a la exploración de la memoria y la percepción en la obra.

### **Cianotipia**

Técnica fotográfica monocroma que produce imágenes de tono azul cian mediante la exposición a la luz ultravioleta. Fue inventada por el astrónomo inglés John Herschel (1792-1871) en 1842, y constituye uno de los primeros métodos fotográficos de reproducción de imágenes mediante sales de hierro. El proceso implica sensibilizar una superficie, como papel, tela o madera, con una solución de citrato férrico amoniacal y ferrocianuro potásico; posteriormente, la superficie se expone a la luz ultravioleta junto con un objeto o negativo, generando una reacción química que forma el pigmento azul de Prusia insoluble, revelando la imagen al lavar las zonas no expuestas con agua.

Históricamente, la cianotipia se empleó en ingeniería y arquitectura para reproducir planos, pero su uso artístico se consolidó a partir de las contribuciones de la botánica inglesa Anna Atkins (1799-1871), quien documentó especímenes botánicos mediante este procedimiento, creando el primer libro de botánica ilustrado fotográficamente. En el contexto del Libro-arte contemporáneo, la cianotipia permite explorar procesos artesanales de impresión, experimentar con la materialidad del soporte y resignificar imágenes, estableciendo un diálogo entre el texto, la imagen y la percepción visual del espectador.

## Collage

Técnica artística que consiste en ensamblar o superponer diversos materiales y elementos —como recortes de papel, fotografías, objetos, texturas o materiales encontrados— sobre un soporte con el fin de generar una nueva obra plástica o composición visual. Originado a principios del siglo XX dentro del cubismo, con artistas como Georges Braque (1882-1963) y su técnica del *papier collé*, el collage se caracteriza por la fusión de fragmentos heterogéneos, la experimentación compositiva y la creación de obras únicas mediante la yuxtaposición de elementos dispares.

A lo largo de su evolución, el collage ha sido adoptado por múltiples movimientos artísticos, incluidos el futurismo, dadaísmo y surrealismo, y actualmente se extiende a disciplinas como el diseño gráfico, la ilustración, el cine y la literatura. Su práctica permite explorar la transformación de imágenes y objetos, generar significados novedosos y establecer un diálogo entre materiales, soporte y espectador, consolidándose como una estrategia de experimentación visual y conceptual en el arte contemporáneo.

## Copia heliográfica

Técnica de reproducción de planos y dibujos técnicos que permite obtener duplicados precisos mediante la exposición de un original sobre un papel sensible a la luz, seguido de un proceso de revelado químico. Este método, también conocido como *blueprint*, produce un distintivo color azul en las líneas copiadas y fue ampliamente utilizado en ingeniería y arquitectura antes de la digitalización. El procedimiento consistía en colocar el dibujo original, generalmente en papel vegetal o translúcido, sobre el papel fotosensible, exponer ambos a luz ultravioleta y luego revelar el resultado con un líquido o vapor de amoníaco. Las áreas no expuestas a la luz adquirirían el color azul característico, mientras que las líneas del dibujo permanecían oscuras y definidas.

Históricamente, la copia heliográfica facilitó la duplicación rápida y precisa de planos, favoreciendo la estandarización técnica y la documentación de proyectos. Su uso ha sido desplazado por tecnologías digitales, aunque permanece como referencia en la historia de los procesos de reproducción gráfica y en la conservación de documentos técnicos antiguos.

### **Edición**

Conjunto de acciones orientadas a la preparación, producción y difusión de una obra, que abarcan decisiones sobre formato, secuencia, materiales, técnicas y presentación final. En términos generales, la edición de libros comprende la producción y puesta en circulación de publicaciones unitarias, no periódicas, de carácter literario, artístico, científico, técnico, educativo o recreativo, impresas en cualquier soporte físico o digital. Incluye también los materiales complementarios que forman parte integral de la obra y cuya comercialización separada no resulta posible. La actividad editorial puede ser llevada a cabo por profesionales especializados o, en algunos casos, por los propios autores, quienes asumen la doble función de creación y edición. En el contexto del Libro-arte, la edición trasciende su función funcional para convertirse en un gesto estético y político, donde cada elección editorial contribuye a definir la obra como objeto artístico único.

### **Estampado textil**

El estampado es un método tradicional para elaborar papelería comercial mediante una plancha o un molde grabado. En el caso de los textiles, la impresión se realiza sobre telas mediante diversos métodos como la serigrafía, el esténcil o la transferencia térmica y tintas de secado lento. En el contexto del Libro-arte, el uso del textil introduce nuevas materialidades y abre posibilidades táctiles y performativas en la lectura.

## Esténcil

Técnica artística basada en el uso de una plantilla o troquel con un diseño recortado sobre un material flexible, como papel, cartón, acetato o plástico, que permite transferir la imagen al aplicar pintura u otros pigmentos a través de sus aberturas sobre una superficie receptora. Conocida también como estarcido, esta técnica se caracteriza por su rapidez, precisión y capacidad para reproducir imágenes de manera repetitiva.

El procedimiento implica la preparación de la plantilla, su colocación sobre la superficie deseada, la aplicación de pintura mediante esponjas, pinceles o aerosoles y, finalmente, la remoción de la plantilla para revelar el diseño estampado. El esténcil ha sido adoptado igualmente en prácticas editoriales experimentales y en el Libro-arte. En este ámbito, se utiliza como recurso gráfico y matérico que permite explorar la huella, la repetición y la superposición como estrategias narrativas y visuales. Su aplicación en páginas, cubiertas o encuadernaciones contribuye a la dimensión táctil y procesual de la obra, integrando el gesto manual del artista con la estética de la impresión artesanal.

## Fanzine

Publicación independiente y no profesional realizada por y para aficionados, cuyo nombre proviene del término inglés *fan magazine* (“revista de fanáticos”). El término fue acuñado en 1940 por Russ Chauvenet (1920-2003) para distinguir estas producciones autogestionadas de las publicaciones comerciales o profesionales llamadas *prozines*. Los fanzines se caracterizan por su espíritu libre, experimental y colaborativo, generalmente producidos de manera artesanal mediante técnicas de bajo costo como la fotocopia, el esténcil, la risografía o la impresión mimeográfica.

Históricamente se vinculan a movimientos contraculturales y comunitarios desde mediados del siglo XX, los fanzines han funcionado como plataformas de expresión crítica, política y estética al margen de la industria editorial. En el ámbito del Libro-arte, el fanzine adquiere relevancia como espacio de experimentación editorial y narrativa visual, donde la materialidad, el formato y el proceso de producción se integran como parte del discurso artístico. Su carácter autogestivo y efímero lo convierte en un medio de resistencia simbólica, democratización del conocimiento y construcción de memorias colectivas desde los márgenes.

### **Foto libro**

Obra artística estructurada a partir de un conjunto de imágenes fotográficas organizadas con una intención narrativa, conceptual o poética. A diferencia del álbum fotográfico, el foto libro se distingue por su autoría, diseño y coherencia discursiva, pues cada decisión —desde la secuencia de las imágenes hasta el formato, la tipografía y los materiales— contribuye a construir una experiencia visual y narrativa unitaria.

En su concepción contemporánea, el foto libro constituye un medio expresivo autónomo que combina fotografía, diseño editorial y experimentación material para producir una lectura expandida de la imagen. En el ámbito del Libro-arte, se consolida como un dispositivo narrativo y sensorial que integra imagen, texto y soporte, permitiendo explorar la memoria, la identidad o el tiempo desde una dimensión visual. Su carácter híbrido le permite situarse tanto en el territorio de la obra de autor como en la esfera del objeto artístico.

## **Fotocopia**

Procedimiento de reproducción gráfica que permite obtener una copia de un documento o imagen sobre papel u otros soportes —como transparencias, opalina o acetato— mediante un proceso óptico y electrostático. Este sistema, desarrollado a mediados del siglo XX, se basa en la proyección de luz sobre el original, cuya imagen se transfiere a un cilindro fotosensible que atrae partículas de tóner por medio de cargas eléctricas. Posteriormente, el tóner se fija al soporte mediante calor y presión, generando una reproducción estable y de alta fidelidad.

Además de su uso administrativo y técnico, la fotocopia ha adquirido relevancia estética en el ámbito del arte contemporáneo y del Libro-arte, al ser empleada como medio de experimentación gráfica, apropiación y reproducción alternativa. Su bajo costo y accesibilidad la han convertido en una herramienta clave para la autoedición, los fanzines y las prácticas editoriales independientes, donde la copia deja de ser un mero duplicado para convertirse en un gesto creativo y crítico.

## **Fotomontaje**

El fotomontaje es una técnica artística y visual que consiste en combinar dos o más fragmentos de fotografías o imágenes con el fin de crear una nueva composición, resultando en una imagen inédita que puede parecer real pero que surge de la manipulación deliberada del artista. Popularizado por el Dadaísmo en las primeras décadas del siglo XX, el fotomontaje se consolidó como una forma de expresión crítica y poética, capaz de articular discursos visuales complejos mediante la yuxtaposición de elementos heterogéneos. Una de sus características principales es la composición a base de recortar, ensamblar y superponer fragmentos fotográficos para generar imágenes nuevas y unificadas.

El fotomontaje permite construir escenas o narrativas visuales que no existieron en la realidad original, produciendo significados alternativos.

Ha sido empleado por artistas para cuestionar los valores sociales, políticos y culturales de su tiempo y, en el Libro-arte, el fotomontaje actúa como recurso visual y narrativo que posibilita la fragmentación del relato y la construcción de líneas temporales múltiples. Su uso potencia la experimentación estética y discursiva, transformando cada página en un espacio de diálogo entre la imagen, el texto y el soporte material.

### **Grabado**

Técnica artística de impresión en la que una imagen tallada en relieve se transfiere desde una matriz –como metal, madera o linóleo– para estampar imágenes o motivos con gran detalle a un soporte como papel o tela. En el Libro-arte, el grabado otorga al objeto libro una dimensión táctil y gráfica singular, subrayando el carácter artesanal de cada ejemplar.

### **Letterpress**

Técnica de impresión tipográfica en relieve, que consiste en aplicar tinta a caracteres móviles de plomo o madera para presionar directamente sobre el papel. Al entrar en contacto el molde con el papel, la presión genera sutiles irregularidades debido a la distribución no homogénea de la tinta, al mismo tiempo que deja una leve huella en la superficie. Cuando se emplea un papel de mayor grosor y con textura algodonosa, esta interacción provoca que la letra adquiera un efecto de bajo relieve, aportando una dimensión táctil y enriqueciendo la calidad visual del acabado. Muy valorado en la actualidad por su cualidad táctil y estética, el letterpress acentúa el diseño tipográfico como una experiencia sensorial.

## Libro de obra

Obra artística única o seriada concebida en formato de libro, en la que el artista integra materiales y técnicas plásticas —como grabado, collage, fotografía, bordado, pintura o ensamblaje— para construir un objeto estético y expresivo. A diferencia del *libro de artista*, que reflexiona sobre la estructura, la lectura o el concepto de libro como medio, el *libro de obra* se centra en la materialidad, el gesto y la unicidad del objeto, destacando el proceso manual y la presencia física del soporte.

Generalmente producido de manera artesanal y en tirajes limitados, cada ejemplar conserva rasgos distintivos derivados de su ejecución manual o de la incorporación de elementos irrepetibles. En este sentido, el *libro de obra* se configura como una extensión de las prácticas plásticas contemporáneas, donde el libro deja de ser un contenedor de imágenes o textos para convertirse en obra de arte autónoma, portadora de una poética material y de una memoria inscrita en su propio proceso de realización.

En el arte contemporáneo, el *libro de obra* ha sido explorado por artistas que conciben el libro como un objeto único, táctil y simbólico, donde el proceso de creación manual —bordado, grabado, collage, ensamblaje— se vuelve inseparable del contenido. Desde los libros de plomo de Anselm Kiefer (1945) hasta los bordados autobiográficos de Louise Bourgeois (1911-2010) o los cuadernos intervenidos de Yani Pecanins (1957-2019), esta práctica configura una poética material de la memoria y la experiencia.

## Linóleo

Material flexible, resistente y de bajo costo elaborado a partir de aceite de linaza fuertemente oxidado (linoxina), mezclado con corcho, yute, pigmentos y fijado sobre una base de arpillera, lo que le otorga una consistencia semejante al caucho. Es ampliamente utilizado en la técnica de grabado en relieve —también denominada linograbado—, donde la matriz se

talla con gubias, de modo que las superficies altas reciben la tinta y se imprimen sobre el papel, mientras que las zonas rebajadas permanecen en blanco. En el ámbito de las ediciones independientes y del libro-arte, el linóleo ofrece posibilidades de experimentación plástica al facilitar la exploración de texturas, ritmos visuales y repeticiones, estableciendo una relación estrecha entre la imagen, el gesto del artista y la materialidad del soporte.

### **Mimeógrafo**

También denominado *polígrafo*, es un dispositivo mecánico de duplicación que permite reproducir textos e imágenes mediante una plantilla entintada llamada estencil. Su bajo costo y facilidad de uso lo convirtieron en una herramienta clave para la producción masiva de documentos, ya que la tinta pasaba a través de los orificios del estencil adherido a un tambor rotativo, transfiriéndose al papel mediante presión. Los estenciles se elaboraban generalmente con máquina de escribir, cuyo impacto sobre la superficie encerada generaba las áreas permeables a la tinta. Más allá de su función técnica, el mimeógrafo desempeñó un papel crucial en la circulación de materiales alternativos en contextos de censura, y en el ámbito artístico fue apropiado como medio de experimentación gráfica y política, especialmente en proyectos de edición independiente y Libro-arte.

### **Neografía**

Término relativamente reciente que alude a la invención o creación de signos gráficos distintos a los sistemas de escritura convencionales, empleados con fines expresivos, plásticos o poéticos. Este recurso, frecuente en la poesía visual, la poesía concreta y el Libro-arte, permite generar escrituras imaginarias que oscilan entre lo legible y lo indecifrible, situándose en el umbral entre texto e imagen. Más que transmitir un mensaje lingüístico directo, la neografía busca activar procesos de interpretación abierta en el

lector-espectador, explorando la materialidad del lenguaje y la dimensión visual de la escritura. En el contexto del Libro-arte, se convierte en una estrategia experimental que cuestiona los códigos hegemónicos de comunicación y propone nuevas formas de lectura. Ejemplos notables se encuentran en la poesía concreta brasileña de Augusto (1931) y Haroldo de Campos (1929-2003), en las escrituras inventadas de Henri Michaux (1899-1984), o en la poesía visual española de Joan Brossa (1919-1998) y José-Miguel Ullán (1944-2009), cuyas propuestas gráficas expanden los límites del signo escrito hacia terrenos híbridos entre literatura y artes visuales.

### **Offset**

Técnica de impresión indirecta caracterizada por su alta calidad y eficiencia, ampliamente utilizada en la industria editorial para tirajes de gran volumen. Su funcionamiento consiste en la transferencia de la tinta desde una plancha metálica entintada hacia un cilindro de caucho, el cual imprime posteriormente sobre el papel u otro soporte. Este proceso intermedio evita el desgaste de la plancha, asegura una distribución uniforme de la tinta y permite reproducir imágenes con gran fidelidad y nitidez, incluso en largas series de impresión. Aunque su origen se vincula con la producción industrial de libros, revistas y periódicos, en el ámbito artístico el offset ha sido reapropiado por editoriales independientes y artistas visuales como un recurso económico y versátil. Su uso experimental permite explorar estéticas vinculadas a la repetición, la serialidad y la superposición, así como intervenir el proceso mecánico para generar variaciones gráficas inesperadas. De este modo, el offset trasciende su carácter industrial para convertirse en una herramienta de creación plástica dentro del Libro-arte y la autopublicación contemporánea.

## **Poesía concreta**

Corriente poética del siglo XX que explora la disposición gráfica de las palabras, letras, colores y tipografías como parte esencial de la construcción del sentido. A diferencia de la poesía tradicional, no se centra en el significado verbal lineal, sino en la visualidad del lenguaje, donde el espacio gráfico adquiere un papel estructural en el diseño y en la producción de significado. Los poetas concretos experimentaron con audacia al incorporar elementos visuales, verbales, cinéticos y sonoros, generando obras que funcionan simultáneamente como textos y objetos visuales. Aunque no existe una única definición consensuada, los poemas concretos surgidos del movimiento internacional iniciado en la década de 1950 en Europa y Sudamérica —con figuras destacadas como Eugen Gomringer (1925-2025) en Suiza y el grupo Noigandres (1952) en Brasil— comparten características comunes vinculadas a la economía verbal, la síntesis visual y la relación directa entre forma y contenido. Esta corriente ha sido clave en la experimentación con el libro y las publicaciones gráficas, influyendo de manera significativa en el desarrollo de la poesía visual y del libro-arte contemporáneo.

## **Poesía visual**

Forma de creación poética en la que el componente visual —tipografía, disposición espacial, color, imagen y forma— constituye parte esencial del significado. En ella, el texto deja de ser un mero vehículo verbal para transformarse en imagen, integrando los lenguajes icónico y verbal en una sola estructura significativa. La poesía visual tiene antecedentes en la Grecia clásica, como *El huevo* de Simmias de Rodas, y encuentra un referente moderno en los caligramas, donde el poema adquiere la forma de aquello que nombra. A lo largo del siglo XX, esta práctica se consolidó como una forma de experimentación estética y crítica, utilizada también con fines políticos y sociales, especialmente en el ámbito español y

latinoamericano. En el contexto del Libro-arte, la poesía visual representa una de las expresiones más relevantes de la fusión entre palabra, imagen y materialidad.

### **Risografía**

Técnica de impresión digital que combina principios del mimeógrafo y la serigrafía. Su nombre proviene de la empresa japonesa *Riso Kagaku Corporation*, que desarrolló en la década de 1980 la primera duplicadora digital *Riso*. Concebida originalmente para la reproducción masiva de documentos, la risografía ha sido revalorizada en el ámbito artístico y editorial por la singularidad de sus acabados, su bajo costo y su carácter ecológico.

El proceso de impresión consiste en transferir la tinta —elaborada a base de vegetales como arroz o soja— a través de una plantilla microperforada (*master*) colocada sobre un tambor. Cada tambor contiene una tinta de color distinto, por lo que las impresiones multicolor requieren la superposición sucesiva de capas, lo que genera ligeros desajustes considerados parte de su estética característica. A diferencia de las impresoras de tóner, la duplicadora risográfica trabaja en frío, reduciendo el consumo energético y utilizando materiales reciclables o reutilizables. Por su aspecto visual cercano a la serigrafía, su textura orgánica y su accesibilidad, la risografía ha sido adoptada ampliamente por editoriales independientes, artistas gráficos y colectivos de autoedición, consolidándose como una herramienta clave en la producción contemporánea del Libro-arte, fanzines y publicaciones alternativas.

### **Transferencia electrográfica**

Técnica que permite la transferencia de imágenes generadas mediante procesos electrostáticos —como los producidos por fotocopadoras o impresoras láser— a distintos soportes, utilizando calor, presión o solventes. En el ámbito artístico, esta técnica se asocia a

la electrografía, práctica experimental que explora la manipulación, reproducción y transformación de imágenes obtenidas por medios tecnológicos.

El proceso implica la intervención de fotocopias y collages, así como la transferencia de imágenes a superficies diversas para crear obras únicas, en las que se combinan texturas, materiales y niveles de transparencia. La técnica convierte imágenes tridimensionales en bidimensionales, enfatizando la materialidad de la copia y su potencial expresivo.

El término *transferencia electrográfica* fue acuñado en México entre finales de los años ochenta y principios de los noventa por los artistas Mónica Mayer (1954) y Humberto Jardón (1953), quienes emplearon fotocopadoras como herramientas creativas dentro del movimiento conocido como *copy-art*. Su práctica permitió ampliar los límites entre arte y tecnología, incorporando la reproductibilidad mecánica como lenguaje estético y crítico, especialmente en el contexto del Libro-arte y la edición experimental.

## Referencias

- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Akhmadeeva, I. & Patrón, G. (2018). *Proyectos editoriales de los vanguardistas ruso-soviéticos como antecedentes del género libro-arte: palabra e imagen. De poesía a propaganda, 1910-1934*. En CAPISTRÁN, R. (2018). *Aproximaciones interpretativas multidisciplinares en torno al arte y la cultura*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Aquino, A. (1988). *Arte y luchas populares en México (1968-1988)*. *A 20 años del 68*, Zurda, núm. 4, segundo semestre de 1988.
- Aroeste Meshoulam, S. (2010). *Libro de artista: espacio alternativo. Un repaso de evidencia mexicana*. [Tesis de doctorado]. Centro de Cultura Casa Lamm.
- Arrebola Parras, S. (s. f.). *La memoria como argumento en la narración visual. Vivencias y pervivencias en el imaginario de la creación contemporánea*. [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad de Sevilla.
- Bajtín, M. *La estética de la creación verbal*. Siglo XXI editores.
- Bal, M. (2025). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. (M. J. Sánchez, Trad.). AKAL / Estudios Visuales. (Trabajo original publicado en 1985).
- Ballesteros, D., & Montoya, C. (2018). Reconstrucción de la memoria histórica desde las artes en contextos de conflicto armado. *Revista UIS Humanidades*, 45(2), 1251–1261. Recuperado de <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistacyp/article/view/8489>

- Barajas, I., Debroise, O., Falcón, T., García de Germenos, P., Macías, V., Medina, C., Monroy, G., Morales, L., Navarrete Cortés, A., Oles, J. y Vázquez Mantecón, A. (2014). *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968 - 1997*. Universidad Nacional Autónoma de México y Turner.
- Barthes, R. (1977). La muerte del autor. *En Imagen-Música-Texto* (pp. 142-148). Fontana.
- Barthes, R. (1984). El discurso de la historia. *En El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (pp. 163-177). Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1977). *Roland Barthes by Roland Barthes* (R. Howard, Trad.). Hill and Wang. (Trabajo original publicado en 1975).
- Benitez, I., Carrión, U., Hellion, M. (2003). *Libros de Artista*. Turner.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Itaca.
- Bergson, H. (2022). *Memoria y vida*. Alianza editorial. (Textos escogidos por Gilles Deleuze).
- Blanchot, M. (1995). *La escritura del desastre*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Beristáin, H. (2008). *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa. México.
- Caerols Mateo, R. (2010). *La transformación de la mirada y la creatividad a partir de las innovaciones técnicas y tecnológicas: vanguardias históricas y contemporaneidad*. [Tesis de doctorado]. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/5d1df61029995204f766045b>

- Cárdenas, M. (2015). *Lía, libro de artista: antología 2015*. [Catálogo]. Lía, Gobierno de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Carrión, U. (2012). *El nuevo arte de hacer libros*. Tumbona Ediciones.
- Centro de Documentación Arkheia. (s.f.). *Fondo El Archivero*. Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Consulta presencial realizada entre diciembre de 2021 y enero de 2022.
- Concheiro San Vicente, L., & Rodríguez Everaert, A. S. (2022). Cambios en la política cultural del Partido Comunista Mexicano: de los Festivales de Oposición a los Festivales de la Unidad (1977–1986). *Políticas de la Memoria*, (22), 193–206.  
<https://doi.org/10.47195/22.748>
- Candau, J. (2002). *Antropología de la memoria*. Nueva Visión.
- Candau, J. (2008). *Memoria e identidad* (E. Risini, Trad.). Ediciones Del Sol. (Trabajo original publicado en 2003).
- Crespo Martín, B. (2009). *El libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea: una taxonomía terminológica-conceptual y cronológica-procesual del Libro-Arte/Libro de Artista*. VDM Verlarg Dr. Müller.
- Crespo Martín, B. (2012). *El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras*. Anales de Documentación. Volumen 15. Número 1.
- Conwell, D. (2010). *Beau Gest Press*. Getty Research Journal, No. 2, 183 - 192. University of Chicago.

- De la Torre, G. y Garduño, A. (2023). *Agentas culturales del siglo XX. Desafíos de una gestión*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Deleuze, G. (1987). *El bergsonismo*. Cátedra. (Trabajo original publicado en 1966).
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Despot Belmonte, N. (2010). Reseña de *Materia y memoria*, de Henri Bergson (2006). *Open Insight. Revista de Filosofía*, 1(1), 148–153. Centro de Investigación Social Avanzada.  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=421639449011>
- Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Drucker, J. (1995). *The Century of Artists Books*. Granary Books.
- Farr, I. (2013). *Memory*. Documents of Contemporary Art. Whitechapel Gallery. United Kingdom.
- Foster, H. (2016, septiembre). *El impulso de archivo* (C. Qualina, Trad.). *Nimio*, (3), 102–125. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3–22.  
<https://doi.org/10.1162/0162287042379847>
- Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1969).
- Fuente Adrián, D. (2016). *Rearticulación del campo artístico de la Ciudad de México (1952–1973): Los artistas de «la ruptura» y sus principales espacios: las galerías Prisse, Proteo, Souza y Juan Martín* [Tesis de maestría]. Instituto Mora.  
<https://mora.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1018/540/1/MSP%20David%20Fuente%20Adrian%202016.pdf>

- García Peñaranda, C. B. (2011). *La gestión social del recuerdo y el olvido: Reflexiones sobre la transmisión de la memoria*. Aposta: Revista de Ciencias Sociales, (49). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3652236>
- Gabara, E., Garay Molina, C., García, P., González Mello, R., McDonough, T., Medina, C., Rodríguez, I., & Vázquez Mantecón, Á. (Eds.). (2018). *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968–1971*. MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo.
- Gaete, J., March, S., & Royo, G. (2012). *Patchwork de definiciones: ¿Qué es un libro de artista?* En H. Mínguez García (Coord.), *Libro-arte / abierto* (pp. 139–147). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Galería de Arte Misrachi. (2018, agosto 29). *Subasta de la Colección de Tere Pecanins* [Catálogo de subasta]. [https://issuu.com/misrachi/docs/subasta\\_tere\\_pecanins](https://issuu.com/misrachi/docs/subasta_tere_pecanins)
- García Martín, A. & Ramírez Martín, S. (2018). Revisión histórica del movimiento cartonero. AECID. Recuperado de <https://reinamares.hypotheses.org/files/2018/05/2018-Revision-historica-del-movimiento-cartonero-Presentacion1.pdf>
- Genette, G. (1990). *Narrative Discourse: An Essay in Method* (J. E. Lewin, Trans.). Cornell University Press. (Trabajo original publicado en 1972).
- Gombrich, E. H. (1987). *La imagen y el ojo*. Alianza Forma.
- González Madrid, M. (2016). Pobreza y desempleo. Los saldos de la crisis de 1994-1995. *POLIS México*, 1(1), 209–235. Recuperado de <https://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/193>

- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia: Revista internacional d'Art*, (5), 157–183. Recuperado de [https://annamariaguasch.com/pdf/publications/Los\\_lugares\\_de\\_la\\_memoria:\\_el\\_arte\\_de\\_archivar\\_y\\_de\\_recordar.pdf](https://annamariaguasch.com/pdf/publications/Los_lugares_de_la_memoria:_el_arte_de_archivar_y_de_recordar.pdf)
- Guasch, A. M. (2006). Autobiografías visuales. Del archivo al índice. *Actas del III Congreso Internacional de Análisis Textual: Autobiografía y Literatura*, 1-20. Recuperado de [https://www.academia.edu/35718457/Autobiograf%C3%ADas\\_visuales\\_Del\\_archivo\\_al\\_%C3%ADndice](https://www.academia.edu/35718457/Autobiograf%C3%ADas_visuales_Del_archivo_al_%C3%ADndice)
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akai. España.
- Groom, A. (2013). *Time*. Documents of Contemporary Art. Whitechapel Gallery. United Kingdom.
- Halbwachs, M. (1968). *La memoria colectiva* (A. Lazén Díaz, Trad.). PUF. (Trabajo original publicado en 1925).
- Hammon, P. (1972). Para un estatuto semiológico del personaje. *Revista Littérature*, 6, Paris, Larousse. (D. T. Mozejko de Costa, Trad.).
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.
- Hurtado-Tazarona, A. (2022). Prácticas editoriales independientes en el campo editorial mexicano del siglo XXI. *Millcayac*, vol. IX, núm. 17, p. 151. Universidad Nacional de Cuyo.

- Ibarz, J. (2009, agosto 12). *Las Pecanins, un referente del arte catalán y mexicano*. *La Vanguardia*.  
<https://catalunya-america.org/2009/08/las-pecanins-un-referente-del-arte/https://blogs.lavanguardia.com/america-latina/aleix-cien-anos-de-naif-mediterraneo-en-tierras-aztecas/>
- Janet, P. (1928). *L'évolution de la mémoire et la notion du temps*. A. Chahine.
- Jannidis, F. (2014). *Handbook of narratology*. Vol. I. Hühn, P., Meister, J. C., Schmid, W. (Eds.). De Gruyter.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura Económica.
- Kemp, W. (2003). *Critical Terms for Art History*. Second edition. Nelson, R. S. & Schiff, R. (Eds.). The University of Chicago Press.
- Larralde Urquijo, G. (2005). *La conformación de la identidad de género reflejada en los libros realizados por artistas mujeres: Análisis de la obra de Yani Pecanins* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional Autónoma de México.  
[https://repositorio.unam.mx/contenidos/la-conformacion-de-la-identidad-de-genero-reflejada-en-los-libros-realizados-por-artistas-mujeres-analisis-de-la-obra-d-86117?c=oWD5ww&d=false&q=\\*.\\*&i=5&v=1&t=search\\_0&as=1](https://repositorio.unam.mx/contenidos/la-conformacion-de-la-identidad-de-genero-reflejada-en-los-libros-realizados-por-artistas-mujeres-analisis-de-la-obra-d-86117?c=oWD5ww&d=false&q=*.*&i=5&v=1&t=search_0&as=1)
- López Fdz. Cao, M. (2017). Aletheia: contra el olvido: Estrategias a través del arte para elaborar la memoria emocional ¿Qué hacer con el patrimonio inmaterial del recuerdo traumático? *Estudios pedagógicos (Valdivia)*, 43(4), 147–160.  
<https://doi.org/10.4067/S0718-07052017000400008>
- Luna Cárdenas, D. (2008). *La Academia de San Carlos en el Movimiento estudiantil de 1968*. Universidad Nacional Autónoma de México - Escuela Nacional de Artes Plásticas.

- Medina, C. (2014). *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*. (2ª ed.). Museo Universitario de Arte Contemporáneo, MUAC. Universidad Autónoma de México, UNAM/ Turner. México.
- Méndez Llopis, C., & Mínguez-García, H. (2019). *El extraño caso de la extracción de la memoria. El espacio interior como material artístico*. En *Metamorfosis: transformación y procesos creativos en la configuración del espacio interior* (s. p.). Universidad Autónoma de Aguascalientes, Universidad de las Américas Puebla e Interning: Interior, Architecture, Research.
- Méndez Llopis, C. & Mínguez, H. (2015). *Los otros libros: el libro - arte como agente transformador*. Coordinación General de Investigación y Posgrado. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Mignolo, W. D. (2010). *Delinking: The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality*. En A. Escobar & W. D. Mignolo (Eds.), *Globalization and the Decolonial Option* (pp. 423-470). Routledge.
- Mínguez García, H. (2017). Buscando cisnes negros: espacios liminales, paradojas e intertextualidades. En *Cartografías del libro-arte* (pp. 35–54). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Mínguez-García, H. (Coord.), (2012). *Libro-arte abierto*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Mínguez-García, H. (Coord.), (2017). *Cartografías del libro-arte: Transiciones y relatos de una práctica liminal*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Mínguez-García, H. (2018). Resistirse al tiempo: los libros-arte y el cultivo de la memoria. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(2), 293–308. <https://doi.org/10.5209/ARIS.57828>

Mitchel, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. (Y. Hernández, Trad.). AKAL / Artes Visuales. (Trabajo original publicado en 1994).

Moliner, M. (2007). *Diccionario de uso del español* (3. a ed.). Gredos.

Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). (2023–2024). *Analogías y disidencias: Un archivo de El Archivero* [Exposición]. Universidad Nacional Autónoma de México.

<https://muac.unam.mx/exposicion/analogias-y-disidencias-un-archivo-de-el-archivero/>

Noguera Palau, C. (2021). Reconstrucciones. *Cuadernos del Centro de Estudios en Estética*, 27(1), 14–22.

Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI editores.

Paz Frayre, M. A., Nuño Gutiérrez, U., & Trejo Luna, A. (2018). *Apuntes para una antropología de la memoria*. Punto CUNorte, 1(7), 27–50. Recuperado de <https://doi.org/10.32870/punto.v1i7.52>

Pighin, D. (2018). *Transmisión del pasado traumático: posmemoria y enseñanza de la historia reciente*. *Clío & Asociados*, (27), 118–126. Memoria Académica. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.9490/pr.9490.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9490/pr.9490.pdf)

Phillpot, C. (2013). *Booktreck*. JRP Ringier Kunstverlag AG.

Pradilla Molina, C. N. (2016). *Manual del editor con huaraches: Un modelo de organización colectiva para la subjetivación política mediante seminarios de labor editorial* [Ensayo de

maestría]. Universidad Nacional Autónoma de México. Repositorio Institucional UNAM.

<https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000752865/3/0752865.pdf>

Pradilla, N. (2019). *Un modelo de organización colectiva para la subjetivación política: el manual del editor con huaraches y los seminarios de labor editorial en escuelas normales rurales de México*. Taller de ediciones económicas.

Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds*. Universidad de Minnesota Press.

Ramos, A. (2011). *Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad*. *Alteridades*, 21(42), 131–148. Recuperado de

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74722745010>

Ramos-Yzquierdo, M. (2015). *Felipe Ehrenberg: siempre en el medio*. [Catálogo de exposición] en Freijo Gallery llevada a cabo del 12 de marzo al 13 de mayo de 2015. Madrid, España.

Real Academia Española. (2024). Reconstruir. En *Diccionario de la lengua española* (24.a ed.). <https://dle.rae.es>

Renán, R. (2009). *Los otros libros, distintas opciones en el trabajo editorial*. Biblioteca del editor. Universidad Nacional Autónoma de México.

Ricoeur, P. (1987). *Tiempo y narración* (Vol. 1). Siglo XXI Editores.

Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato histórico*. (Vol. I). Siglo XXI editores.

Soní Soto, A. (2023). La cultura en el fin de siglo. Revista *Casa del Tiempo*, núm. 8, abril-mayo. Recuperado de

[https://www.uam.mx/difusion/revista/mar2003/soni.html?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.uam.mx/difusion/revista/mar2003/soni.html?utm_source=chatgpt.com)

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Thompson, J. B. (1993). *Ideología y cultura moderna: Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas* (J. Gerardo Ramos, Trad.). Universidad Autónoma de la Ciudad de México. (Obra original publicada en 1990)

Tello, A. M. (2015). El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis*, (58), 125–143.

<https://doi.org/10.4067/S0718-71812015000200007>

Torres, A. (2020). *Imágenes en colectivo: Grupo SUMA (1976 - 1982)*. Universidad Iberoamericana.

Vilchis, L. D. C. (2016). *Libros de artista. Teoría y praxis desde la experiencia de “El Archivero”*. Palibrio. Bloomington, Indiana. EE UU.

<https://leer.amazon.com.mx/?asin=B07965FX5S>

Villanueva Arreguin, M. T. (2015). *El co-diseño de las experiencias de lecturas con libros - objeto*. [Tesis de Maestría] Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Wasserman, F. (2007). *El libro-arte como sistema*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Wasserman, F. (2007). *Memoria y representación*. Paidós.

## Páginas web

CODEX Foundation (15 de enero de 2024). *Foundation*.

<https://www.codexfoundation.org/about>

Museo de Arte Carrillo Gil (15 de enero de 2024). *Coordenadas móviles: redes de colaboración entre mujeres en la cultura y el arte (1975 - 1985)*.

<https://www.museodeartecarrillogil.com/exposicion/coordenadas-moviles-redes-de-colaboracion-entre-mujeres-en-la-cultura-y-el-arte-1975-1985/>

Museo del Chopo UNAM. (2023). *Publicaciones alternativas como espacios independientes*.

<https://cultura.unam.mx/evento/publicaciones-alternativas-como-espacios-independientes>

Museo de la Mujer (2013). *Romper barreras con creatividad*. Texto publicado originalmente en La Jornada Semanal (2002) 31 de marzo.

<https://memoria.museodemujeres.com/es/artistas/151-romper-barreras-con-creatividad>

Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC. (2023). *Genealogías y disidencias. Un archivo de El Archivero*.

<https://muac.unam.mx/exposicion/genealogias-y-disidencias>

## Videos

Bracamonte, M. (2014, 17 de noviembre). *Felipe Ehrenberg. Anotaciones para una historia del libro de artista en México*. [Video]. YouTube

<https://www.youtube.com/watch?v=zY9xMOp68ZU&t=1120s>

Facultad de Artes y Humanidades UCaldas (2020, 2 de noviembre). *Anna María Guasch: Archivo y exposición*. [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=nEgPw4eJUM0&t=942s>

Lara, M. (Entrevistadora) & Pecanins, Y. (Entrevistada). (2021, 10 de diciembre). *Entrevista a Yani Pecanins para la exposición "Circuito abierto: dos experiencias editoriales en el*

*Fondo de Felipe Ehrenberg*" [Video]. Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), Centro de Documentación Arkheia (DiGAV–UNAM). YouTube.

[https://www.youtube.com/watch?v=0Vc\\_fwslSQ&t=11s](https://www.youtube.com/watch?v=0Vc_fwslSQ&t=11s)

Museo de Mujeres Artistas Mexicanas (MUMA). (2021, 10 de diciembre). *Un viaje en zeppelin*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QdZcr2KsWTM>

Museo Universitario del Chopo. (2019, 6 de junio). *AUDIO en memoria de Yani Pecanins* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xTvYWxEg8os&t=459s>

Punset, E. (2011, 18 de diciembre). *Redes 136: Cómo construimos los recuerdos* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bnGOZvXLaIw>

Punset, E. (2010, 14 de marzo). *Redes 09: Los siete pecados de la memoria* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=reZ4YrgjuRo>

## Anexos

### Entrevista a Vanessa López, fundadora de la editorial independiente La Duplicadora.

21 de marzo de 2022. Ciudad de México

1. ¿Cuál fue la finalidad de hacer una reedición de *Un viaje en zeppelin* (1988) con la Duplicadora?

Cuando comenzamos el proyecto de La Duplicadora, decidimos que queríamos invitar a personas conocidas o que admiráramos a que hicieran alguna publicación pensando en el sistema de impresión (Risograph). Emmanuel invitó a Yani Pecanins a pensar algo, partiendo de la idea de que el mimeógrafo y la Risograph tienen el mismo principio de impresión a estencil. Yani nos dijo que quería reeditar el zeppelin. Este fue el inicio de nuestro interés por reeditar publicaciones de los años ochenta.

2. Con la obra *Un viaje en zeppelin* (1988), ¿Yani Pecanins les mencionó cuáles fueron las razones por la que realizó este Libro-arte con más páginas y elementos visuales a diferencia de su versión anterior *La noche del zeppelin* (1987)?

Lo que sabemos es que fue un homenaje a la historia familiar paterna. Investigó con su familia las historias, buscó los periódicos para obtener información, las fotografías familiares, etc.

3. ¿Ustedes tienen conocimiento de si la versión en sobre de 1987 *La noche del zeppelin* es un boceto materializado del Libro-arte *Un viaje en zeppelin* de 1988?

No lo sabemos, pero Yani retoma elementos de la edición de 1987 para la de 1987-1988.

4. ¿Cuál fue el proceso creativo que realizaron ustedes en la Duplicadora junto con Yani Pecanins en esta reedición de Un viaje en zeppelin de 2017?

Cuando Yani nos propuso reeditar la versión de 1987-1988 decidimos que no queríamos hacer un facsimilar, sino pensar en una nueva edición desde la época actual. La principal diferencia que puede apreciarse es el nuevo diseño del contenedor. Yani nos platicó que la edición de los ochenta era muy delicada al estar hecha de cartón rojo, además de que los materiales son muy ácidos. Decidimos planear junto con Su Yin Wong una caja contenedora que reflejara todos los elementos del original, pero que pudiera conservarse mejor.

La otra labor fue la búsqueda de materiales. Conseguimos los papeles que tuvieran resonancia con el proyecto original, siendo conscientes de que no íbamos a encontrar exactamente los mismos. Lo que sí logramos conseguir de manera idéntica fueron los sobres: el lugar donde Yani los compró aún existía. También nos prestó los sellos, lacres, tipos y fotos originales. De hecho, puedes comparar que algunas fotografías tienen mejor resolución en nuestra versión.

Cambiamos algunos colores de las tintas y trabajamos sobre algunas páginas. Es decir, pegamos sobres, etiquetas, etc. A diferencia de la edición de los años ochenta en que Yani armó todo el libro, en esta ocasión estuvimos trabajando junto con ella en el armado de cada una de las láminas.

5. ¿Qué diferencias encuentran ustedes entre el proceso de producción que empleó Yani Pecanins entre 1987 y 1988 y el de la edición de la Duplicadora de 2017?

Una de las principales diferencias fue la capacidad de producir una caja contenedora que conservara mejor los interiores. Pudimos utilizar tela, estampados metálicos y serigrafías, a diferencia de la anterior que está impresa con mimeógrafo y sellos. Otra diferencia es el sistema de impresión: ahora utilizamos una Risograph.

Además, que en total fuéramos cuatro personas involucradas en el libro, hizo que nos tomara unos cuatro o cinco meses en su producción, a diferencia del año que le tomó a Yani hacer su edición ella sola.

6. ¿Yani Pecanins les mencionó algo con respecto a la técnica gráfica que ella empleaba y cómo se podría reproducir ahora con la nueva edición o, estuvo abierta a que la técnica de Cocina Ediciones se “adaptara” a lo que la Duplicadora podría ofrecer?

Estuvo abierta a que usáramos la Risograph porque es como la nieta de los mimeógrafos. La técnica es muy similar y le entusiasmaba que pudiéramos tener más colores.

7. ¿Yani Pecanins les mencionó algo con respecto a si los acabados finales de la pieza eran importantes, al menos en esta nueva edición de 2017?

Para ella resultaba importante utilizar todos los elementos de la versión anterior y disponer las láminas en una secuencia estipulada (aunque después los lectores las revolvieran). Yani sabía que nuestra propuesta editorial tenía que ver con tener acabados excepcionales y estuvo entusiasmada de hacerlo así con nosotros. En algún momento dijo que había quedado más bonito que su edición de los ochenta, cosa que nosotros no creemos.

8. Un elemento importante de las tres versiones (1987, 1988 y 2017) es el contenedor, ¿en qué aspectos radica su importancia para presentar las piezas que integran la obra completa?

Cocina Ediciones tenía un concepto de producir con lo que se tenía a la mano, con una estética económica. Por lo que el contenedor de la versión 1987-1988 es una caja que ya encontró hecha y cuyos contenidos se adaptaron. Sin embargo, no se conservaba bien. Para nosotros era importante pensar en que el libro viajara, como lo quería Yani. Por lo que propusimos este contenedor más fácil de conservar, que además se alineara a nuestra propuesta editorial.

9. Desde su punto de vista como editores, ¿cuál consideran que es la importancia tanto del orden de las páginas, como de la secuencia de las mismas a la hora de leerlas y así poder entender el tema y todo lo que contiene la obra?

Para Yani era importante que acomodáramos las páginas en orden para presentarlas al lector. Sin embargo, al ser láminas, la lectura se va modificando según quien las lea. El libro no está acompañado por una guía de cómo leerlo o cómo reorganizar una vez que desorganizas las láminas. Nos gusta mucho la idea de que cada quien va completando la historia a través de los fragmentos.

**Entrevista a la artista visual Carla Rippey (1950)****3 de mayo de 2023**

TV: Mucha resonancia en distintos ámbitos del arte, pero específicamente yo estoy con el Libro-arte.

CR: Hay un par de cosas que, creo, provocan ese interés extremo en la memoria. Y uno es el trauma y, el otro, es la migración y a veces las dos cosas juntas. Por ejemplo, si uno es refugiado o algo así. Y por eso posiblemente hay más obras así en América Latina que en Estados Unidos, suponiendo que ha habido más trauma.

TV: Revisé diversas obras y hay algunas artistas norteamericanas que han trabajado con libros de artista, lo que Hortensia Minguez llama memoria genealógica. Es decir, son libros-arte, sobre la madre, la abuela o la familia. Pero en América también hay ese tipo de libros, hay, como usted bien dice, libros de sucesos específicos: políticos, como las dictaduras que, hasta cierto punto, su discurso es de protesta y reclamo.

CR: Y además, los museos que se han hecho de la memoria son sobre los traumas colectivos. Tanto el de México como el de Chile con la dictadura.

TV: Sí, es interesante. Traje el libro de Yani para que lo pueda ver. ¿Usted conoció a Yani?

CR: ¿Yani Pecanins?

TV: Si, a Yani Pecanins.

CR: Pero ya murió, ¿no?

TV: Sí, ya murió.

CR: Entonces, ¿Ioulia te prestó el libro?

TV: Si, me lo prestó Ioulia Akhmadeeva.

CR: Sí, los libros de Ioulia también tienen que ver con las dos cosas, trauma y migración. Y además, hay muchos tipos de investigación, como todo lo que ha hecho con el libro del diablo, que es rescate de tradiciones, ¿no?

TV: Sí, exactamente.

CR: Está muy bonita la portada.

TV: Sí, esta es una reedición que se hizo, porque el libro original lo hizo Yani en 1988. Y esta es una colaboración con una editorial que se llama La Duplicadora.

CR: Ah, entonces son hojas sueltas.

TV: Sí, son 20. Y es una historia sobre el incendio del Hindenburg.

CR: Sí, el famoso incendio.

TV: Sí, de 1937. Y ahí viajaba la familia paterna de Yani.

CR: Ah, ¿de verdad?

TV: Sí.

CR: ¿Y cómo fue?

TV: Pues falleció su abuelo. El dirigible se incendió a pocos metros de tocar tierra. También iba el papá de Yani.

CR: ¿Ellos eran españoles? No, era alemán. Walter Doehner, su abuelo. Su abuela, Matilde, era de ascendencia alemana, pero nació en Argentina. Y me parece que ellos se conocieron aquí en México. Viajaban el papá de Yani, Walter, su tío Werner, ambos eran unos niños, y su tía Irene, que era adolescente. Walter, quien era el papá de Yani, y su tío Werner, sobrevivieron, así como su abuela. Su tía Irene murió días después por las quemaduras.

CR: Ah, entonces su tía murió también.

TV: Sí, y su abuelo porque los lanzó por la ventana, pero él ya no pudo salvarse porque las llamas lo alcanzaron.

CR: ¡Qué cosa!

TV: El libro tiene muchas metáforas. Por ejemplo, las huellas dactilares, pienso que son una metáfora del humo.

CR: Sí, entonces otra vez tienen que ver con trauma.

TV: Sí, con el trauma de forma muy recurrente cómo lo envuelve, creo, que con las huellas dactilares.

CR: Sí, hace humo.

TV: Y bueno, esta obra tiene tres versiones y esta es la última, la que firmó Yani antes de morir. La primera es de 1988 y la hizo totalmente sola tardando ocho meses para hacer 100 ejemplares. Entonces ella reconstruyó este acontecimiento traumático con relatos familiares y recortes de periódicos. Y en su momento usó sellos, mimeógrafo, fotocopias. Por ejemplo, en esta página empleó el polvo de la copiadora y las fotos de su familia. En este momento estoy averiguando por qué trae las esvásticas, supongo que porque el dirigible era alemán.

CR: Sí, sí, fue una iniciativa alemana que ya era nazi, o se estaba volviendo nazi en ese momento.

TV: Y cuando hicieron esta reedición en el 2017, Yani ya estaba enferma. Se hizo con más presupuesto y mejores acabados.

CR: Sí, pero le ha de haber dado gusto saber que esto quedaba.

TV: Sí, de hecho, Yani alcanzó a firmar los ejemplares a mano. De la obra original, Yani hizo 100 ejemplares y, de esta reedición se hicieron 120, y se imprimió en risógrafo.

CR: Y muchos de los libros de Ioulia tienen que ver con recordar a su familia. Y también hay uno que me gusta mucho, que es una especie de crítica hacia la Unión Soviética.

CR: Entonces es la niña que se murió.

TV: Si, ella. El abuelo de Yani trabajaba aquí en México en un laboratorio médico de origen alemán, y él era como el gerente, digamos. Habían viajado a Alemania por sus negocios y venían de regreso.

CR: Ha de haber sido una aventura viajar en un dirigible.

TV: Ellas son la mamá de Yani, Tere y su gemela Ana María, la hermana mayor Montserrat. Eran dueñas de la Galería Pecanins.

CR: Claro, sí, a ellas las conocí.

TV: Entonces este es un ejemplo de memoria.

CR: Muy bien. Bonito, gracias.

TV: Entonces mi interés, como le decía, es poder hablar con usted sobre estas mujeres artistas que trabajan este tipo de temas en su obra.

CR: Hay una en particular que normalmente trabaja libros de artista, lo ha hecho y es María Campiglia, su papá fue montonero y lo asesinaron.

TV: ¿Es mexicana?

CR: No, es argentina. Bueno, ella es mexicana. Bueno, nació en Argentina y luego fueron a España y cuando estaban en España, a su papá lo mataron en Brasil en la Operación Cóndor. Pero te lo comento porque recién están haciendo un libro recordando a su papá y ella hizo el diseño del libro. Entonces otra vez tiene que ver con familia, memoria y trauma. Y ella es artista, entonces sería bueno que vieras el libro.

TV: ¿Ese libro apenas se está elaborando?

CR: Sí, no sé si ya lo publicaron o no, pero me lo mandó el PDF, entonces ya está. Digo, podría compartirlo. A ver si encuentro el PDF porque me lo mandan en WhatsApp y ahí desaparecen las cosas.

TV: ¿Y usted ha trabajado la memoria en su obra?

CR: Ah, sí, muchísimo. Te puedo enseñar más o menos lo que he hecho yo con el tema. A ver si lo encuentro. Fue hace un par de meses que me lo mandó. Creo que está en este Dropbox. A ver si es este. Si, en muchos de mis proyectos hay una parte que es dibujo y una parte que son libros de artista. No, ya no está. ¿Pero te puedo dar su dato?

Sería interesante saber un poco más sobre el por qué son las madres de la Plaza de Mayo, etc. Y puede ser en parte porque los hombres son más vulnerables a ser detenidos o ya están detenidos, las dos cosas, ¿no?

TV: Sí, como que primero es a ellos, ¿no? Ellos son el primer blanco.

CR: Pero en el caso de María también se murió su tía por ser montonera. Pero ella porque cuando la apresaron tenía pastillas que tenías que tomar para matarte para que no te pudieran torturar. Y así murió. Y a su mamá, cuando tenía como dos meses o dos semanas, creo que dos meses, la apresaron pero no tuvo tiempo para tomar la pastilla. La apresaron cuando fue el PAN o algo así porque apresaron a su marido y la torturaron para que él confesara, pero en ese momento no lo encontraron y finalmente la dejaron ir. Después fueron a España, él siguió trabajando y fue a Brasil, pero alguien había dado la pista de él y lo arrestaron y desaparecieron.

TV: Así hay miles de historias. Hay un libro de artista que se llama *Moisés*, ¿sí lo conoce? Es de una artista argentina, Mariela Sancari, es muy interesante. Ganó el premio PhotoEspaña en el 2014. Es muy interesante el concepto porque ella y su hermana gemela y no conocieron a su papá, se fue cuando eran pequeñas. Entonces ella quería conocerlo, investigó y su papá ya había fallecido. Entonces ella, que vive aquí en México, viajó a su ciudad en Argentina y realizó una convocatoria en la solicitaba a hombres más o menos de la edad que su papá tenía al morir, 75 años me parece. De ojos azules y, más o menos, la misma estatura. Entonces lo

que ella hizo fue tomar fotografías de estos hombres, porque ella menciona que en la tanatología se dice que cuando alguien muere, el cerebro humano requiere ver el cuerpo del difunto para hacer la asociación con la muerte.

Entonces como ella nunca vivió con su padre, necesitaba verlo para poder imaginarlo. Y el libro se abre de distintas maneras y con él, ganó el premio en España. El concepto del libro tiene que ver con el trauma, pero de otro tipo, algo más íntimo, más personal.

Desconozco las circunstancias en las que su papá desapareció de su vida. Si simplemente las dejó por decisión propia o le ocurrió algo, pero me parece que el señor decidió irse. Entonces, en esta búsqueda de su papá, realiza este proyecto y gana el concurso. A causa de este libro, me pregunto por qué siempre somos las mujeres las que estamos hurgando en la historia, en el acontecimiento.

CR: Sí, es una buena observación, porque no lo había pensado pero sí tienden a ser mujeres que se encargan de mantener la memoria.

TV: Sí, porque por ejemplo, Ioulia hace mucho eso, ¿no? Mantiene la memoria de su familia materna sobre todo. Y por ejemplo, tengo otra amiga artista que también trabaja mucho con memoria pero con la parte nostálgica de la memoria, de cosas que ya pasaron y que se añoran, o que se extrañan a ciertas personas, entonces es muy interesante por qué somos mujeres las que queremos que no se pierda.

CR: Pues la pieza que hice en KALUZ Son imágenes, son fotografías de los hermanos Casasola que están en la fototeca y ya había trabajado con las fotos completas, haciendo dibujos, un poco tratando de rescatar la situación y la memoria de estas mujeres detenidas en los años treinta, aquí en la Ciudad de México y un poco imaginando cuáles eran sus circunstancias. Pero cuando hice esto, enfocando su cara, para hacer una especie de tratado de

emociones, de las formas de reaccionar cuando te enfrentas con algo muy fuerte, porque obviamente todas estaban en una situación de los peores momentos de sus vidas.

TV: Y esos retratos, ¿usted los eligió aleatoriamente?

CR: Bueno, vienen de un archivo más grande pero utilicé muchas, sí. Te puedo enseñar, si quieres, los archivos de la fototeca. Y este es el libro más reciente que he hecho. Que es como un poco otro día, porque es parte de un proyecto que se llama, “Creo que hace el vacío” en el que había estado trabajando con cuestiones muy íntimas de mi infancia y con fotos familiares, entonces quería ir lo más lejos posible. Empecé a trabajar con las exploraciones polares, lunares y asteroides, y en ese proceso de los asteroides, encontré estas fotos que tienen dos cosas combinadas, la infancia y los asteroides. Porque había este asteroide, que es el Willamette, que durante muchos años dejaban que los niños se subieran y se tomaran fotos con él. Entonces primero me interesó porque unía estos dos intereses míos que, pensé no tenían nada que ver, pero luego me interesé por la historia del asteroide en sí. Cómo llega del espacio, primero fue de los indígenas, primero llegó a Canadá y es un glaciar. Llegó a Oregon y ahí fue con los indígenas que tuvieron una relación con él durante mucho tiempo. Después, llegaron los europeos y estaba en terreno del gobierno, pero un señor se lo llevó a millas hacia su propio terreno para poder cobrar 25 centavos para poder verlo. Pero dejó como una especie de... porque pesa toneladas, entonces era muy obvio por donde se lo había llevado y se lo quitaron. Luego una señora rica lo compró y lo mandó a un museo en Estados Unidos. Entonces así es todo el periplo del asteroide, ¿no? y luego su existencia en el museo. Y hay otro que todavía no he hecho. Otro asteroide que el explorador Perry encontró en Groenlandia. Igual se lo quitó de los indígenas y hay fotos de cómo lo metió en un barco y lo llevó a Nueva York junto con unos indígenas. Tres de los cinco murieron porque los tenían en un sótano sin buenas condiciones higiénicas, entonces esa es otra historia, ¿no?

TV: Si, si.

CR: Entonces, por un lado estoy rescatando las historias y de una forma rara también tiene que ver con cuestiones de geología y de colonialismo, y cómo empiezan a haber muchos hilos. Pero ven, como hay parte de los hilos que tengo.

CR: Por ejemplo, estos dos para mí es un libro de artista porque es una narrativa y lo puedes doblar. Y tengo otros que sí he expuesto doblados.

TV: ¿Esta costura se hace a máquina o a mano?

CR: En máquina. Y básicamente es de una serie que hice que se llama “Mujeres, fuego y objetos peligrosos” en la que quería renovar, pues, mi coreografía.

Entonces, bueno, el título venía de un libro que se llama así, *Women, fire and dangerous things* de un lingüista que estaba investigando una tribu en Australia que en vez de tener dos géneros, tienen cuatro. Y un género está compuesto, más que nada, de sus elementos más fuertes, mujeres-fuego y objetos peligrosos o cosas peligrosas. Entonces, me gustó esa idea de que asociaban naturalmente a las mujeres con fuego y peligro. Entonces, empecé a escribir en internet las palabras mujeres-fuego u objetos peligrosos. Y estas son de las imágenes que salían con mujeres-fuego.

Pues así fue mi selección porque había muchas cosas que no me servían. Y esto es otro que salió con esto, que es una mujer en China que la iban a desalojar y subió a su casa y se prendió fuego. Porque tengo otro que es el primero que hice de otra serie de inmolación. Es de imágenes de personas con fuego, inmolándose o siendo inmolidos como es en linchamientos en Veracruz, este pero con volcanes.

TV: Ah, ok. O sea, haciendo la similitud.

CR: Si, si, como las cosas de situaciones fuertes, ¿no? como en su aspecto metafórico.

Y estos tres también son de un viaje que hice a Camboya para dar una clase de grabado y pasé muchas horas viendo la televisión porque tenía cable de como 10 países distintos: La India, Australia, Laos, Japón, China; y fue una mezcla muy interesante porque unos estaban hablados en inglés, con subtítulos en chino y, otros, al revés. Entonces, de todas esas imágenes que tomé, armé esta serie que se llama “Belicoso” sobre cómo inventaban narrativas con elementos de esas escenas de la televisión.

Y estos son los dibujos de la serie “Lunar y polar”. Es que por la pandemia todas mis exposiciones se atrasaron y tengo muchísima obra esperando.

Y este es otro tipo de libro que hice cuando murió mi hermana hace 10 años exactamente y entonces hice este libro sobre el duelo, la idea del duelo y de las etapas del duelo.

TV: Y también tiene esta asociación con el fuego.

CR: Pues sí, un poco, pero solamente es de imágenes de la ventana de su cuarto de trabajo y las demás son, también, imágenes de internet. De vez en cuando primero te pegan y se vuelve más fuerte, luego te empiezan a calmar y luego empiezan a salir las luces otra vez.

TV: Sí, es muy interesante.

CR: Y también trabajando con asuntos de mi familia, bueno, como el libro es chiquito, tengo esto. Además, jugando con imágenes que había tomado mi papá de mí jugando con la ropa de mi mamá.

TV: Ah, muy lindo.

CR: Con mi hermano, en fin.

TV: Y ese papel es japonés, ¿verdad?

CR: Sí, sí. Trabajo mucho con los papeles japoneses. Te enseño dos más. Este es de cuando hice un proyecto muy grande sobre inmigración, y fue de mi propia historia familiar de inmigración, de Nebraska, Kansas, hasta México. Y las fotos que estaba ocupando, eran

negativos. Bueno, eran de la Nebraska State Historical Society, eran negativos en vidrio.

Entonces, muchos estaban ya hongueados y todo, entonces, por ejemplo, este es el negativo completo así que puedes ver que hay unas personas en la casa. Entonces, solo tomé los fragmentos e hice este, pues, es como una cuestión abstracta, ¿no?

TV: Sí, claro.

CR: O tiene que ver con fantasmas o historia.

TV: Sí, con apariciones.

CR: Apariciones, exacto, sí.

TV: Es muy interesante porque también hay manchas.

CR: Sí, bueno, son las manchas originales de los hongos. Y luego le puse papel metálico también, hoja metálica.

TV: Y siempre es esto, ¿no? estar rescatando cierta memoria.

CR: Sí, hice mucho sobre la idea de rescate. Y en esta la idea es un poco distinta. Y tenía que ver con... Bueno, puedo hacer dos o tres, por ejemplo, de este he hecho como tres, no todos iguales, pero con las mismas imágenes y son muy artesanales.

Esto lo hice para mí realmente, para procesar la situación y también lo he expuesto.

Y este fue... había encontrado una cita de George Bernard Shaw que decía “los espejos son para ver la cara y el arte es para ver el alma”, entonces hice esta serie de imágenes en que no ves la cara de nadie hasta el final, cuando ves mi cara.

TV: Sí, sí, sí. Y estas igual también son imágenes de internet, digamos, fotos antiguas.

CR: No, estas son anteriores. Este libro es de principios de los noventa. En ese entonces ya había fotocopia láser, que es lo que ocupó, pero no había computadora, entonces no había internet, o por lo menos, no había acceso general al internet. Este es de 2015 pero realmente es una versión reciente, porque la original, la hice a principios de los noventa.

Y también el papel de fondo es de un libro de caligrafía antigua. Todas las imágenes están rotas, pero han salido de libros. Algunas son fotocopias, pero en este caso llevaba el libro al fotocopiador para que las fotocopiera para mí. Y además, le tenía que decir que las redujera a tal tamaño. Era muy laborioso.

TV: toda la cuestión técnica, ¿no? Están muy interesantes, me gustan. Yo también hago libros, sé encuadernar hace muchos años y he dado muchas clases de eso y, en la maestría, mi tesis fue de libro objeto y, ahora, en el doctorado estoy continuando con el tema, pero enfocándome particularmente en la memoria y el recuerdo.

CR: Qué bien. Más recientemente, cuando murieron mis papás, mi papá en 2009 y mi mamá en 2015, a mí me tocó ordenar sus cosas y encontré muchas fotos, incluyendo una serie de fotografías de mí, porque mi papá fue fotógrafo y muy bueno. Por un buen tiempo fue fotoperiodista. Encontré estas fotos de mis hermanas y yo desnudándose. Bueno, obviamente nos íbamos a bañar o algo y terminamos totalmente desnudas. Entonces quería, a mí me interesaba mucho, particularmente, por llevarme a ese tiempo otra vez. Entonces, primero hice esta versión que se llama “Childhood: a disappearing act” que fue un acto de desaparición en dos sentidos: uno, porque ya no existe todo eso y, segundo, porque aquí quedó más claro, que cuando estamos desnudas, casi no nos pueden ver. Fue mi forma de proteger nuestras desnudez.

TV: Sí, claro.

CR: Pero no me satisfizo del todo en cuanto a recuperar la atmósfera, ¿no? de ese tiempo, entonces hice otro. Es otro libro suave, ¿no? Lo cuadré mucho más.

TV: Tiene acercamientos, ¿no?

CR: Sí, sí. Y para mí capta mucho más lo que a mí me interesaba, que era la relación entre nosotras. Pero me preocupaba un poco, como para exponer por el tema de la pornografía,

para que no fuera un acto grave estar exponiendo los cuerpos de mis hermanas a un malentendido. Entonces hice otra versión, ligeramente diferente de este censurado.

TV: Entonces nunca los he expuesto.

CR: Todavía no, porque los museos cerraron y todo. Estaba produciendo como dos años después, sin buscar dónde exponer. Entonces, voy a exponer a Jalapa en verano, y estoy viendo si puedo exponer en el Chopo.

TV: Ah, ya veo.

CR: Pero se puede una o dos veces al año, pero se está tardando.

Y este es muy parecido. ¿Ya sabes?, con las fotocopias, llevas las mismas imágenes, y por cómo están sus máquinas, salen con colores distintos.

TV: Sí, esta se ve más verdosa y, esta, más sepia.

CR: Sí. Y en este, lo único que hice fue quitar esas dos imágenes y extendí la parte de, cambié un poco el final. Tiene un final más lírico. Y además, este es el papel tapiz de la casa de mi abuela, mi abuela tenía un fantástico gusto, tenía el papel más bonito. También me di cuenta, trabajando con estas imágenes de mi infancia, de todas las casas tenían papel tapiz y no era tan común aquí en México.

TV: No, aquí nada más era para las familias ricas.

CR: Sí, exacto. Pero allá, como tenían casas de madera, todo el mundo tenía papel tapiz en los cincuenta cuando yo era niña.

TV: ¿Esto de aquí atrás es papel japonés?

CR: Sí, es un papel japonés con esa marca de agua, de lina. Es un papel japonés que viene en una hoja muy grande y como es muy largo, entonces puedo hacer piezas grandes. Lo imprimo en un papel color crema y luego le pongo papel *momigame* atrás, el papel grande, y después

le pongo gesso para que no se transparente y se vea más contrastado, los blancos se ven más blancos. Este es el papel.

TVA: Sí, el que va atrás. Está muy bonito.

CR: Sí, es padre. También lo usé para la obra en el KALUZ. También están impresos en papel momigame. Creo que es *kuzushi*, a ver cuál es.

TV: Es que tienen muy buena textura estos papeles, ¿verdad?

CR: Lo imprimo primero en este papel porque es muy fino. Ah, no, este es el blanco. Este es otro, bueno, es como este, pero un poco más cremoso. Y entonces esto toma muy bien la impresión. Entonces lo que hago es la fotocopia en papel satinado como couché, y luego lo pongo en la prensa y mojo con thinner la hoja de papel japonés.

TV: Sí, como un transfer.

CR: Es un transfer. Pero esas son las técnicas que inventamos. Sí, yo lo inventé y muchas otras personas también, pero fue por... Ah, mira, thinner, fotocopia, a ver.

TV: Y era también porque en esa época no había mucha tecnología para reproducir imágenes, ¿no?

CR: No, no había. Exacto.

TV: Entonces había que crear la manera de reproducirlo, ¿no? A mí el transfer también me gusta mucho.

CR: Sí, y además es algo más artesanal que, por ejemplo, que nosotros hacíamos con lo que venden para hacerlo con plancha, o sublimación, que ya es ir con un técnico.

TV: Sí, ya lo imprimen en poliéster, ¿no?

CR: También, si. A ver, ¿qué más tengo para enseñarte? También he hecho, esto es una mala copia, no me gustó cómo salió este, pero usaba también cajas. En la buena versión de esto,

esto lo hice al revés, porque debe salir por este lado y no por el otro. Este lo metes adentro y es el Palacio de Bellas Artes saliendo de una cajita.

TV: Sí, todo arrugado.

CR: Sí, este es el mismo papel *momigami* pero se debe hacer en un papel más delgado para que entre mejor. Y aquí hay otro. Esto lo hice a partir de una fotografía de un peregrinaje. Y empecé a sacar... porque tenía muy buena definición. Entonces hice la obra una vez que tengas Photoshop y empecé a sacar todas las caras.

TV: Ah, hacer acercamientos.

CR: Acercamientos para que puedas ver mejor la foto. Pero la original ya la tiene ARKHEIA, la foto original está en mis documentos que tiene el MUAC. Pero quería recalcar la idea de que todo grupo de personas está hecho de individuos, ¿no? Entonces quería sacar las caras de las personas que iban en el peregrinaje.

TV: Sí, no verlos como un colectivo, ¿no?

CR: Exacto, sí.

TV: Sino que hay personas.

CR: Sí, esas son mis favoritas.

TV: Sí, esa es muy bonita.

CR: Sí. Y también me gustan estos formatos largos.

TV: Si, porque son un poco convencionales.

CR: Incluso no hago libros en los que tienes que pasar las páginas. Porque me gusta ver todo junto.

TV: Sí, por eso el biombo, ¿no?

CR: Sí, el acordeón. Esto es como un libro suave. Incluso se puede exponer así doblándose pero lo mejor es ponerlo en un corredor. Muchas veces estuve como tratando... trabajando con material histórico, ¿no? Esto tiene una fotografía de un volcán, creo que es Colima y la foto de una mujer, de un daguerrotipo que me regaló Oliver... entonces hice esto también en Photoshop. Hice que lo que salía de su boca, se juntara con el volcán.

TV: Ah, claro, parece como si estuviera saliendo así.

CR: Sí, inventé esa relación.

TV: Es muy interesante.

CR: Y aquí está la foto original. Bueno, no tenía muy buena definición. La puse junto a una foto de mi abuela que tiene el mismo tamaño. Y la otra foto es esta.

TVA: Claro. ¿Y quién es?

CR: No sé, me lo encontró Olivia de Boas y me lo regaló. Porque dijo, mira, está rayado como tus obras, le pongo rayitas, ya no tanto como antes, pero...

TV: Sí, está muy bonito.

CR: Bueno, pero sí... casi todos estos están y unos que, como este que no lo saqué, pero hay más.

TV: Sí, sí, sí.

CR: Con explicaciones en mi blog, y te mando la dirección del blog también.

TV: Sí, por favor. ¿Tiene usted, o recuerda, por ejemplo, alguna exposición de mujeres que tenga que ver con esto que se haya hecho aquí en México?

CR: ¿Una exposición de mujeres?

TV: Sí, que tenga que ver con recuerdo, con memoria. Ahora estoy investigando en los museos para saber si se ha hecho algo, ahora o anteriormente.

CR: Olive hizo una exposición que tenía que ver con el recuerdo en los ochenta en el Museo de Arte Moderno. Mira, este no es el mismo que los que están, esta es otra versión de los que no saqué.

TV: Sí, está muy bonito.

CR: de las imágenes de Camboya.

TV: Ah, sí, sí, sí.

CR: Y de la observación.

TV: un país muy golpeado también, ¿no?

CR: Sí. Bueno, estos de hecho son de Camboya, pero me gustó porque eran muy parecidas a esto que es de los palacios, de los bajos relieves, de las ruinas en Camboya. Y esos sí son de algo chino, de una película de China.

TV: pues en realidad toda su obra habla de memoria.

CR: Sí, sí. Memoria, historia, y además hay mucho de crear relaciones, inventar narrativas, por ejemplo, estas son imágenes que normalmente no ves juntas, ¿no?

TV: también la narrativa es importante en la remembranza de los acontecimientos, porque se puede representar como ocurrieron los hechos o se pueden hacer interpretaciones, ¿no?

CR: sí, así es.

TV: muchas gracias por permitirme ver parte de su obra.

CR: bueno, es que el tema es muy interesante y me da gusto que te estés dedicando a esto.

TV: sí, porque pues no hay, más bien, no he encontrado una investigación que se pregunte por qué son mujeres las que no quieren que la memoria se pierda.

CR: mira, me llegó anoche este libro y es de un hombre... y no son libros artísticos, es de las primeras personas que hicieron daguerrotipos, pero también tiene que ver con rescate y

memoria. Tomó todas estas imágenes de... son de las primeras imágenes que existen en fotografía, antes de 1800, 1850. Son de los cuarentas.

TV: sí, de la primera mitad del siglo XIX.

CR: del medio oeste y son increíbles. Y había visto las imágenes en internet, pero quería el libro porque quiero saber si están, porque el daguerrotipo por lo general es blanco y negro, pero estos tienen color. Entonces pensé que pudieran explicar eso, porque he leído que luego les aplican tintes transparentes y ha de haber hecho eso, pero hasta ahora no he encontrado el libro donde explique por qué se ven esos tonos. Y puede ser también que sean mezclas de plata. La plata sí cambia el tono con el tiempo, empieza a tener colores y puede ser que sea eso. Pero no creo que sea eso porque es muy marcado y eso no sería natural.

TV: Sí, el contraste es muy alto. Aquí se nota muchísimo.

CR: pero ahí tienes un hombre que se preocupó por la memoria de las civilizaciones, qué bueno, los exploradores estaban en eso, ¿no?

TV: Sí, claro. Es muy importante y, me he dado cuenta de eso, no dejar perder el pasado. Por ejemplo, me gusta mucho averiguar sobre mi familia, qué pasó con los abuelos, con los bisabuelos, y por qué ocurrió de esa manera y no de otra.

CR: Si, si. Yo soy esa persona en mi familia.

TV: Sí, yo también. De hecho, les hago muchas preguntas a mis padres, hay cosas que recuerdo y otras que ya no. Entonces empiezo a tratar de interpretar qué pasó o conectar un acontecimiento con otro. Pero sí es muy importante. En ese sentido, hay una corriente psicológica alemana que trata justo de sanar lo que nos pasa en nuestra vida cotidiana a través de conocer lo ocurrido con nuestros ancestros.

CR: Ah, sí, la idea de que puedes heredar el trauma.

TV: sí, es correcto. También estudia por qué repetimos ciertas actitudes o la recurrencia de patrones

CR: ¿es el tema con las constelaciones?

TV: bueno, hay una corriente que se orienta hacia las constelaciones, pero hay otras como la neurobioemoción y, otra, que se llama biodescodificación que tiene que ver con la repetición de los patrones en distintos miembros de la familia, incluso, generacionalmente.

CR: Ah, entonces es biodescodificación. No había escuchado de eso, lo voy a buscar.

TV: es interesante porque cuando se hurga en la vida de las generaciones más anteriores, abuelos, bisabuelos, tíos abuelos, etc., es cuando se juntan trozos de la historia familiar y, me doy cuenta que sí, tenemos mucha relación con los ancestros. Es decir, no sé cómo es que se transmite inconscientemente de generación en generación, pero sucede.

CR: Lo que me pasó a mí es que cuando empecé a interesarme en todo esto, vivían mis abuelos y mis papás, lo que yo veía lo podría comentar con ellos y había mucha gente que se interesaba por esa historia. Y ahora todos están muertos, y de mis hermanos, no sé, tengo una hermana y un hermano que viven pero no les interesa tanto, y también me doy cuenta de que a mis nietos, tampoco, ¿no? porque para mí, es mi abuelo o mi hermana cercana, pero para ellos es uno de sus ocho tatarabuelos.

TV: Entiendo, no es de su interés.

CR: Sí, entonces me sacó de onda esa idea de que esto que me era tan importante para mí, a mis descendientes ya les deja de importar tanto, bueno, tengo una sobrina que sí le interesa mucho.

TV: Sí, pero en general somos uno o dos en la familia que nos interesamos, pero al resto de familiares, ya no. Pues yo sí creo que es algo muy importante, es decir, hay cosas que me ocurren, indago sobre ellas y me doy cuenta que, al menos en mi caso, tengo mucho que ver

con mi abuela materna, por ejemplo. Y pienso, ella lo vivió de una manera más difícil porque lo vivió en una época llena de carencias. Le tocaron circunstancias donde la mujer, en esa época, no tenía voz ni voto. Y mi abuela hizo algo muy bonito, muchos años antes de morir, escribió una carta para cada uno de sus hijos y le pidió a mi papá que cuando ella muriera se las entregara y les dijera que la leyera para después quemarla. Y me parece que el acto de quemar es muy interesante porque es una transmutación.

CR: No permitió que lo guardaran en el fuego.

TV: Exactamente, transmutar sus palabras, su dolor o lo que haya escrito ahí, se transmutara gracias al fuego. Curiosamente mi mamá nunca quiso quemar esa carta, hasta hace muy poco y muchos años después de la muerte de su madre. Un día me dejó leer su carta y, justo lo que yo pensaba, ella lo escribió ahí. Recuerdo que expresó que nunca fue feliz, que le habían pasado estas situaciones, le decía que cuidara de sus hijas y pienso que cuando esta carta, mi hermana y yo éramos muy pequeñas porque no hablaba de mi hermano porque aún no nacía. En esa carta, mi abuela se mostró con mi madre, no de mamá a hija, sino de mujer a mujer. Y a mí me gusta mucho eso, por ejemplo, yo lo veo también con Yani. Creo que en esta obra, ella está tratando de conocer a su papá porque él sobrevivió a la tragedia de la aeronave, pero cuando ella nace, su papá muere al poco tiempo.

CR: Es una doble tragedia. Se pierde lo bueno, su papá pierde a su papá y ella pierde a su papá.

TV: Entonces yo pienso que por eso aparece la foto de ella.

CR: Si, es su forma de recuperarlo.

TV: Y la huella es también la presencia.

CR: Pero entonces su papá murió joven.

TV: Así es.

CR: Bueno, ella también murió joven.

TV: SI, murió joven. Es interesante ver cómo se van repitiendo ciertos aspectos en las historias. También me ha pasado, ahora que estoy revisando textos sobre esto, encontrar similitudes. Por ejemplo, yo no conocí a Yani, lo que sé de ella es porque lo he leído, y eso me hace pensar en su vida y las comparo con mi experiencia personal, siendo extrañas una para la otra, y hay cosas que se parecen. Entonces al final, creo que la obra que me enseñó de los close-ups del retrato colectivo, es justo así. Quizá somos muchos extraños, pero al final no lo somos tanto.

CR: Tenemos ecos.

TV: Si, tenemos nexos o hilos que nos conectan. Entonces me parece que uno de esos hilos puede ser justo la memoria. Cuando uno platica con alguien y dice: –claro, te entiendo porque a mí me pasó algo así, o conozco a alguien que le ocurrió lo mismo, o conozco esa emoción que tú sientes, etc., entonces por eso me ha apasionado el tema de la memoria. Y lo más interesante es, lo que le comentaba, somos siempre mujeres.

CR: Si, es una gran observación, como ya dije, no lo había pensado, pero tienes razón.

TV: Y no creo que tenga que ver con cuestiones feministas, sino con cuestiones de... Yo hasta he pensado que... No, esto puede ser que luego pueda haber feministas que piensen menos.

CR: Si, exactamente. Porque es una cuestión más tradicional de la mujer, que tú te preocupes por tu familia, tus papás, tus abuelos.

TV: Si, por eso pienso que tal vez tiene que ver con la cuestión de la maternidad. Como la mujer es la que carga en el vientre a otro ser durante su formación, se encarga un poco del hogar, de educarlo, más que el hombre.

CR: ¿Quién sabe? Porque, por otro lado, no es algo que puedo compartir con mis hijos, porque no les interesa, pero lo comparto mucho con mis papás y mis abuelos. Digo, para mí, no es entre yo y mis hijos, es entre mis abuelos y bisabuelos.

TV: Si, los ancestros.

CR: Si, pero seguramente, digo, tienen su razón en eso, porque, bueno, por ejemplo, con las madres de Plaza de Mayo, obviamente eran madres, ¿no?

TV: Si, las madres, y afortunadamente ahora, muchos años después de la dictadura, han tenido resultados. Han podido llevar a la justicia a los culpables, o han encontrado qué pasó.

CR: Sí, han rescatado restos humanos, o simplemente saber qué fue de... han encontrado a los nietos.

TV: Ajá, o todos estos niños que les arrebataron y dieron en adopción en otros lugares, pues los han encontrado. Entonces, han tenido muchos... Pero ha sido un trabajo de décadas, o sea, tres décadas después han podido ver el resultado de ir a protestar en la plaza cada semana y simplemente preguntar qué fue de sus hijos, ¿no? Y, por ejemplo, aquí en México, que hay un grupo también de chicos que desapareció el gobierno en los 70 's con el movimiento 23 de septiembre, Rosario Ibarra, por ejemplo, ella ya murió, pero nunca supo qué fue de su hijo. Y así hay otras mujeres, que hasta la fecha, se siguen reuniendo y buscan a sus esposos, a sus hijos. Entonces, es muy interesante ver cómo, en muchos casos, los desaparecidos son los hombres y los que los buscan son las mujeres.

CR: Y hay una excepción, Ayotzinapa, donde sí, nosotros somos los padres.

TV: Si, los padres buscando a sus hijos. Entonces, tiene muchas vertientes esto. Y he visto, ¿no?, en esta búsqueda de la memoria, esta constancia de este par conceptual como de la presencia y la ausencia, ¿no? O sea, está esta ausencia física, pero con la obra, de alguna manera se hace presente este ser o este acontecimiento y de alguna manera no se pierde, ¿no?

Entonces, es como así, ausencia y... O sea, al final no está tan ausente, ¿no?, porque está aquí en esta pieza.

CR: Se recupera.

TV: Se recupera. Entonces, por eso me parece muy interesante la memoria y estar buscando quiénes hacen esto y en qué tipo de obras lo hacen. También me parece que la cuestión técnica o experimental también es muy importante en la narrativa de esta memoria, ¿no?

CR: Pues yo veo en lo mío, hay cuestiones... Digo, me ha afectado mucho. Ahora todo lo paso por Photoshop, ¿no? Y ahora tengo acceso a imágenes, como todos estas que son de internet, ¿no? Pero este... empecé realmente experimentando los intentos que el thinner despintaba revistas. Además hacíamos transfer directamente de revistas, pero salían muy débiles, ¿no?

TV: Y, por ejemplo, yo he visto que ahora esas técnicas de antes, de los setentas y ochentas, se están recuperando ahora. Por ejemplo, he visto en Instagram que hay muchas personas en Estados Unidos, en España, que están recuperando estas técnicas de transfer, como análogas que se perdieron mucho con el boom de la tecnología en los noventas y los dos miles.

CR: Bueno, yo normalmente empecé a hacer más transfer con la tecnología, pero lo hago en una prensa de grabado, en un tórculo. Lo tengo atrás. Un pequeño tórculo que puedo sacar. Esta es una herramienta ancestral, ¿no? Y también esto de juntar los fragmentos de imágenes y coser todos, como los quilts, las cochas, que es como de mi cultura.

TV: Exacto. También una parte de la investigación está en función de la experimentación de los procesos de producción. Porque sobre todo en esa época que vivió Yani y otros artistas, que no había la tecnología que tenemos ahora, pues ocupaban lo que había, ¿no? fotocopias, mimeógrafos.

CR: El mimeógrafo era muy fuerte en los setentas.

TV: Si, sellos, por ejemplo.

CR: Sellos también, lacres, es decir, lo que había en ese momento, ¿no? También doy clases de encuadernación en una universidad, y a los alumnos les interesa ahora mucho recuperar eso, ¿no? se quieren despegar un poco de la tecnología.

CR: Si, la risografía.

TV: La risografía, quieren aprender a usar el tórculo, quieren aprender a usar tipos móviles. Hay un boom de caligrafía también, quieren aprender a usar las plumillas, como se hacía antes, aprender a trazar distintas familias tipográficas para intervenir imágenes o páginas. Entonces, eso es también interesante.

CR: Mi ex cuñado es Juan Pascoe, que ha hecho mucho trabajo tipográfico en México, entonces, en la familia tenemos muchas obras originales de él. Es su papá y sus sobrinos, cuatro de mis nietos. El papá acaba de morir, de hecho, hace un año. Y estos son tipos móviles.

TV: Y es muy bonito, le da otro acabado.

CR: Si, si. Le sale el color de la foto. Hay otros en que las imágenes están hechas. Estas son algunas de sus piezas, todo impreso en tipos móviles. Hay en Tacámbaro, Michoacán. Empezó aquí en este terreno, hay otra casa acá. Y aquí las imágenes no son muy pocas.

TV: ¿Y él sigue haciendo esto?

CR: Si, tiene como 76 años. Ah, mire, ese es un gato. Es lo malo de que me regalen cosas a mí. Yo no tengo gatos, pero tenía a la mona.

Ah, este libro es la historia de su vida. Todo de su vida con... Mira, otra vez puse una foto. con mono blanco, porque también fue de los que empezaron ese grupo de música veracruzana.

TV: ¿Y él vive allá en Michoacán?

CR: Si, fuera de Tacámbaro. En una ciudad que se llama Pinosolo. Él es quien lo empezó a hacer o rescatar en México. Y además ha hecho trabajos importantes sobre los primeros impresores en México.

TV: El papel es muy bonito.

CR: Si, si, claro que para él le importa mucho lo que sea el papel y todo eso.

TV: Si, y ha de tardar muchísimo haciéndolo, ¿no?

CR: Si, si, si. Y ha entrenado a chicos de allá del rancho para ser buenos impresores. Son sus asistentes ahora.

TV: Si, así hizo Toledo en San Agustín Etla, ¿no? Capacitó a los chicos de ahí para hacer el papel.

CR: Si, si.

TV: Este papel ya no lo hacen.

CR: Si, uso los papeles que encuentras.

TV: Si, los descontinúan. Está muy bonito.

CR: Este creo que es de tres cuantos de sus sobrinos, pero mira, otra vez, yo no quisiera que él viera... Ah, no, no, ese no es mío. Tiene otro que se parece a este, este es de su abuelo, Santiago. Este es de su bisabuelo, Santiago Pascoe. Y es porque él escribía y tenía un periódico también, era pastor y minero, etc. Y entonces está imprimiendo la historia de su abuelo.

TV: Es su biografía.

CR: No, es algo que escribió el abuelo sobre un viaje a las Indias.

TV: Está muy bonito.

CR: Y tiene otros que ha hecho con Artemio Rodríguez, que ha grabado en madera.

TV: Pues muchas gracias, muchas, muchas gracias.

CR: Un placer, suena muy interesante su proyecto.

TV: Muchas gracias.

**Entrevista a la artista contemporánea Magali Lara (1956)****19 de mayo de 2023. Coyoacán, Ciudad de México.**

ML: ¿En la Michoacana entonces?

TV: Sí, ahí en Morelia.

ML: Muy bien, ahora sí. Cuéntame, ¿qué quieres?

TV: Hace un año la contacté por Facebook porque estoy haciendo una investigación doctoral sobre Yani Pecanins, por lo que estaba buscando el libro *Un viaje en zeppelin* y, usted muy amablemente, me dio el teléfono de Dylan. Le escribí, pero no me contestó y ya no lo quise molestar. Mi investigación es en torno a la memoria y el recuerdo en libros de artista. Todo eso me llevó a...

ML: A Yani.

TV: Si, es correcto. A lo largo de la investigación he encontrado poca bibliografía sobre ella, hay algunas entrevistas, recortes de periódicos, pero yo lo que pretendo es reconstruir la historia de ella y de su familia. Por ejemplo, sé que su papá murió, pero no conozco toda la historia.

ML: Eso está en el *zeppelin*. Yo ahora te cuento lo que sé. ¿Ella tiene su archivo en el MUAC?

TV: Sí, ya fui a visitarlo.

ML: Me parece que se pegó en la cabeza y eso fue lo que provocó su muerte años después cuando Yani nació, o sea, no lo conoció. Y su mamá tenía una foto de ellas chiquitas en Barcelona cuando pasaba el zeppelin.

TV: que es la que usa en el libro, supongo, ¿no?

ML: Sí. Y era coleccionista como su mamá. Ellas, las tres eran muy, muy coleccionistas. De hecho, su mamá trabajaba para hacer sets en telenovelas y en películas, hacía escenografías.

Yani tenía todo, era una coleccionista de libros, de sellos, de cualquier cantidad de cosas.

TV: Sí, tenía botones y...

ML: Sí, le gustaba mucho ir a La Lagunilla, iba mucho con su mamá y tenían muy buen ojo.

Y, por ejemplo, cuando yo hice la exposición sobre Felipe Ehrenberg en el MUAC, ella tenía un mimeógrafo que me prestó para la exposición.

TV: Ah, ok.

ML: Que esos mimeógrafos ya no se conseguían y ella lo tenía.

TV: Y supongo que en ese imprimió el libro de *Un viaje en zeppelin* en los ochenta.

ML: El *zeppelin* está impreso en fotocopia, me parece. Bueno, tiene muchas cosas, la que te puede dar más información es Vanessa López.

TV: Sí, ya me contestó una entrevista que le mandé.

ML: Que es la que ayudó a Yani le ayudó con la reproducción.

TV: Y otra cosa que quiero preguntarle es que si Yani cuando conforma *Cocina Ediciones* con Gabriel Macotella, vi en una entrevista en la que él comenta que su papá era impresor por lo que desde niño aprendió el oficio de la imprenta. Entonces, yo no sé si Yani aprendió el uso del mimeógrafo y de la imprenta manual por Gabriel o ella ya lo conocía previamente desde sus estudios en Barcelona.

ML: Yo creo que fue al mismo tiempo. O sea, yo creo que ellos tenían en común... Porque ella cuando va a Barcelona va a Artes y Oficios y aprendió a encuadernar y a imprimir, ¿no?

Y no sé si era el papá de Macotella o era su tío.

TV: Si, en una entrevista de él en YouTube, menciona eso, que su papá era impresor y tenía una pequeña imprenta en la que él y su hermano, desde niños, trabajaron en la ciudad de Guadalajara.

ML: En Guadalajara. La cosa con Yani es que ella tenía ganas de hacer cosas siempre con Gabriel, con libros. Y era un momento que estaba, justamente, la posibilidad de hacer cosas con mimeógrafo y fotocopia, porque Felipe Ehrenberg regresa en 1974 y, en 1976 comienza a dar cursos de mimeógrafo. Gabriel era del Grupo Suma y estaban cercanos.

TV: Si, con él algo entendí aprendió, tomó cursos con él.

ML: No sé si él o ella, pero digamos la cercanía con Felipe de los miembros del Grupo Suma estuvieron muy cerca de Felipe en este proyecto que se llamaba H2O, que era utilizar justamente el Pinocho. Entonces para ellos la cosa de la impresión con el Mimeógrafo era parte de su vocación de hacer una imprenta.

TV: Si, y esto se convirtió un poco en el estilo visual del Grupo Suma, imprimir con Mimeógrafo, usar sellos.

ML: El Grupo Suma más bien usaba fotocopias, el Grupo Suma era mucho más flexible que los otros grupos, tenían toda esta parte de hacer murales, hacían libros objeto con fotocopias, muchos con fotos de identidad y demás, pero Gabriel, que fue del Grupo Suma, que fue, digamos, uno de los elementos más importantes después de Rocha, se independizó pronto y junto con Yani y Doehner hacen *Cocina Ediciones*, que aunque tenía cierto parentesco con las cosas que hacía Suma, ya no era de Suma, era un proyecto un poco aparte, independiente.

Porque Suma tenía que ver con la ciudad, con...

TV: Y con la protesta, ¿no?

ML: No necesariamente, a veces había cosas de protesta, pero sobre todo era una cuestión de recuperar el material que la ciudad ofrecía para hacer arte. Era muy importante la ciudad en ese entonces y, para ellos, tenía que ver con hacer un arte de la calle, era más importante la calle. Para *Cocina Ediciones* tenía que ver con una cosa urbana, un poco diferente.

O sea, Yani venía de una familia muy culta que se codeaba con cineastas, poetas y pintores, entonces para ellos la idea de la edición tenía que ver con esta especie de cultura emergente que mezclaba diferentes oficios, ¿no? del cine, literatura, gráfica, pero también del rock, como algo más urbano. Suma tenía esta parte más de recoger lo que había en la calle en ese momento, porque el espacio público era muy importante, la calle no era un lugar como ahora que podías expresarte, era un lugar con mucha censura, ¿no?

TV: Si, les tocó la transición después del 68 para poder expresarse.

ML: Si, y había otra cosa, la izquierda se estaba consolidando y parte de recuperar la ciudad para los Grupos tenía que ver con la disidencia.

TV: ¿Yanni perteneció a algún grupo de esa época o desde el principio ella formó *Cocina Ediciones*?, ¿perteneció a algún grupo particularmente?

ML: No, ella no perteneció a ningún grupo, pero ciertamente su casa era el lugar de encuentro del Grupo Suma, entonces muchos de los del Grupo Suma eran muy amigos de ella y le ayudaban en sus ediciones, muchos. Y en su casa se reunían constantemente, su casa era una fiesta todo el tiempo.

TV: ¿En la calle de Frontera, en la Roma?

ML: Si, en Frontera. Entonces siempre había gente ahí. Estaba René, Santiago y, Gabriel ya no estaba en Suma, pero sí tenía esta cosa de ser anfitrión.

También todos nos reuníamos ahí, Armando Sáenz, yo, Manuel Marín. La casa era un centro cultural, por así decirlo. Yani nunca fue protagónica en el sentido que ella nunca estaba en un proyecto de ella sola, porque era tímida. Entonces, aunque era la editora y la impulsora de *Cocina Ediciones*, ella siempre estaba un poquito atrás. Pero la gente sabía que ella era el alma de esas ediciones y, de hecho, cuando hacíamos las exposiciones de libros o las ferias de libros, era ella la que hacía el stand y la que atendía.

TV: Es decir, todas las gestiones las hacía ella. O sea, tenía esa vena de editora, de hacer la logística de las ferias para poder exportar. En esa época, que las editoriales independientes participaran en ferias de libros no era muy común, ¿no?

ML: Nos invitaba la del Palacio de Minería, porque había también un sector de escritores que también hacía ediciones independientes, Raúl Renán estaba ahí. Y entonces se llamaban *Los otros editores*, entonces sí nos daban un pequeño espacio y participábamos en esa feria, ¿no?

TV: Además de ser una feria de mucha tradición, la de Minería, de hecho, hay fotografías en un libro que publicó la Ibero de Grupo Suma.

ML: Ahí están las fotos de la feria de libros. Y en el archivo de Yani debe de haber porque Rogelio Cuellar tomó muchas fotos de esas.

TV: Cuando fui al MUAC, me enviaron una base de datos para solicitar las ejemplares y yo solo solicité las piezas, los libros de artista que ella tenía, pero pienso ir a investigar a la hemeroteca, porque también tienen un archivo de recortes de periódico y de fotografías para hacer algo más documental.

ML: Si, yo sé que esas fotos están ahí porque yo las pedí, se las pedí a Rogelio y creo que se quedaron ahí. Y está un video de Yani que se hizo donde ella explica todo. Es un video que está en ARKHEIA.

TV: ¿Y usted participó de alguna manera en las gestiones para reeditar *Un viaje en zeppelin*, en el 2017?

ML: No, lo presenté en el MUNAE.

TV: ¿Y ahí tendrán algún tipo de documento para poderlo revisar?

ML: Debe haber alguna invitación. Catálogo no, pero invitación, seguro que sí había. Yo debo tener algo en mi archivo, te lo busco. Pero ellos deben de tenerlo. Y Vanessa debe tenerlo también, porque fueron ellos los que organizaron eso. Y creo que tenía que ver con que había una exposición de La Duplicadora.

TV: Sobre todo me interesa saber de Yani, ¿cómo hizo la conexión con estas maneras de reproducir? más análogas en esa época.

ML: Fíjate que lo que pasa también es que Cataluña tiene una tradición de libros muy buena. Y ahí también, como nosotros, en esa época, toda la oposición tenía como una... digamos, después de la muerte de Franco, en toda la parte catalana había un auge de la gráfica muy interesante, había una explosión de la impresión, de hacer libros y catálogos. Y, por ejemplo, el periódico *Avui* tenía siempre una portada de un pintor, impresa en el periódico, entonces, yo creo que cuando ella va a vivir allá, pero además conocía a Tapies por su familia, conocía a Ginovart, que era muy cercano. Conocían a muchos de estos pintores que hacían también cosas gráficas. La Galería Macht hacía, no necesariamente libros de artista, pero algo muy, muy parecido con la obra de sus expositores, entonces, yo creo que para ella era muy obvio que los impresos tenían una característica importante. Había también el arte correo, y muchos artistas hacían libros y participaban en el arte correo.

TV: Pero ella, Yani, particularmente no hacía arte correo, ¿verdad? ¿O muy poco?

ML: Yo creo que sí, porque ella... no sé si de una manera puntual como nosotros, como yo o como Manuel Marín, pero una de las exposiciones que ella hizo en *El Archivero* fue una

propuesta de arte correo y recibió libros de Christo, de Philiu, o sea, recibió de artistas de muchos lados e hizo un catálogo. De esa exposición, sí debe de existir ese catálogo y todo fue por correo. Hay dos catálogos que produjo *El Archivero*. Creo que es el segundo o el primero, no me acuerdo.

TV: ¿Y la revista *Paso de Peatones*, existen todavía los ejemplares en ARKHEIA?

ML: Pues, para mi sorpresa, existe solamente uno. Son tres números, deben estar perdidos o, deben estar en otro archivo, pero sí había tres o dos, ya no me acuerdo, pero cuando menos, son dos números. Uno, que es el primero y, el otro, que le costó mucho trabajo, porque es el más ancho, y ella lo imprimió todo. Pero sí deben estar en ARKHEIA.

TV: Entonces, toda la obra de Yani está en ARKHEIA, ¿no?y en Stanford también hay una parte, ¿no? porque en mi investigación, mi directora me dijo que una asesora de ella, que ya terminó el doctorado, hizo una residencia tres meses en Stanford, porque fue a ver libros de artista y, entonces me comentó que hay piezas de Yani ahí que Stanford compró.

ML: Eso sí creo. Yani tenía una muy buena librería, un señor que se llama Carno y, Yani es de las pocas que tiene libros en colecciones importantes en Estados Unidos. Eso lo hacía por eso a veces también procuraba vender de todos nosotros.No sé exactamente en dónde tenía, pero eso no debe ser difícil. En varias instituciones americanas hay, pero no su archivo, sino las piezas nada más. No su archivo.

TV: O sea, el archivo es exclusivo ARKHEIA, ¿no?

ML: Yo no sé si es el archivo de Yani o es el archivo de *El Archivero*, que es distinto, porque Yani tenía su vida como artista, tenía muchas publicaciones, tenía obra gráfica y arte objeto, pero sobre todo, eso yo creo que lo tiene Dylan.

Sé que hubo una investigación sobre ella que hizo alguien, no puedo acordarme del nombre, que hizo una investigación sobre Yani y sus libros, pero ahorita no recuerdo el nombre. Le estaba ayudando con lo de *El Archivero*, pero es probable que la gente de ARKHEIA sepa.

TV: ¿No es Luz del Carmen Vilchis?

ML: Si, ella.

TV: En su libro no menciona nada del padre de Yani, salvo que falleció cuando ella nació.

ML: Bueno, su papá era de familia alemana, pero lo que hay es ... Su abuela alemana era bastante reservada y todo lo que hay está en el zeppelin. El abuelo y una de las tías murieron en el zeppelin. La abuela, su papá y su otro tío fueron los que sobrevivieron, pero más no sé. No creo que se llevaran particularmente, pero está su hermano Walter Doehner.

TV: Si, lo busqué en Facebook, pero me dio pena contactarlo, pero creo que le voy a mandar un mensaje para ver si me da oportunidad de hablar con él.

Y otra pregunta con respecto al zeppelin es sobre la historia que ella relata. Entiendo que es una interpretación de lo que ella sabía, ¿no? Es decir, los datos familiares se los proporcionó su propia abuela. Los recortes del periódico que aparecen en el zeppelin, que son copias, seguramente se los proporcionó su abuela también, así como, las fotos familiares, ¿no?

ML: Si, supongo que vienen de ella, creo que sí. Creo que vienen del archivo de la abuela.

TV: Porque de hecho, en la página introductoria, dice algo así, menciona que es un homenaje de historias que ella escuchó en su familia, pero no da más información. Entonces, infiero que tal vez, su abuela o su tío...

ML: Creo que tiene que ver con su abuela, porque su tío... no recuerdo dónde vivía, su tío le dijo algo, pero...

TV: Su tío vivía en Estados Unidos y también murió. En una página de Estados Unidos, donde se hace rastreo de ancestros, encontré a la familia Doehner y los registros dicen que su abuela alemana, Matilde, nació en Argentina. De padres alemanes, pero nació en Argentina, y su abuelo, llegó a México en 1908 o 1909. Era representante de una farmacéutica alemana y, parece ser, que se conocieron en México los abuelos, aunque no dice cómo ni dónde, ¿no? Bueno, murió la hermana de su papá, pero tenían otros dos hijos más grandes, y vivían en Alemania.

ML: Yo no sé si hubo mucho contacto con la familia de la abuela, y creo que sí, pero ella hablaba muy poco de su familia alemana. De hecho, se decía Pecanins y no Doehner.

TV: En el libro de Luz del Carmen Vinchis dice que su nombre era Mariana, pero ¿de dónde salió Yani?

ML: Yo creo que fue un apodo de su infancia. Ellas eran de mucho apodo, ya sabes, estaba la Beba, Yani, que eran las chiquitas. Bueno, Betsy que se llamaba Elizabeth, a Ingrid sí le decían así.

TV: Y su mamá, ¿nació en México o en Cataluña?

ML: Su mamá tenía una gemela y tenía una hermana mayor, Montse. Migraron cuando ellas, me parece que chiquitas. Ellas eran jovencitas, porque ellas aquí se formaron y empezaron a hacer la galería. Pero también está Brian Nissen, que fue pareja de Montse, y él te podrá decir un poco más. Es un hombre muy amable, fue marido de Montse muchos años. Él quizá te pueda contar un poco más. Fueron pareja desde muy jovencitos ellos dos.

Si, las hermanas eran cercanas. Yo nunca vi parte de la familia alemana, la verdad. No la vi.

Y Yani nunca hablaba de esa familia. Me decía más o menos de su abuela, cuando lo del zeppelin y esto, pero así que yo viera en las fiestas familiares presencia alguna, no.

Era más cercana a su familia materna, muy tribu y de mujeres.

TV: Si, y eso es lo interesante también, porque en la investigación que estoy haciendo, empecé investigando el concepto de memoria y recuerdo, y me dí cuenta que son siempre mujeres las que, al menos en el libro de artista, trabajan esos conceptos o esas temáticas. Y entonces se me hizo curioso, supongo que debe haber hombres también, ¿no?

ML: Hay, hay.

TV: Pero, hay gran parte de artistas mujeres que trabajan mucho estas historias familiares, ¿no? Que hacen libros a su abuela, a su mamá, o en este caso, en el caso de Yani, es un acontecimiento histórico que tiene notas periodísticas y se convierte en una pieza artística, ¿no? O ella la convirtió en una pieza artística. Y están otras variantes, ¿no? Cuando hablé con Carla Rippey, me comentó que en su caso, sus libros tienen mucho que ver con la migración y el trauma. Y eso se me hizo también interesante, porque en el zeppelin también está ese factor, ¿no?

ML: Yo creo que en todas las cosas que son un recuento familiar, hay un trauma.

TV: Y, bueno, todos, seamos artistas o no, siempre hay algo en las familias y en las historias de los ancestros que escuchamos en casa de los mayores en las que surgen estas situaciones. Y por otro lado, no sé si también las mujeres artistas tienen mucha sensibilidad o esta empatía hacia este tipo de relatos que hay en sus familias o en personas cercanas a ellas.

ML: Yo creo que, en general, las mujeres han necesitado de acudir al pasado para entender el presente, ¿no?

TV: Así es, y que no se pierda.

ML: Por un lado, pero también entender también la situación de las abuelas y de las madres, también pasó en literatura, ¿no? En los ochenta, acuérdate, *Como Agua para Chocolate*, arrancan la vida ahí como una manera de hurgar en el pasado para entender la situación de la mujer y la memoria, ¿no?

TV: Claro, y, por ejemplo, lo que pasa con las Madres de Plaza de Mayo en Argentina, estos movimientos que surgieron en los países con dictaduras, bueno, aquí en México es igual con los desaparecidos, que son las mujeres las que, casi siempre, ¿no? Mujeres las que organizan estos grupos de búsqueda y, como dice bien usted, acuden a este pasado para no olvidar lo que pasó y mantenerlo vivo, encontrar respuestas, encontrar los caminos a estas situaciones tan tristes y dolorosas que, a nivel político y social, han ido ocurriendo, ¿no? Y, bueno, al menos en México, tristemente, no terminan, ¿no? Por eso me doy cuenta de que todo es memoria, ¿no?

ML: Bueno, pero tú, de Yani, ¿qué quieres saber? Digamos, su vida personal, el trauma, o el libro en especial.

TV: Estoy estudiando el libro que tiene tres versiones, porque en el que encontré cuando revise el Fondo, encontré una obra que se llama *La noche del zeppelin*, que es un sobre y en el interior hay una especie de folder y es de 1987, es decir, es de un año antes de que ella hiciera la caja. Entonces, infiero que es un boceto.

ML: Es un boceto porque lleva mucho tiempo... Y no me acuerdo cuál fue lo que detonó al fin hablar de eso, pero hay dos versiones nada más. Son dos versiones, porque esa, aunque tenga el tema, ella no lo consideró nunca como la pieza.

TV: Sí, lo que entendí yo que era como un boceto previo allá a la caja, que son 1988, y en el 2017 ya es como una reedición del original, ¿no? Entonces, me parece interesante que exista esta obra en tres épocas diferentes, bueno, en dos porque 1987 y 1988 manejan los mismos

procesos de reproducción, como fotocopias, sellos, lacres, así como los simbolismos que hay en la pieza. Por ejemplo, el sobrecito donde están las fotos, pienso que son papá y su tío cuando eran niños, y le colocó tonner de la copiadora como una metáfora del humo, ¿no? De cuando se estaba quemando el Hindenburg. También está la huella dactilar, muy recurrente, como su propia presencia. Pero hay una página en la obra en la que reprodujo las huellas y las empalmó varias veces y, al verla de lejos, parecía una columna de humo. Por lo que el elemento del humo también está muy presente en varias páginas de la pieza. Por otro lado, el uso de los lacres sobre las fotos de su abuela, me parece, es una manera de sellar o autenticar. Con todo esto, pienso que de alguna manera ella usó elementos para mantener presente esa memoria de los miembros de la familia que estuvieron en ese acontecimiento. Y muy importante, está la nota periodística, la película de cine en tiempo real que filmó un periodista de Chicago, además de la obra artística con la que ella homenajea a su familia. Entonces, me parece una obra que tiene muchos elementos que investigar.

ML: Yo creo que todo el trabajo de Yani tiene que ver con la memoria, porque tiene esa parte del papá, pero también de la mamá, de la cultura catalana y, sobre todo, hizo una exposición después de la muerte de su mamá que también todo tiene que ver con la reconstrucción de la madre. Entonces, yo creo que Yani tiene una cosa nostálgica desde el principio. Si te fijas, todos sus materiales son como pasados de moda, antiguos, viejos. Aunque los comparaba en ese mismo momento, no eran los actuales. Entonces, yo creo que toda ella siempre parte de esta orfandad, de este lugar de carencia. Y está en todo su trabajo porque la presencia de la madre también está en el recuento, inclusive, en el zeppelin está la mamá muy presente, hay una foto de las tres en la plaza.

Entonces, es una historia... Es decir, todo el trabajo de Yani tiene que ver con el origen, con su origen. Y poder estar presente en este hueco que tuvo ella muy pronto.

TV: De hecho, en una entrevista, usted le decía eso a Yani, que esa obra es una reconstrucción de su papá también, de esta figura paterna que tal vez solo conoció de los recuerdos, de lo que le platicaban, de lo que ella sabía de él. Entonces, en esta obra hay parte de esa figura paterna.

ML: Es, de atreverse a construir su figura paterna. Pero todo el trabajo de Yani está lleno de fantasmas, ¿no? O sea, tiene esta cosa atemporal muy rara, este juego con el pasado, todo el tiempo. Todas sus obras están en el pasado, nunca en el presente.

TV: Si, hasta las frases que escribía en algunas de sus piezas, aunque ella decía que las retomaba, a veces, de algunos lados o de otros autores, están en el pasado, rememorar lo que ya no es. Fue, pero ya no es.

ML: Y donde ella no estuvo.

TV: Y pues, bueno, básicamente eso es lo que estoy investigando. Mi interés en Yani es porque no hay un texto académico o literario que hable de ella y de su obra.

ML: Hay muy poco.

TV: Hay muy poco, salvo notas periodísticas, exposiciones, catálogos y algunas entrevistas.

ML: Está el Fondo de Felipe Ehrenberg. Es probable que en el de Felipe haya cosas de Yani, pero archivo, no creo. Yani era muy discreta, no era protagónica para nada. O sea, hacía mucho trabajo para ella y para los demás, pero no concedía entrevistas, le costaba mucho trabajo.

TV: También me parece muy enriquecedora su labor de rescatar objetos viejos.

ML: Pero eso era de su familia. O sea, es la familia, de quitar la casa de sus mamá, de las gemelas, fue agotador porque ellas guardaban absolutamente todo, todo. Y tenía que ver con el coleccionismo.

Y yo creo que ella guardaba las cosas porque sabía que las iba a usar en algún momento.

TV: Y la galería dejó de funcionar con la muerte de su mamá y sus tías, supongo, ¿no?

ML: La tía murió apenas el año pasado, Montse. La galería empezó con Montse y Tere, y luego entró Ana María, que vivía en Estados Unidos. Y cuando las gemelas se enfermaron, se cerró la galería y Yani se hizo cargo. También creo que el archivo de la galería está en ARKHEIA, pero el archivo de Yani no te sé decir, eh, no sé. Ella era muy privada.

De hecho, si tú te fijas en lo que publicaba *Cocina Ediciones*, había muchos catalanes. Y en la Galería Pecanins también había mucho intercambio entre artistas de Cataluña y México. Entonces ellos tenían una enorme tradición gráfica, y había una explosión en esos años sobre libros de artista y cosas así. Y tenía que ver con la independencia, como decía Yani –puedo publicar mi libro, aunque sea con fotocopias, pero es mi libro.

Era muy caro editar en esa época, era muy difícil, por eso creo que también había muchos escritores que empezaron a hacer editoriales independientes.

TV: Creo que desde la perspectiva del arte, la flexibilidad que tiene el libro de artista permite se puedan emplear muchos procesos, la experimentación y el conocimiento que genera la experimentación me parece muy interesante. Es un capítulo en el que voy a hablar del libro *Un viaje en zeppelin* de Yani, con respecto al collage, los escritos a mano, las fotocopias, sellos, botones y aquellos objetos que ella compraba, adquiría o coleccionaba y, con los que armaba su propio universo.

ML: Sí, era muy personal y tenía que ver siempre con una reflexión sobre sus emociones. También tiene que ver que la galería representaba a artistas con cierto pasado surrealista como Alan Glass y Leonora Carrington.

Entonces sí había algo surrealista también en encontrar, pegar y buscar un objeto. No necesariamente que ella fuera surrealista, pero sí tenía mucha amistad y paseaba con ellos. Y además eso, de que su mamá hacía sets, tenían un ojo para los objetos impresionante, tenían una educación visual muy buena. Yo creo que tenía muchos talentos. Lo que pasa es que era muy tímida y durante mucho tiempo trabajó haciendo las cosas para los demás y, de pronto, pensó que podía hacer sus propias cosas, pero empezó muy tímidamente, pero sí editaba lo de los demás.

TV: Sí, porque el zeppelin lo hizo muy jovencita, ¿no? Como a los 30 años.

ML: Pero ella empezó como yo, antes de los 20. Sí. O sea, se tardó y ella ya había publicado los Pasos de peatones y demás. Entonces, yo creo que su mejor obra... Hay otra anterior que es con botones y luego está la de los abanicos que también es muy bonita. Pero realmente cuando ella pudo empezar a hacerlo en primera persona fue con el zeppelin, y por eso tardó tanto en hacerlo, tardó como un año en hacerlo.

Entonces, creo que tiene que ver más que aprender el oficio, más bien fue atreverse. Y ella decía que tenía que ver que había varias mujeres que estábamos experimentando con el yo y eso la animó, pensó que podía, o sea, se podía hacer ese tipo de trabajo y encontró, creo que su lugar muy bien y a partir de eso pudo hacer un montón de trabajos más personales, ¿no?

TV: Y en la pieza de 1988 dice, bueno, o sea, la caja, la tapa, dice que la autoría es de ella y de Gabriel, quiero preguntarle si usted sabe si Gabriel sí participó haciendo el libro o solamente le dio ideas o una guía.

ML: Yo creo que tiene que ver con que eran una pareja y era una editorial y, seguramente, él la apoyó. Ellos fueron una pareja creativa también, ¿no? Y sí ella lo pone así, tiene que ver que se sintió apoyada por él, ¿de qué manera? no te sé decir. Digamos, a lo mejor Gabriel

cree que le dio ideas y, tal vez, lo que hizo fue apoyarla en que pudiera transitar su timidez y hacer esta pieza que tanto quería hacer. Eso es lo que yo creo que hizo Gabriel.

A lo mejor le ayudó a hacer fotocopias, o tal vez le ayudó de otras maneras. Creo que lo importante es que ella sintió que Gabriel fue parte de esa edición, ¿no? Físicamente, no sé decir. Habría que preguntarle a Gabriel, que todavía vive.

Aunque Yani era tímida y le costaba mucho trabajo hablar de sí, creo que lo que es muy bonito es que ella pudo hacer ese trabajo y que trabajó tanto para los demás.

TV: Y bueno, también su colección de libros de artista era muy grande. Y me parece muy bonito también que cuando abrió *El Archivero*, este espacio no sólo exponer, sino también para vender, brindó su apoyo a otros amigos artistas, algo muy lindo de parte de ella, ¿no?

ML: Muy lindo, y lo hizo durante años. Le gustaba mucho, le interesaba el trabajo de los otros, el cuidado de tener los libros... Por ejemplo, ella tenía más libros míos que yo, los había guardado, les tenía mucho afecto. Y de hecho, cuando le compraron *El Archivero*, me

TV: Bueno, pues eso era lo que le quería preguntar y le agradezco muchísimo, y créame que cuando esté la tesis, le voy a mandar un ejemplar.

ML: Pero lo que sí debe de haber es que ella tuvo la beca del sistema varias veces, y eso sí lo debe de tener el sistema, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes debe de tener los expedientes con sus proyectos. Eso puede ser útil, sobre todo, para saber qué pensaba, cómo lo pensaba, porque sí la tuvo, no me acuerdo si dos o tres veces, pero sí la tuvo. Y hay un catálogo, ese debe de estar en mi archivo, se ganó una Rockefeller e hizo una exposición en San Francisco y nos llevó a Felipe Ehrenberg y a mí. Y se hizo un catálogo, que es una caja como las de ella, con su selección. Es un objeto muy bonito y ella creo que dice algunas cosas.

Ese proyecto es muy bonito, muy, muy bonito que hizo.

TV: ¿Y ella y Felipe eran cercanos?

ML: Si, se querían mucho, siempre muy cercanos.

TV: Sí, también Felipe ayudó a muchos artistas, ¿verdad?

ML: Felipe fue muy importante para muchos de nosotros, era muy buen organizador, era un hombre que conocía a mucha gente, estaba en muchos circuitos, hacía como una conexión interesante con diferentes disciplinas. Si, hizo mucho.

TV: En la escuela donde estudié la carrera, el año en que yo entré a la carrera, en el 95, el Instituto Nacional de Bellas Artes cerró la Escuela Nacional del Tapiz y ubicaron en mi escuela a las maestras y a los telares. Entonces, platicando con la maestra, me comentó que ella tejió el primer tapiz que expuso Felipe y tiene el catálogo. Y que Felipe le dijo –mira Anita, ya parimos el primer tapiz, porque lo tejió en nueve meses. Ella tiene una gran capacidad para resolver esta cuestión de los hilos y las urdimbres muy fina.

Ella me decía, es que uno tiene que aprender a interpretar al artista. Felipe le dio la pieza y le explicó su idea, ella no sé si tiñó las lanas, pero consiguió los tonos y, en el catálogo, está el tapiz de Felipe. También tejió tapices para Tamayo, a Leonora no, porque a ella se los hacía otra persona.

ML: Felipe era muy agradable, muy guapo, una persona muy interesada en los demás. Y con nosotros, con mi generación, fue particularmente generoso y, a Yani la quería muchísimo.

Creo que dicho trabajó un tiempo con las Pecanins. Las Pecanins eran muy buenas galeristas y trajeron cosas muy alternativas de esa época. Entonces te digo, Yani tenía una educación muy refinada, muy, muy refinada, muy culta.

TV: Absorbió la cultura por todos lados. Y toda su familia se dedica al arte, ¿no?

ML: Si, sobre todo cosas de cine. Bueno, Betsy a la música. Cine y artes visuales son las dos cosas más importantes.

TV: Si, una familia de artistas, generaciones de artistas.

ML: Si, fue una generación, además de muchas mujeres muy fuertes e independientes.

TV: Pues eso es todo, muchísimas gracias.

ML: De nada. No, al contrario.

**Entrevista a la curadora de la exposición *Yani Pecanins. Las cosas sencillas*, Fernanda Ramos Mena, Museo de Arte Carrillo Gil.**

**14 de agosto de 2025, Ciudad de México.**

FR: ¿Pero ya viste la expo?

TV: Si, dos veces y, también, mi directora de tesis vino a verla.

FR: ¿Quién es tu directora?

TV: Su nombre es Ioulia Akhmadeeva, como ella dice, es una artista mexicana nacida en Rusia, vive en Morelia. Yo estoy haciendo el doctorado en la Universidad Michoacana, en Arte y Cultura. En la maestría diseñé una metodología para co-diseñar libros objeto, y entonces cuando apliqué al doctorado, a ella le pareció bien mi tesis y me dijo que quería asesorarme a mí. En dichas asesorías y los distintos seminarios del doctorado, surgió la idea de estudiar a Yani, porque no hay estudios académicos sobre ella, salvo una tesis de maestría que encontré.

FR: ¿La de Luz del Carmen Vilchis, la del Archibald?

TV: No, es una tesis de maestría de la UNAM, de una artista española.

FR: Ah, claro, si, está bien.

TV: Luz del Carmen Vilchis la asesoró, pero su enfoque es más feminista, y me estoy enfocando únicamente en estudiar cómo se reconstruye la memoria en *Un viaje en zeppelin*.

Entonces fui a visitar el Fondo de *El Archivero*, al MUAC, encontré la obra La noche del zeppelin, le comunicó esto a mi tutora y le pregunté si sabía que existía esta pieza, a lo que me respondió que no, y como la cédula indica que es un ejemplar único, entonces una de mis preguntas es, ¿tú sabías que existía esa obra?

FR: Fue como muy intuitivo, porque la exposición de Yani parte de la idea de la casa, y justo había muchos materiales que yo necesitaba consultar, como en cualquier investigación, y revisando los fondos junto con Jorge Castro, que me asistió curatorialmente, examinamos algunos eventos que habían sucedido en *El Archivero*, y dentro de la lista de libros de artista que tenían de Yani, aparecía *La noche del zeppelin* e intuí que, como es de 1987 y no de 1988, es la antesala a *Un viaje en zeppelin*, aunque en realidad no es que tenga mucha información, es un sobre con sellos postales, como una especie de carta, básicamente no sabía que existía *La noche del zeppelin*, simplemente lo encontré, y justo también por eso se puso en la exposición, porque quería mostrar todos los materiales que tenían que ver con *Un viaje en zeppelin*.

TV: Entonces digamos que es la primera vez que se exhibe.

FR: Yo creo que sí, porque estuve en la exposición de *El Archivero* en el MUAC, y no recuerdo haberla visto, de hecho no recuerdo haber visto *Un viaje en zeppelin*, es decir, me dijeron que había otros libros de Yani pero que no sé desplegaron, entonces también la sala era muy oscura, recuerdo que era una base gigante, no alcancé a ver los materiales que había, entonces yo creo que sí es la primera vez que se muestra y, también es la primera vez que se muestra la obra de Yani en conjunto, es decir, su trabajo como artista, editora, gestora y distribuidora de libros.

TV: SI, porque el MUAC estaba organizando una exposición antes de morir, mi tutora iba a ser una de las artistas que la iba a acompañar en la inauguración, pero falleció. Cuando visité el fondo hace tres años, me dijeron que todavía estaba en puerta ese proyecto, que iba a ser una exposición póstuma, pero por cuestiones pandémicas se pospuso. En un capítulo de la tesis abordó su vida, es decir, su biografía, y también su vida como artista, gestora, editora, porque en los pocos documentos que encontré, sobre todo periodísticos, siempre se habla de

ella como artista, pero no como editora, entonces en todos estos documentos hemerográficos que consulté, nunca encontré que hablaran de *La noche del zeppelin* por ejemplo y, la nota del periódico que está arriba de la vitrina, la fotocopia, la encontré en la Biblioteca del CENART. Analizando la pieza, tiene reminiscencias a su familia, entonces infiero que *La noche del zeppelin* puede ser, un boceto previo de algo que ella quería hacer en conmemoración de los 30 años de la tragedia del Hindenburg y, revisando a detalle, me dí cuenta de la recurrencia de encerrar en un óvalo rojo los nombres de los familiares que sobrevivieron, su abuela, su papá y su tío. De hecho, sólo aparece un fragmento de la nota periodística del New York Times en el que se puede leer el nombre del abuelo reportado como desaparecido, no aparece en la lista de fallecidos. Desconozco si encontraron sus restos.

FR: Yo creo que quien ha de saber bien es Walter, porque, hasta donde yo sé y me platicó, al ser una familia de abolengo, en realidad la familia Doehner no migró a México, sino que iban y venían, eran ingenieros y que trabajaban en la industria farmacéutica. Eran simpatizantes de la ideología nazi, que creo que eso te lo podría decir él. Me hizo sentido que Yani, irónicamente, usó el símbolo nazi como un comentario político, sin ella necesariamente pronunciarse políticamente con respecto a su familia.

Eso es algo que me dijo él, yo creo que alguien que te podría ayudar a rastrear esa historia de cómo llegó la familia aquí, es él. Porque también al ser una familia matriarcal, me decía que su mamá y sus tías tenían a las mujeres muy cerca, pero que él era como el hijo, el único hombre, y entonces convivía más con su tío, el hermano de su papá. Digamos que lo apadrinó, y entonces asistió al colegio alemán, tuvo como una cercanía más profunda con la familia paterna, cosa que Yani no tuvo. Creo que es muy visible que *Un viaje en zeppelin* es la única obra de Yani que aborda la parte paterna. Siento que en su trabajo de memoria, si bien ella decía que su trabajo no era autobiográfico, pero es profundamente autobiográfico, le

interesaba justo la memoria de migración de su familia, y cómo constantemente había este desplazamiento, pero es desde el cuerpo femenino, a mí eso me parece muy fuerte.

Es decir, hay ropa de mujer, en la exposición *La habitación de adentro*, hay un traje de niño que tiene papel, pero es de las pocas cosas que en realidad abordan el cuerpo masculino, es decir, siempre hay una presencia de lo femenino, y *Un viaje en zeppelin* es la única obra que yo he encontrado, aunque está el sello en varios lugares, que sí profundiza en la historia paterna. Al mismo tiempo, me parece que en esa idea de la memoria fragmentada que tenía Yani, que lo menciona en varias de sus entrevistas, hay esta memoria que no se puede decir o, que cuando repites algo, el recuerdo sale de otra manera, pues ella al no tener una cercanía con su familia paterna, la manera en la que cuenta el relato o la narrativa que está dentro de su relato familiar va a ser el zeppelin, y esa va a ser la historia que tiene porque, al final, su papá murió, creo, que a la semana de que ella había nacido, entonces, me parece que es una reconstrucción de la memoria de su padre, a través de un evento muy específico, que es el que ella puede conocer de su familia por la poca cercanía.

TV: Si, porque fue un evento que tuvo resonancia internacional, fue la primera vez que se filmó en tiempo real una tragedia de tal magnitud, hay películas, documentales y muchas reminiscencias culturales a ese accidente y, no sé si tal vez esa también sea la razón que tú comentas, por la que ella no usara su apellido paterno.

FR: Si, yo creo que no utiliza el Dohner justo porque el peso que tiene su familia materna, para ella es muchísimo más importante que el paterno, o sea al final, algo que es muy notorio por ejemplo. Bueno quiero decir dos cosas, la primera es que para mí *Un viaje en zeppelin* es como el umbral, por un lado *Cocina Ediciones*, es la exposición del 88 en *El Archivero*, y es la primera exposición individual de Yani, diez años antes de que fuera su primera exposición

en 1998, de *La habitación de adentro* en Galería Pecanins, entonces bueno, la parte del umbral.

TV: Están conectados.

FR: Están conectados, *Un viaje en zeppelin* es como este trabajo con la memoria, o sea es como, siento que es un ejercicio de entender cómo trabajar con la memoria propia, pero que también es colectiva, con la idea de la colectividad, algo que le sucedió a su familia, pero que resuena en medios de comunicación, que afectó a un muchas personas, que habla de esa relación con la guerra de estas personas de abolengo que viajaban en el zeppelin también.

TV: Si, porque además las personas que usaban ese tipo de aeronaves para hacer viajes transatlánticos eran personas de mucho dinero.

FR: Si. Y eso te habla de un aspecto muy específico. Pasaron 10 años hasta que Yani tuvo su primera exposición individual y, todas las exposiciones de Yani, absolutamente todas, suceden primero en Galería Pecanins.

TV: Si, eso es. Y cuando ella presenta *Un viaje en zeppelin*, ¿tú consideras que esa haya sido su primera exposición?

FR: Esa fue su primera exposición, pero fue un proyecto autogestivo de ella, en *El Archivero*.

TV: Si, yo así lo comento en la tesis, porque en su currículum, oficialmente, la primera exposición individual es la *La habitación de adentro*. Pero cuando encontré la nota periodística, inferí que esta fue la primera, pero tal vez no tuvo la misma resonancia.

FR: Yo creo que es por las materialidades, porque al final está el libro-objeto con el que trabajó Yani desde 1977, y otra es el cambio que tiene en 1998 hacia el objeto artístico, al objeto encontrado e intervenido. Entonces yo creo que tiene que ver con ella misma y empezar a destacar como artista, decirse —esto es mi obra y esta es mi práctica de libro de artista. Aunque en alguna nota de prensa decía que los libros estaban menospreciados, como

obra de arte, eran un objeto artístico. Pero siento que hay una cosa de Yani de ya posicionarse, que creo que le costaba mucho trabajo y, esa es una intuición mía, nombrarse a sí misma como artista, reconocerse como artista. Y quizá, por eso, tardó tanto tiempo en tener una primera exposición y considerarla como una primera exposición individual, porque ya no era el libro-objeto, ya no era el libro de artista, sino era específicamente un objeto intervenido que tenía cualidades artísticas de exposición, que es muy distinto a las exposiciones que se hacen de los libros de artista o de libros-objeto. Yo creo que se trata de nombrarse, de anunciarse a sí misma como tal.

TV: Y volviendo a lo del viaje en zeppelin, cuando entrevisté a Magali Lara, ella me comentó, que Yani, a su vez, le platicó que su abuela paterna sí creía que el accidente del *Hindenburg* había sido un atentado por parte de los norteamericanos en contra de los alemanes ahora que mencionas que tenían esta alineación ideológica. Posteriormente, en un libro que tiene mi papá sobre las grandes tragedias del mundo, hay un capítulo sobre el *Hindenburg*. Lo leí de nuevo, y en ese libro sí dice que fue un atentado, dicen los nombres de las personas que investigaron y confirmaron, en su momento, que sí fue un atentado. Eso no lo comentaré en la investigación porque desconozco si son fidedignas y, tal vez, no tiene caso mencionarlo, pero es la primera vez que encontré en una publicación lo que la abuela le dijo a Yani, pero creo que va a permanecer como un misterio.

Y con respecto a *Cocina Ediciones* y *El Archivero*, te quiero preguntar, ¿sabes por qué concluyeron?, es decir, no sé si terminaron de manera simultánea los dos proyectos en 1993, si fue a raíz de que Yani decidió enfocarse más en su obra personal o, si terminó su sociedad con Gabriel Macotela y Armando Sáenz.

FR: Ambos proyectos terminaron en 1993. *Cocina* empezó en 1977 y *El Archivero* en 1985. Primero creo que fue la sede de Frontera, luego se mudaron a Tabasco y, después, se mudaron

a la casa del poeta Análvaro Obregón. Yo pienso que tiene que ver con la separación de ellos como pareja. Cuando visitamos la casa de Gabriel Macotella para ver qué tenía de Yani, que yo me imaginaba que tenía más cosas por la relación tan larga que tuvieron, en realidad no había muchas cosas de ella, pero si había una foto muy bonita que está en la exposición, la que tiene el marco blanco con café. Gabriel la tomó cuando se fueron a Barcelona juntos. Por eso sí creo que la conclusión del proyecto tiene que ver con eso, y también con que en realidad Yani hacía la gestión de esos proyectos, y creo que la exposición de la raza, *Mexican Artist Books* de 1993 da cuenta de todo el papel de gestora que jugaba Yani, también la labor de recopilar los libros y la distribución de los artistas y, también *El Archivero*, creo que es muy notorio que era Yani quien estaba haciendo toda esa gestión.

TV: Y el coleccionismo también, ¿no?

FR: Si, porque en las tarjetas viene su catalogación, que es una catalogación que hizo con Luz del Carmen Vilchis.

TV: Y además ella también diseñaba las invitaciones de las exposiciones.

FR: Diseñaba, y también Walter, porque le pregunté cuando estaba haciendo la investigación cuál era el rol de Yani en *Cocina*, porque Walter estuvo en *Cocina*, y me dijo: Yani hacía todo. Es decir, empezó como impresora pero al final quien hacía toda la gestión, toda la edición, era Yani.

No dudo que Macotella invitaba personas para conversar, pero al menos como en la memoria de Walter, Yani era la que tenía ese espacio para trabajar en colaboración con los artistas. Y, por ejemplo, en la exposición *Un libro más para el archivero* hay algo muy bonito, porque a mí me dicen que Yani era muy reservada, pero en la convocatoria dice que ese esfuerzo se logra gracias a la generosidad de las amistades, ¿no? Si era muy reservada, quizá no tenía la personalidad de Gabriel Macotella con Grupo Suma, de ser un personaje público y hacer todo público, pero sin duda ella tenía una red gigantesca de colaboraciones que hacían que ese

proyecto continuara, ¿no? Entonces, yo creo que hubiera una ruptura, necesariamente tendría que acabar el proyecto.

TV: Y me imagino que esa red de colaboraciones también vino a raíz, obviamente, de la herencia de su mamá y sus tías con el trabajo que hacían como galeristas.

FR: Si, ¿has visto el archivo de Galería Pecanins? Porque ahí hay algunas cartas y todas están firmadas Yani Pecanins, ¿no? Entonces, sin duda creo que también el trabajo de gestora y la capacidad que tenía Yani para convocar a muchos artistas a nivel internacional viene de su herencia familiar, que no lo van a tener ni Gabriel Macotella ni Armando Sáenz.

TV: Si, porque su mamá y sus tías cuando empiezan con la galería, implementaron este concepto de colaboración entre artistas, además de la venta en pagos, ¿no? Es decir, no les podían pagar en ese momento la obra y les decían: –llévatela y me la pagas después.

Entonces fue una fórmula que les funcionó muy bien. Pienso que Yani creció viendo eso, ¿no? Fue autodidacta, pero en realidad su escuela fueron su mamá y sus tías.

FR: Totalmente. Y Yani estudió actuación, por lo que yo sé, pero no terminó y nunca se dedicó a la actuación. Fue autodidacta, pero, pues, también tomó cursos de tipografía y de encuadernación y son cosas que luego no se dicen. Si tuvo una formación autodidacta, pero a Yani le gustaba aprender mucho. Ella decía que no era una gran lectora, pero en realidad también lo era, porque para escribir tanto necesitaba hacerlo, me parece.

Algo que me gusta mucho de sus piezas, de sus libros de artista y de sus libros objeto es que son para ser vistos, es decir, son imágenes con pocas palabras. Y sus obras, por el contrario, son obras para ser leídas. A Yani no le interesa ni siquiera que sean leídas de manera lineal, usaba mucho los tres puntos, fragmentaba todas las ideas, le interesan los fragmentos de memoria, los objetos se fragmentan, incluso cuando suele escribir, no sabes dónde empieza y dónde acaba, entonces, no es que sus piezas se puedan leer en esa linealidad, ¿no?

TV: Si, es una lectura rizomática, ¿no? Así lo considero en la tesis, porque cuando entrevisté a Vanessa, le pregunté si el orden en el que está en la reedición es el orden que Yani consideró y me dijo que sí, esa secuencia en la que Yani determinó que debía ser. Pero, obviamente, al no estar encuadrado, el lector lo puede manipular y leer, cambiando la narrativa. Entonces cuando analicé la pieza, lo hice así primero. Después acomodé las páginas por colores, las amarillas, las grises, naranjas, beige, etc. De algún color hay más que otras, ¿no? Entonces las acomodé por grupo de color y también así se puede leer la misma historia, pero de otra forma, es muy interesante. No sé si Yani lo pensó así, si esa fue su intención desde un inicio, yo supongo que no. Porque uno como lector, al abrir la caja y sacar las páginas, intuitivamente empiezas a barajarlas, a acomodarlas a manera de empezar a hacer conexiones entre las imágenes. En ese sentido, me parece interesante que, también, si se acomoda de manera diferente, se presta a una gran cantidad de interpretaciones. Y creo que eso también es lo rico de la obra, no sólo las narrativas, sino las interpretaciones.

FR: Creo que a Yani le interesaba mucho la reiteración. Repite mucho ciertos objetos, aparece el zeppelin como está en su archivo, las fotografías, el retrato de su abuela, que en la exposición está como en 40 cosas.

TV: Pero de su abuela materna, ¿verdad?

FR: Si, su abuela materna, Montserrat Aleix. Y yo le decía a Dylan, su hijo, ¿quién es esta señora? ¿por qué aparece tanto? Y me dice, es mi bisabuela. Y yo, ¡ah! Y se nota que hay una honra a su abuela en esas imágenes, pero a Yani le interesa mucho la reiteración, tanto visual como a nivel del objeto, como la reiteración de grabarlas, bueno, escribirle a las vajillas, ¿no?

TV: ¿Y a qué crees que se deba ese interés por reiterar sobre una cosa, o sobre un objeto, o sobre una frase?

FR: Yo creo que tiene que ver con la intención de la memoria misma, ¿no?

TV: ¿Cómo no olvidar?

FR: De no olvidar y del arraigo, es decir, como aparece en muchas de sus exposiciones que tratan sobre la migración, el exilio, la violencia que eso significa, el desplazamiento, lo que pierdes cuando no tienes una casa.

TV: O el no volver, por ejemplo.

FR: Si, el no volver, entonces, siento que tiene que ver con eso, ¿no? como tratar de encontrar un arraigo, de arraigarse, de decir esta es mi casa, esta es mi familia, tratar de evocar la memoria para tratar de recordar ciertos fragmentos de ella.

TV: Claro, también en la obra consideré que trata mucho sobre la posmemoria. No sé si conoces ese término de Marian Hirsch, lo cual también es interesante porque ella narra una memoria de la memoria, una memoria que no es de ella. En una entrevista Yani dice que su abuela paterna era muy fuerte de carácter, le decía –tienes que hablar alemán. Y me imagino, ella no lo dice, que esa misma abuela le platicó algunas cosas del accidente, cómo lo vivieron, etc. Entonces al final, también creo que es una interpretación que Yani hace del acontecimiento.

FR: Existe una nota de prensa, estoy segura que no me lo estoy inventando, donde Yani dice que a ella no le interesa contar la biografía del objeto mismo, sino contar una ficción de ese objeto, porque ella no puede saber la historia de a quién perteneció ese objeto, sino como la vida del objeto, la segunda vida o la tercera que tiene y la que ella puede leer desde él, entonces, esos objetos están cargados de nostalgia. O sea, pudo haber falsificado objetos para dar la misma interpretación, pero a ella le interesa que sí estén cargados como de cierta esencia de alguien que los habitó y que los tuvo.

TV: Claro, por eso le gustaba ir a la lagunilla y recuperar. Yo creo que también la obra de *Un viaje en zeppelin* es eso, una recuperación de esa memoria, no sólo del hecho en sí, de la tragedia, sino de la familia, porque hay fotos familiares donde se ven otros miembros de la familia Doehner. Rastreé su árbol genealógico y en una foto familiar, en la primera página del

libro, aparece toda la familia en la fachada de una casa y están los otros tíos e Yani, los dos hermanos mayores de su papá, uno estaba aquí en México cuando ocurrió el accidente y, el otro, en Alemania. Al que se quedó aquí en México, le avisan que ocurrió el accidente y que su papá está desaparecido, le avisan también a la bisabuela, es decir, a la mamá de su abuelo. Y sólo encontré que la bisabuela quedó en shock, como se reporta en la nota de prensa. Pero no encontré datos de si encontraron los restos del abuelo.

FR: Yo sé que Yani no tuvo una relación tan cercana con su familia paterna, pero Walter si, no es que la quisiera tener, sino que de alguna manera se le dejó ahí. Me decía él que había una preferencia tan fuerte por las mujeres y al ser el único hombre, pues lo apadrinó su tío Werner.

TV: Es que el mayor se llamaba igual que su abuelo Hermann. Su tío que se quedó aquí en México, tenía 17 años cuando ocurrió el accidente, su hijo fue uno de los fundadores de Sal la Fina. Al rastrear todo, encontré que tiene muchos familiares Doehner en Estados Unidos, casi todos están allá. Y su abuela Matilde, que sobrevivió al accidente, nació en Argentina. No encontré rastro de los bisabuelos, pero me imagino que fueron parte de las migraciones que hubo a principios de siglo y finales del siglo antepasado de europeos hacia Sudamérica. Yo pienso que fue así, ¿no? Emigraron de Alemania, su abuela nació en Argentina y, en algún momento, los abuelos se conocen, pero no sé dónde.

FR: Me gusta el rastro de la historia familiar porque una chica que vino a ver la exposición me decía que le había gustado mucho porque intuía que hay una especie de clase en Yani, es decir, como de una posición económica muy específica, y eso es indudable. O sea, no es lo mismo de la historia familiar actual, me parece que si proviene de una familia de abolengo, la galería de su mamá y sus tías terminó, fue un proyecto que tuvo una conclusión.

TV: Pero además fue una de las galerías que más ha durado en México, 45 años.

FR: Pero algo que me decía Walter es que hubo un momento donde se dieron cuenta que los artistas que venían ya no les interesaban. O sea, ya no se sentían como parte de ese mismo círculo social, entonces hubo un cambio y una transformación y Yani, que viene de una familia de abolengo, específicamente su familia paterna, su familia materna también construyó algo en México, es decir, construyó un arraigo. Por eso creo que la obsesión de Yani por los objetos es esa búsqueda de arraigo, esa obsesión de la acumulación por parte de Teresa, que decía Yani que su mamá era acumuladora, tiene que ver con eso, con situarse, como decir esta es mi casa, ¿no? Por eso la exposición surge desde la idea de la casa como un organismo vivo, como esta identidad que muta y que se transforma, pero que al mismo tiempo está buscando enraizarse, buscar una identidad, tratar de estar en un lugar y decir esta soy yo.

TV: Si, eso me hace recordar que en países como Argentina y Chile hay muchos estudios sobre la memoria por la cuestión de las dictaduras y los desaparecidos, y han tenido un gran avance desde entonces en cuestión de derechos humanos. No sé si Argentina es el único país, pero al menos en América Latina, las abuelas de Plaza de Mayo lograron que la identidad fuera un derecho humano, lo cual me parece interesantísimo. Y en Chile, por ejemplo, por decreto, existe un concepto que se llama política de la memoria. Entonces se trata de lo que mencionas, arraigarse a lo acontecido para no olvidarlo y que no se repita, que creo que ahora vamos de reversa en muchos países, esperemos que no sea así, pero me parece increíble cómo se está repitiendo esa parte otra vez, cien años después.

FR: Claro, el trabajo de Yani también me parece muy político porque al final, habla de la memoria íntima, como de esa memoria mínima, lo que no se ve, lo que no se dice, pero al mismo tiempo son las historias que vive la gente, ¿no? No es la gran historia del gran evento, pero esa sutileza que tiene al momento de hacer sus piezas es lo que te impacta al ver las obras, porque te está diciendo que esa historia también es tuya. Por eso yo creo que insistía

mucho en que su trabajo no era autobiográfico, porque ella interpelaba la memoria de lo que te puede pasar a ti, de lo que tú puedes vivir. Entonces eso a mí me gusta mucho de su obra, porque todo el tiempo está evocando la memoria, pero una memoria que puede ser también, si está hablando de la segunda y la tercera vida del objeto pero al ficcionar esas posibles historias con palabras que, a veces, vienen de libros o a veces vienen de ella misma, está dándole también esa tercera vida y esa posible ficción de futuro, que esa es una lectura muy del presente, ¿no? hablar como de qué está hablando esa memoria o de qué evento al leerla te podría hablar.

TV: Y al final se convierte en algo muy vigente, es decir, aunque ya el contexto es muy diferente y ya la manera de hacer libros también ha cambiado, pero al analizar la obra, sigue siendo vigente justo por esto que mencionas del arraigo a la memoria. Ahora ya no hay zeppelines que exploten, pero hay otras cosas que explotan, ¿no?

FR: Sí y, además, a mí me gustaría pensar que Yani tendría una posición abiertamente política muy específica en este momento, es decir, tal vez hablado en silencio, en su espacio de la casa, en la convivencia con su hijo, y creo que sus piezas, definitivamente, se tienen que seguir leyendo en presente, porque nos está hablando de lo que te puede pasar, de lo que puedes vivir. Hay una entrevista, creo que es *Exilios*, con las maletas, donde decía que ella pensaba ¿qué es lo que te puedes llevar? ¿Qué puedes cargar en una maleta cuando te obligan a desplazarte?

TV: Claro, recuerdo que cuando ocurrió el terremoto de 2017, en algunos edificios que quedaron muy endebles, sobre todo al sur de la ciudad, personal de protección civil dejó entrar a los residentes y les dio 15 minutos para sacar lo que quisieran sacar. Esa experiencia resultó en un gran estudio después, porque te hace cuestionar ¿qué te llevas en 15 minutos? Obviamente, casi toda la gente tomó documentos personales, porque ya sabemos que los requerimos, pero lo que más tomaron fueron fotografías y objetos heredados de algún

familiar, es decir, al final ¿qué es lo que importa realmente? Y creo que la obra habla de eso también, ¿qué es lo que importa realmente?

FR: Alguien me decía que es muy fuerte ver la obra de Yani porque se nota el peso que tienen los objetos, que son objetos que están vivos, que tienen una historia y no es que vas a un museo de historia de memoria, pero a Yani le interesaba, yo creo que incluso le interesaba más esa sensación que tiene un objeto o cuando se muere alguien lo que queda, como esa energía que queda en el objeto, más que la forma del objeto en sí misma, por ejemplo, algo que me gusta mucho son las prendas de ropa que están en la exposición, no hay un cuerpo, pero están evocando todo el tiempo el cuerpo, la presencia de quién lo portó y de quién lo podría portar, o sea, hay una sensación muy fuerte en las piezas de Yani que pareciera que el cuerpo está ahí, ¿no?

También me gusta mucho el vestido de novia, me encontré un boceto en ARKHEIA y estábamos pensando, ¿cómo lo vamos a montar? y hablamos de varios montajes y, de pronto, vi ese boceto, que era muy rápido, y nos dimos cuenta que Yani lo había pensado para que la cola estuviera volteada al revés. Nos preguntamos ¿qué significa que un vestido de novia esté directamente viendo a la pared de espalda al público y lo que está cargando, el peso del vestido en la espalda y en la cola?

TV: Y el texto, la energía del texto, de las palabras es fuertísima.

FR: Algo que me ha gustado mucho de la exposición es que mucha gente que viene a verla y que ha sido cercana a Yani o que fueron sus amigos, salen muy conmovidos. Cuauhtémoc Medina me dijo ¿por qué si los objetos de Yani ya tienen una carga sentimental, todavía sumarle carga sentimental a la museografía? Y yo le respondí que la intención es que la gente sienta que está en esa casa, sienta que está habitando un espacio.

TV: A mí me evocó mucho respeto. Por ejemplo, la vitrina que tiene la vajilla, me imaginé ese mueble en su casa o no sé dónde lo tenía, como diciendo, no me voy a acercar tanto

porque debo respetar la historia de este mueble y de estos trastes que alguien, no sé si fueron utilizados, probablemente, o sí lo consiguió en algún mercado de antigüedades, pero ahí hay la energía de alguien, imagínate la taza, está toda escrita y te tomas algo ahí, es como tomarte el contenido de las palabras.

FR: Sí, el espíritu de alguien. Siento que todos los objetos tienen eso, los guantes blancos amarrados, los dedos oprimidos, inmóviles, los alfileres en los zapatos, las mismas costuras, los hilos.

TV: En un artículo académico de la Dra. Hortensia Minguez, investigadora en la Universidad Politécnica de Valencia, quien estuvo muchos años aquí en México, específicamente en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, habla sobre el significado de los hilos en las obras de las mujeres, sobre todo en el Libro-arte y en las instalaciones. Lo analiza desde el mito de Ariadna, los hilos no sólo tienen que ver con actividades femeninas como la costura, el bordado o el tejido. No sé si Yani los emplea porque su abuelo materno trabajó en una fábrica de hilados o por una cuestión nostálgica, es decir, lo que nos une, lo que nos atraviesa, lo que puedes reparar con ese hilo, las mismas cicatrices, las puntadas visibles cuando cosen la piel. Minguez también explica ese significado desde los bordados de México, como las artesanas bordan sus prendas, sus huipiles están narrando una historia, su entorno, por ejemplo, son narraciones de la flora y la fauna de su lugar de origen, por eso son tan reacias a cambiar sus técnicas. Eso significa que los huipiles son memoria, cambian el bordado y se anula la historia del pueblo, de la región o de la comunidad.

FR: Me parece muy interesante porque yo siempre he pensado en los hilos en el trabajo de Yani, si relacionado a su historia paterna, pero también a este trabajo de repetición feminizado de estar en la casa, de la obligación del deber ser, de reparar las prendas de ropa, de hilvanar y lo que se va cargando de la memoria. A mí me gusta mucho cómo utiliza los alfileres, porque no es que va a zurcir algo, no están haciendo una marca, sino que son

alfileres clavados en los zapatos. Hay una pieza acá arriba que es una cajita que tiene un aro de bordado y encima tiene un colchoncito blanco con un corazón y, los alfileres en vez de estar en el corazón marcados, están hacia arriba, como si estuvieran clavados. Entonces a mí me parece bien interesante porque también pensaba como todas esas cargas de memoria que se van imponiendo a las mujeres que vas cargando en los zapatos y que vas cargando también en tu vida. Yo pensaba más en las agujas y en los alfileres como esas imposiciones a la mujer porque están en diferentes partes de su obra, como esos alfileres son lo que se queda de la memoria, ahí marcando, como una cosa casi de dolor.

TV: Y eso es interesante, en contraste con que ella viene de una familia de un matriarcado fuertísimo. Todas las mujeres Pecanins brillantes en lo que hacían, rompieron el esquema y pienso que para la época de los años sesenta, que tres mujeres hicieran una galería en la Zona Rosa debió haber sido algo importante, tres mujeres con una personalidad fuerte, con hijos, parejas, ¿cómo lo hacían?

FR: Si, es curioso porque la personalidad de Yani se contrapone a la que se supone que tenían su mamá, y sus dos tías. Ella es muy reservada.

TV: Y me parece que ellas eran muy cercanas a la abuela Montserrat porque en una entrevista de su tía Montserrat, menciona que su mamá su abuela vivió siempre con su tía Montserrat hasta el último día, nunca la dejaron sola y siempre vieron por ella.

FR: Claro, y eso se siente todavía en su familia, aunque ya no son tan cercanos, pero Ingrid vive en el departamento de atrás y Dylan vive en el de enfrente. Ingrid va al departamento de Dylan, es decir, hay una relación muy cercana, un vínculo que los une y creo que es parte de cómo Yani se relacionaba con su familia.

Me gusta pensar que los artistas son seres humanos, tiene amigos como nosotras, familias, por eso lo que me interesó fue saber quién es Yani Pecanins. A Yani la pueden investigar pero en realidad quien la conoce es su familia, o sea si yo no hubiera tenido un acercamiento con

Dylan, un poco con Ingrid, un poco con Walter y no los hubiera escuchado y no hubiera preguntado cosas familiares, yo creo que la exposición no sería lo que es, no sería la casa, no se habría generado esta sensación de que estás habitando un espacio, sería otra cosa.

TV: Exactamente, ¿sabes cómo me sentí? como si yo estuviera de visita en una casa que no es mi casa. Sentí el acogimiento del lugar.

FR: Eso es algo que he intentado hacer en casi todos mis proyectos, me interesa mucho que la exposición sea somática, que entres y sea una casa de refugio, un espacio que es un refugio al que llegas y que te está abrazando y que sientes. Observas la mesa y dices –aquí podría estar sentada yo o ¡ay, por fin llegué! Me imaginaba a Yani, a Walter y a Macotella sentados alrededor de esa mesa en *Cocina Ediciones* platicando con los artistas para gestionar cómo se iba a hacer el libro, cómo lo estaban pensando, qué imágenes iba a tener y, pensaba ¡qué fuerte! porque siempre estamos viendo el resultado de las cosas pero en realidad hay un proceso que podemos ver muchas veces en archivo, pero qué tal si nos imaginamos un poco atrás del archivo y vemos esa imagen donde está la gente sentada haciendo específicamente el libro, platicando de cómo va a ser eso.

TV: Por último, en esta curaduría o durante la investigación, ¿profundizaste sobre la influencia que tuvo Felipe Ehrenberg en el trabajo de *Cocina* o de Yani? En la entrevista a Magali Lara, le pregunté sobre la relación entre Felipe y Yani y me comentó que se querían mucho, entonces, me imagino que, según las fuentes que consulté, cuando Ehrenberg regresa de Inglaterra, fue invitado a la Academia de San Carlos para impartir cursos en los que Macotella participó, de hecho, colaboró en *El libro de las 24 horas* y entonces, posterior a eso, fundó *Cocina Ediciones* junto a Yani y Walter, por lo que quiero pensar que fue Macotella quien contribuyó con la parte de los procesos de producción, dado que proviene de una familia de impresores, tomó los cursos con Felipe y, me imagino, que la decisión de producir libros con mimeógrafo, con el Pinocho, digamos que es su contribución. Ahora que

mencionaste que Yani hacía la gestión, la edición y, en las fotografías se observa que también imprimía, es decir, hacía un poco de todo. No sé si Yani en Barcelona también aprendió a imprimir o Macotela la enseñó.

FR: No sé cómo haya sido el proceso, sé que cuando Yani empezó a trabajar en *Cocina*, no sabía los procesos pero comenzó imprimiendo y, al final, terminó haciendo toda la gestión, sé que era amiga de Ehrenberg y, también creo que en el libro de Luz del Carmen, menciona a Ehrenberg pero también otra influencia como Ulises Carrión con *Other Books and So* por lo que esos dos proyectos tuvieron una resonancia necesaria para *Cocina Ediciones* y *El Archivero*, que quizá hubiera sido otra cosa u otra forma de impresión, hubieran utilizado otras técnicas si no hubieran tenido como referente a Felipe Ehrenberg, Martha Hellion y Ulises Carrión.

TV: Digamos que ellos sentaron las bases para que otras editoriales para que otros artistas se se dedicaran a la edición y autopublicación de libros-arte. En mi hipótesis de la tesis menciono que hubo un cambio de paradigma posterior al movimiento estudiantil de 1968, por el que muchos artistas salieron huyendo de México, entre ellos Felipe Ehrenberg, porque eran disidentes del régimen de ese entonces y, este paradigma es que los artistas se convirtieron en editores, empezaron a autoeditarse, autopublicarse y autodistribuirse.

FR: Y creo que responde a un momento histórico muy específico, que tiene que ver con la protesta social de cómo se estaban distribuyendo los materiales, porque no son libros, digamos, como en esta idea del libro del *coffee table*, sino que son libros bajo la idea de distribuirse casi como panfleto, entonces yo creo que, necesariamente, se tenía que pensar en el contexto de los Grupos y cómo estaban trabajando para que los proyectos editoriales funcionaran. Es decir, es un proyecto editorial que tiene que ver con la distribución, con trabajar en tu casa, en tu garage, en tu espacio personal.

TV: Y en esa época casi que a escondidas, porque en una entrevista, Felipe cuenta que imprimían volantes en siete idiomas y los mandaban por correo a Europa para explicar lo que estaba ocurriendo en México y cuando lo descubrieron, se marchó del país con Martha y sus niños. Ahora, por otro lado, ya que mencionas esto de la protesta, creo que la conexión entre esto fue el arte correo, es decir, la manera de manifestarse en contra de ese contexto fue el arte correo. Por mencionar un ejemplo, mi directora me lo hizo ver, ella nació en un país que ya no existe que es la Unión Soviética, y los artistas no podían hacer arte correo porque en la Unión Soviética todas las cartas se abrían en las oficinas portales y, si había alguna información que al régimen soviético le pareciera peligrosa, incautaban el material y a las personas. Entonces en América fue diferente, los artistas producían sus impresiones, las enviaban a Sudamérica, Estados Unidos, Europa y a algunos otros países, en los que otros artistas realizaban intervenciones por lo que se enteraban de lo que ocurría, y no sucedía lo que en la antigua Unión Soviética. La misma Yani menciona en una entrevista que el arte correo fue interesantísimo porque a raíz de eso, ella se interesó en que el libro pudiera cruzar fronteras, era más sencillo meter el libro en un sobre y enviarlo a Australia, por ejemplo, mientras que para enviar un cuadro, era caro y se toma mucho tiempo el trámite de los permisos.

FR: Justo decía que las exposiciones de libro objeto eran exposiciones de bajo costo y a mí me parece muy interesante eso, y también creo que en una entrevista leí que decía que eran como maletas, o sea pequeñas maletas que se desplegaban.

TV: En la tesis menciono que el Libro-arte, que es un término acuñado por Bibiana Crespo y que decidí usar, es un contenedor de memoria, independientemente de su formato, tamaño, materialidad y, también, expongo que en las tres piezas, *La noche del zeppelin* (1987), *Un viaje en zeppelin* (1988/2017), el enclave entre las tres es el contenedor: el sobre, la caja y la carpeta.

FR: Si, porque los sellos postales están presentes en casi todas las obras de Yani, ya sea el sello del franquismo o la imagen del zeppelin.

TV: Entonces todo esto viene a raíz del arte correo. El arte correo fue el que detonó, creo que así es, este cambio de paradigma.

FR: Quiero leer tu tesis ahora.

TV: Ya que esté impresa, te la paso con gusto. Mil gracias porque me aclaraste muchas cosas para esta investigación. Ha sido muy interesante conocer tus reflexiones desde la perspectiva de tu curaduría.

FR: Al contrario, un gusto.

# Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



A quien corresponda,

Por este medio, quien abajo firma, bajo protesta de decir verdad, declara lo siguiente:

- Que presenta para revisión de originalidad el manuscrito cuyos detalles se especifican abajo.
- Que todas las fuentes consultadas para la elaboración del manuscrito están debidamente identificadas dentro del cuerpo del texto, e incluidas en la lista de referencias.
- Que, en caso de haber usado un sistema de inteligencia artificial, en cualquier etapa del desarrollo de su trabajo, lo ha especificado en la tabla que se encuentra en este documento.
- Que conoce la normativa de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en particular los Incisos IX y XII del artículo 85, y los artículos 88 y 101 del Estatuto Universitario de la UMSNH, además del transitorio tercero del Reglamento General para los Estudios de Posgrado de la UMSNH.

| Datos del manuscrito que se presenta a revisión |                                                                                                                                                                                                         |                            |
|-------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|
| <b>Programa educativo</b>                       | Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura                                                                                                                                                          |                            |
| <b>Título del trabajo</b>                       | Reconstrucción de la narrativa de la memoria en las dos versiones y una reedición de los libros-arte "La noche del zeppelin" (1987) y "Un viaje en zeppelin" (1988, 2017) de Yani Pecanins (1957-2019). |                            |
|                                                 | <b>Nombre</b>                                                                                                                                                                                           | <b>Correo electrónico</b>  |
| <b>Autor/es</b>                                 | María Teresa Villanueva Arreguin                                                                                                                                                                        | 2147055d@umich.mx          |
| <b>Director</b>                                 | Ioulia Akhmadeeva                                                                                                                                                                                       | ioulia.akhmadeeva@umich.mx |
| <b>Codirector</b>                               |                                                                                                                                                                                                         |                            |
| <b>Coordinador del programa</b>                 | Juan Carlos González Vidal                                                                                                                                                                              | doc.artes.cultura@umich.mx |

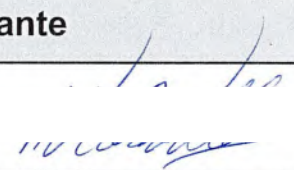
| Uso de Inteligencia Artificial    |             |                                                                                                                                          |
|-----------------------------------|-------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Rubro                             | Uso (sí/no) | Descripción                                                                                                                              |
| <b>Asistencia en la redacción</b> | si          | Utilicé IA para mejorar la redacción y revisar el contenido del trabajo, proporcionando ideas para la estructura y coherencia del texto. |

# Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



| Uso de Inteligencia Artificial             |             |                                                                                                                                          |
|--------------------------------------------|-------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Rubro                                      | Uso (sí/no) | Descripción                                                                                                                              |
| Traducción al español                      | no          |                                                                                                                                          |
| Traducción a otra lengua                   | no          |                                                                                                                                          |
| Revisión y corrección de estilo            | sí          | Utilicé IA para corregir la redacción y revisar la coherencia del texto ayudándome a cohesionar el contenido del trabajo.                |
| Análisis de datos                          | no          |                                                                                                                                          |
| Búsqueda y organización de información     | sí          | Utilicé IA para mejorar la redacción y revisar el contenido del trabajo, proporcionando ideas para la estructura y coherencia del texto. |
| Formateo de las referencias bibliográficas | sí          | Utilicé IA para la revisión de referencias bibliográficas, su correcta notación y verificar su exactitud y relevancia en el trabajo.     |
| Generación de contenido multimedia         | no          |                                                                                                                                          |
| Otro                                       |             |                                                                                                                                          |

| Datos del solicitante |                                                                                                                       |
|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Nombre y firma        | María Teresa Villanueva Arreguin  |
| Lugar y fecha         | 15 de noviembre de 2025, Ciudad de México.                                                                            |

# María Teresa Villanueva Arreguin

## Reconstrucción de la narrativa de la memoria en las dos versiones y una reedición de los libros-arte “La noche del zepp...

 Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

### Detalles del documento

Identificador de la entrega

trn:oid:::3117:530087466

Fecha de entrega

19 nov 2025, 11:25 a.m. GMT-6

Fecha de descarga

19 nov 2025, 11:39 a.m. GMT-6

Nombre del archivo

Reconstrucción de la narrativa de la memoria en las dos versiones y una reedición de los libros-a....pdf

Tamaño del archivo

21.9 MB

489 páginas

134.932 palabras

745.789 caracteres

# 8% Similitud general

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para ca...

## Filtrado desde el informe

- Texto citado
- Texto mencionado
- Coincidencias menores (menos de 10 palabras)

## Fuentes principales

- 8%  Fuentes de Internet
- 2%  Publicaciones
- 0%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

## Marcas de integridad

### N.º de alertas de integridad para revisión

No se han detectado manipulaciones de texto sospechosas.

Los algoritmos de nuestro sistema analizan un documento en profundidad para buscar inconsistencias que permitirían distinguirlo de una entrega normal. Si advertimos algo extraño, lo marcamos como una alerta para que pueda revisarlo.

Una marca de alerta no es necesariamente un indicador de problemas. Sin embargo, recomendamos que preste atención y la revise.