



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

**Tesis:**

**LA CONFORMACIÓN DE LA IDENTIDAD DE  
GÉNERO REFLEJADA EN LOS LIBROS  
REALIZADOS POR ARTISTAS MUJERES.  
ANÁLISIS DE LA OBRA DE YANI PECANINS.**

**Trabajo que para obtener el grado de Maestra en Artes  
Visuales con orientación en Comunicación y Diseño Gráfico.**

**Presenta la alumna:**

**Garbiñe Larralde Urquijo**

**Directora de Tesis:**

**Dra. Luz del Carmen Vilchis Esquivel**

**Mexico, D.F., Febrero 2005**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la Doctora Vilchis por la claridad de su orientación.  
A Yani por compartir sus ideas, recuerdos y fotos.  
A Maria Elena, Leticia y Laura por el apoyo brindado.  
A Elia por sus observaciones.  
A Julio, Naroa y Amanda por estar ahí.  
A mi madre por lo demás.

# Índice

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1. IDENTIDAD DE GÉNERO EN LAS MUJERES ARTISTAS.....	12
1.1. Enfoques para el análisis presencial de la mujer en la historia.....	13
1.1.1. La historiografía tradicional.....	13
1.1.2. Rescate de mujeres notables. Una genealogía de artistas mujeres.....	16
1.1.3. Estudios de género. La diferencia y el debate entre biología y cultura.....	20
1.1.4. Deconstrucción de los paradigmas.....	24
1.2. Obstáculos a la profesionalización de las mujeres artistas a lo largo de la historia del arte.....	26
1.2.1. La ausencia de genio en la identidad femenina.....	26
1.2.2. La formación artística de las mujeres.....	30
1.2.3. La jerarquización de los géneros. Artes mayores y menores.....	37
1.3. Constantes de género en la producción artística femenina.....	39
1.3.1. Lo personal y cotidiano en la obra de las mujeres.....	39
1.3.2. Lo textil en el arte de las mujeres.....	42

CAPÍTULO 2. EL LIBRO, UNA PROPUESTA ARTÍSTICA.....	46
2.1. El libro como manifestación cultural.....	47
2.1.1. La cultura del libro. El sistema de lecto-escritura.....	49
2.1.2. El libro producto de la cultura.....	54
2.1.3. Épocas culturales.....	56
2.1.4. Mujeres y libros en la historia.....	62
2.2. El libro como fenómeno artístico.....	66
2.2.1. Dificultades para la definición y nomenclatura.....	66
2.2.2. El legado de las primeras vanguardias.....	71
2.2.3. Un producto de su época. La disolución de los límites.....	73
2.2.4. Autoedición y circulación pública de los libros de artista.....	76
2.2.5. Interactividad y narración.....	79
2.2.6. Nuevas propuestas. Formato para contenido personal.....	80
2.2.7. Algunos libros de mujeres artistas.....	83
CAPÍTULO 3. LOS LIBROS DE YANI PECANINS.....	86
3.1. El libro de artista en México.....	87
3.1.1. Nacimiento de las editoriales alternativas.....	87
3.1.2. "Cocina Ediciones".....	89
3.1.3. "El archivero-Libros de artista".....	91
3.2. Conformación de la artista.....	94
3.2.1. Construcción de una identidad de género.....	94
3.2.2. Formación artística y libros de artista.....	96

3.3. La obra de Yani Pecanins.....	100
3.3.1. El contenido personal de la narración.....	100
3.3.2. Lo textil.....	103
3.3.3. "Mitologías domésticas".....	106
3.4. Algunos libros de la artista.....	109
3.4.1. La primera experiencia: El beso de la muerte.....	109
3.4.2. La identidad genérica: Haz de gis.....	110
3.4.3. El arte del yo: Un viaje en Zeppelin.....	112
3.4.4. Lo textil: Soñar el río.....	114
3.4.5. Mitologías domésticas: Autorretrato hablado.....	115
CAPÍTULO 4. LOS LIBROS DE YANI PECANINS.	
FOTOGRAFÍAS.....	119
4.1. Revista.....	120
4.2. Primeros libros de artista.....	121
4.3. Objetos encontrados y libros de artista.....	133
4. 4. Mitologías domésticas y libros de artista.....	144
4.5. Libros de artista en pañuelos.....	150
4. 6. Libros de artista e instalaciones.....	159
CONCLUSIONES.....	164
BIBLIOGRAFÍA.....	172

# 0. INTRODUCCIÓN.

A pesar de que, desde inicios del siglo veinte diversas estudiosas, sobre todo antropólogas, han reflexionado sobre el porqué de las diferencias de conducta, de asignación y estatus entre los sexos, no es hasta los años sesenta que la nueva historiografía reivindica la experiencia histórica de la mujer como objeto de investigación y elabora los instrumentos metodológicos necesarios para tal estudio.

En el área artística, la revisión de la presencia y protagonismo de las mujeres como sujetos creadores no se produce hasta el último tercio del siglo pasado, cuando muchas artistas, críticas e historiadoras feministas se dedican a analizar las causas de la sistemática exclusión de las mujeres en el arte. A partir de los años setenta, las teóricas demuestran la existencia de otros parámetros de evaluación de la historia del arte y otras categorías en el juicio estético para reconocer la actividad de las artistas del pasado y del presente.

El análisis de género, característico de los años ochenta, reflexiona sobre la influencia de todas aquellas ideas, prejuicios, valores, interpretaciones, normas, deberes y prohibiciones que, asignadas según el sexo de las personas, estructuran la vida cotidiana de hombres y mujeres y su desempeño al interior de un grupo social.

En los años noventa, la deconstrucción de los parámetros socialmente establecidos origina nuevos enfoques y formas de analizar la participación de las mujeres en el arte. Las teóricas feministas ponen en cuestión la visión patriarcal del arte entendido como la expresión individual de algunos “maestros” que proponen una imagen artística basada en la mujer como objeto decorativo de consumo. Los mitos del “genio” y la “obra maestra” son conceptos que, según estas pensadoras, tradicionalmente han servido para elaborar una narración de tipo evolucionista que plantea la historia del arte como una sucesión de grandes personajes.

En la misma dirección, el establecimiento de una jerarquía de géneros pictóricos en la que el dominio de la pintura histórica y mitológica, realizada a escala monumental, es la única prueba de la genialidad del artista, y teniendo en cuenta la prohibición existente para el acceso de las mujeres a la práctica del dibujo del natural, base de este tipo de pintura; es fácil deducir que la categoría de “mujer artista” ha sido medida a lo largo de la historia con base en los paradigmas de la crítica masculina y situada en un papel secundario y sin relevancia.

En el nuevo siglo, el feminismo de la diferencia plantea la necesidad de estudiar los aportes artísticos de las mujeres a partir de la configuración de sus identidades tanto de género como de raza, clase social y preferencia sexual.

Por otro lado, el libro ha sido a lo largo de más de cinco mil años de historia del ser humano, una de las manifestaciones culturales



más permanentes a pesar de las múltiples variaciones que tanto a nivel formal como estructural ha sufrido.

La historia del libro, larga y diversa, forma parte de la historia general de las artes visuales y, como tal, ha sido analizada desde un punto de vista tradicionalmente masculino en el que se invisibiliza la participación de las mujeres en las tareas de producción del mismo. La revisión feminista del arte ha permitido la recuperación de la participación de las mujeres en la producción editorial desde el Renacimiento, que es cuando el artista comienza a salir del anonimato para adquirir un mayor protagonismo, hasta nuestros días. Este rescate no es un tema fácil de resolver pues muchos datos se han perdido debido a la posición de inferioridad a la que la producción artística femenina se ha visto relegada.

Pero en los años sesenta se va a dar, además de la revisión feminista del arte, que lleva consigo una activación de la participación de las mujeres en las propuestas de vanguardia, un cambio importante en la concepción del libro por parte de los artistas más comprometidos del momento. Los artistas vanguardistas dan un paso adelante hacia la transformación del arte desde una fórmula tradicional contemplativa, en la que hay poco lugar para la participación del público, hacia un arte que por medio de la utilización de recursos de comunicación como la fotocopia y el offset propone la participación del espectador en la obra.

En este momento el libro comienza a ser utilizado por los artistas como objeto de exploración y se genera una nueva forma artística,

los libros de artista. La producción de *libros de artista* es una de las manifestaciones que cobra gran auge debido al interés que existe por transformar el arte de lo "único", cuyo valor reposa sobre el acto creador e irracional del artista, en un arte de la proliferación de lo "múltiple", en el que la única función de la obra es la de presentar un sistema abierto a la participación de un público amplio y variado.

Entre los artistas más conocidos que han explorado y experimentado con el libro como objeto y medio de expresión artística podemos mencionar al suizo Dieter Rot y al norteamericano Edward Ruscha que desde mediados del siglo XX abren espacio a las dos vertientes iniciales de la creación de los libros de artista: un espíritu neodadaísta de proliferación múltiple y un espíritu conceptual, que crea series de imágenes sin ninguna aparente pretensión estética.

Los artistas Fluxus, más centrados en el cambio que en la estabilidad utilizan la impresión barata y asequible para producir manifiestos, tarjetas postales, carteles y libros. La editorial *Something Else Press*, fundada por el artista Dick Higgins, tuvo, durante su época de actividad, el objetivo de clarificar la noción de *libro de artista* por medio de la edición de obras para un público masivo al mismo tiempo que satisfacer el deseo de los artistas por manipular el formato del libro.

Otra serie de artistas europeos, más jóvenes, como son Christian Boltanski, Jochen Gerz, Annette Messager y Jean-Michel Alberola,

visualizan el libro desde la perspectiva de la obra de arte única y lo utilizan como recipiente de emociones y sentimientos subjetivos, mensajes poéticos e imágenes de la realidad, contradiciendo, de alguna manera, lo que la actitud frente a los libros de los artistas de la “primera generación”.

En México, los libros de artista cobran su auge en el periodo entre 1976 y 1983, época que se ha dado en llamar la “edad de oro” ya que es en este tiempo cuando se da el surgimiento de editoriales alternativas como La cocina, La Flor del Otro Día, La Rasqueta, La Tinta Morada y Tres sirenas, que al margen de la industria y de los fines comerciales producen una gran cantidad de obras. Algunos de los artistas que a lo largo de este periodo trabajan en la creación de libros de artista son Marcos Kurtycz, Felipe Ehrenberg, Elena Jordana, Manuel Marín, Yani Pecanins y Magali Lara.

La producción de libros de artista que realizan las artistas mexicanas en este tiempo es abundante y demuestra la importancia de la participación de las mujeres en un periodo muy activo de propuestas artísticas. La necesidad de realizar una revisión de este momento histórico desde una perspectiva de género se justifica en la escasa información que existe acerca de la participación femenina en acontecimientos que colocan al arte mexicano en una posición de vanguardia en lo referente a las propuestas artísticas que, en los años ochenta, tratan de desmitificar al arte, relacionarlo con la vida cotidiana y hacerlo más accesible al espectador común.

En la intersección de los dos intereses anteriormente mencionados, esta investigación trata de descubrir de qué manera la práctica artística y, más concretamente, la producción de *libros de artista* realizados por mujeres ha sido condicionada tanto a nivel conceptual como material por el proceso subjetivo de aprendizaje genérico. El caso particular que se va a estudiar es el de la artista mexicana Yani Pecanins.

La tesis inicia con una revisión de los diversos enfoques que han analizado la ausencia y presencia de las mujeres en la historia del arte con el objetivo de descubrir algunos factores comunes en la producción artística femenina.

En el segundo capítulo se realiza un análisis del objeto libro en diferentes culturas y momentos históricos para posteriormente examinar el contexto social y artístico en el que surgen los *libros de artista*.

El proyecto continua con el análisis de algunos de los *libros de artista* realizados por la mexicana Yani Pecanins para descubrir en ellos, factores materiales y conceptuales que nos puedan remitir a la conformación de una individualidad artística condicionada por la identidad de género.

Para concluir la tesis, en el último capítulo se presenta un recorrido en imágenes de la obra de Yani Pecanins entre los años 1980 y 2001.

## **CAPÍTULO 1.**

# **IDENTIDAD DE GÉNERO EN LAS MUJERES ARTISTAS.**

## **1.1. Enfoques para el análisis presencial de la mujer en la historia.**

### **1.1.1. La historiografía tradicional.**

La historia del arte que aprendemos en la escuela es nuestro principal referente a la hora de entender los acontecimientos artísticos contemporáneos y está firmemente asentada en la idea de progreso y avance que, durante siglos, ha articulado una historia "supuestamente" universal de la humanidad. Las citas y referentes históricos utilizados para conferir el carácter científico a las interpretaciones visuales que realizan los historiadores, han seguido este mismo patrón universal, "neutro" hasta que en los años setenta, las primeras investigaciones feministas comienzan a demostrar: "que las propias fuentes literarias han sido adecuadas a determinadas ideologías, (...)"<sup>1</sup>, y que el conjunto de la disciplina historiográfica está permeada por una visión etnocéntrica, androcéntrica, en muchos casos sexista y sesgada a través de la ideología dominante.

Los discursos ideológicamente neutros no existen y el historiador, tras la pretendida universalidad de su discurso, esconde una posición determinada por factores culturales, sociales, políticos y personales. La historia del arte, como disciplina académica ha utilizado categorías y términos que a pesar de su aparente objetividad refuerza valores y creencias de la sociedad y remite a

---

<sup>1</sup> Whitney CHADWICK, Mujer, arte y sociedad, Barcelona, Destino, 1999, p. 30.

una jerarquía de carácter patriarcal que, en el fondo, plantea lo “masculino” como modelo de lo humano.

Una de las consecuencias de esta lectura a través del tiempo es que la historia del arte como disciplina que legitima y consagra los criterios para la aceptación o rechazo de los seres humanos dedicados a la producción artística, omite a las mujeres creadoras ocultando y negando la producción artística de un colectivo integrado por una parte considerable de la humanidad. Tal y como plantea Xesqui Castañer: “La trayectoria de la mujer a lo largo de la Historia se puede decir que mantiene una constante, a pesar de las variaciones de cada época y, salvo excepciones, permanece en la marginalidad.”<sup>2</sup>

Para ubicar el origen de esta manera androcéntrica de entender y escribir la historia del arte, nos remontamos a los inicios de la época renacentista, cuando los cronistas ensalzan la grandeza de las ciudades italianas de donde provienen por medio de la exaltación de sus más ilustres ciudadanos. El artista culto y la obra de arte como su modo de expresión se manifiestan ya en el tratado De la pintura de Leon Battista Alberti, publicado en 1435, a pesar de que el primer intento concreto de documentar la vida de los artistas italianos es Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos de Vasari, publicada por primera vez en 1550. Esta obra literaria, considerada la fundadora de la historia del arte, inicia una tradición en la que se rescata a las mujeres artistas excepcionales como creadoras de

---

<sup>2</sup> Xesqui CASTAÑER LÓPEZ, La imagen de la mujer en la plástica vasca contemporánea. S.XVIII -XX: Aproximación a una metodología del género, Bilbao, UPV, 1993, p. 11.

obras que nunca trascienden como las de sus colegas, valorados con base en nociones como genialidad, creatividad y excentricidad, que todavía en la actualidad se asocian a la visión tópica de la creación. La forma que Vasari utiliza para narrar la vida de las artistas, destacando su belleza, castidad, buena cuna y delicadeza entre otros atributos "femeninos" imprescindibles para el desarrollo artístico de las mujeres, ha pasado a la tradición historiográfica ya que según Porqueres, para el historiador: "la obra tiene las mismas cualidades que la persona que la realiza, las obras de mujeres están impregnadas de "cualidades femeninas"<sup>3</sup>

A partir del siglo XIX, con el Romanticismo, la historia del arte se configura como una disciplina que mediante la exaltación de lo sublime y lo extraordinario determina el criterio de la autoría del sujeto creador, el cual ha dado lugar a la mayor parte de la literatura (monografías y catálogos) escrita dentro de la disciplina además de constituir la base para la valoración económica de las obras en el arte de Occidente.

En el siglo XX, el sueño de la Ilustración de "igualdad, libertad y fraternidad" ha sido desenmascarado como la pesadilla de los "otros sujetos", entre ellos la mujer, ese concepto abstracto que se conforma como el negativo desde el cual se concreta el sujeto universal:

Y la mujer y lo femenino pasó a convertirse en lo dependiente frente a lo independiente, lo privado frente a la vida pública, lo natural frente a la cultura, la infancia

---

<sup>3</sup> Bea PORQUERES, Reconstruir una tradición: las artistas en el mundo occidental, Madrid, Horas y Horas, 1994, p. 61.



frente a la vida adulta, el bien poseído frente a la propiedad privada.<sup>4</sup>

Tal y como nos plantea Marian Cao<sup>5</sup>, la posmodernidad nos ha revelado, además de su muerte, que el supuesto sujeto universal protagonista de la historia, es un hombre blanco, heterosexual y de clase media. Este descubrimiento supone para las mujeres, que nunca en la historia han tenido acceso a un espacio de privilegios, el reconocimiento de su posición estratégica para ocupar una zona, ahora libre de autoridad:

En 1968, cuando Roland Barthes proclamó la "muerte" del autor, las viejas verdades sobre el genio, la originalidad, la innovación y la maestría se hundieron simultáneamente. Así, para aquellos que tuvieron que abandonar su posición privilegiada, la posmodernidad ha sido casi sinónimo de pérdida.<sup>6</sup>

### **1.1.2. Rescate de mujeres notables. Una genealogía de artistas mujeres.**

En el siglo XIX, que se puede considerar el siglo de los grandes movimientos sociales que luchan por la emancipación de los seres humanos, el feminismo comienza a adquirir fuerza. Pero no será

---

<sup>4</sup> Marian CAO L.F., "La creación artística: un difícil sustantivo femenino" en Cao, Marian (coord.), Creación artística y mujeres: recuperar la memoria, Madrid, Narcea, 2000, p. 15.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Jo Anna ISAAK, "La imaginación dialógica" en Guasch, Anna María (ed.), Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995, Madrid, Akal, 2000, p. 321.

hasta los años setenta del siglo XX cuando las artistas, críticas e historiadoras relacionadas con el movimiento, empiezan a cuestionar la sistemática exclusión y la invisibilidad que las mujeres han sufrido a lo largo de la historia.

En esta primera etapa de los análisis feministas, se realizan análisis críticos de los valores que el enfoque androcéntrico de la historia del arte ha universalizado y se descubren evidencias de la importancia que algunas mujeres artistas tuvieron en su época. Es en este momento cuando algunas artistas e historiadoras empiezan: “a señalar la necesidad de “intervenir”, desde un punto de vista feminista, en el campo de la práctica y la teoría artísticas.”<sup>7</sup>

La práctica de rescate de mujeres notables, que no se cuestiona el modelo histórico de construcción positivista individual basado en el genio y, por tanto, acepta los valores patriarcales construidos por la Historia del arte tradicional, da origen a la exigencia del tratamiento de igualdad en el análisis histórico de ambos sexos. Como resultado, una gran cantidad de estudios generales, diccionarios de artistas, catálogos razonados y monografías sacan a la luz a las grandes artistas del pasado. Pero tal y como nos dice De Ulierte Vázquez: “esta constatación, oculta hasta el momento, produce no sólo la perplejidad propia de todo descubrimiento, sino la indignación correspondiente y el sentimiento de víctima.”<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Patricia MAYAYO, Historias de mujeres, historias del arte, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2003, p. 28.

<sup>8</sup> Luz DE ULIERTE VÁZQUEZ, "El arte es género ambiguo. Consideraciones metodológicas acerca de la historia del arte y las mujeres" en Teresa SAURET, (coord.), Historia del arte y mujeres, Málaga, Universidad de Málaga, 1996, p. 31.

En muchas de las biografías que se realizan en este momento se vislumbra un cierto carácter de victimismo, de "carrera de obstáculos" que las mujeres han tenido que sortear, ya que enfatizan problemas como el rechazo social, las trabas familiares y la asignación de la obra a hombres del entorno de las artistas, como principales obstáculos para su reconocimiento y consagración en la historia. Las teóricas del arte han logrado encontrar una genealogía femenina que ha enfrentado grandes dificultades y avatares para existir.

En 1976, Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris organizan en Los Ángeles la exposición titulada "Mujeres artistas: 1550-1950", cuyo objetivo es dar a conocer los logros y el trabajo de algunas mujeres artistas que hasta ese momento han sido invisibilizadas en la historia del arte tradicional por razón de su sexo. Según Patricia Mayayo, el recorrido histórico de las mujeres artistas que muestran estas dos teóricas del feminismo se entiende como un proceso de lucha permanente contra la discriminación que llega a finales del siglo XX al horizonte esperanzador de la plena integración de las artistas gracias a la superación de los prejuicios y obstáculos que ha enfrentado.

Esta forma de ver la historia de las mujeres artistas como una carrera de obstáculos que han de superar es evidente en el libro que, en 1979, publica la escritora Germaine Greer, con el título The Obstacle Race. The fortunes of Women Painters and Their Work<sup>9</sup>. En esta obra el problema de las mujeres en el arte no reside tanto: "en la existencia de obstáculos externos, cuanto en la

---

<sup>9</sup> La carrera de obstáculos. Los avatares de las mujeres artistas y de su trabajo.

internalización por parte de las mujeres de todos aquellos prejuicios que una sociedad sexista esgrimía constantemente contra ellas.”<sup>10</sup>

En México, en la línea del rescate de las mujeres notables en el arte, Karen Cordero Reiman destaca el trabajo realizado por Ida Rodríguez Prampolini que con La crítica del arte en México en el siglo XIX abre el camino a la recuperación de la obra de artistas olvidadas de ese siglo.

Los esfuerzos de estas primeras investigadoras feministas, a pesar de estar movidos por el deseo de reconocimiento de las aportaciones de las mujeres a la historia, pronto enfrentan las críticas de otras teóricas que piensan que añadir nombres a la historia del arte no cuestiona los planteamientos teóricos y metodológicos tradicionales y que es necesario realizar un análisis crítico de los fundamentos de la disciplina historiográfica, que permita superarlos. El intento de sustituir el canon masculino dominante basado en categorías como arte, artista, genio, estilo, datación, autenticidad, entre otras, por un canon alternativo femenino basado en los mismos criterios va a ser sometido a revisión.

Eli Bartra comenta que:

Necesitamos conocer la visión de las mujeres que no significa completar, rellenar las lagunas de la historiografía dominante, machista, eurocentrista, positivista o idealista; pero no se trata de usar el mismo ojo de la cerradura, el mismo encuadre, la misma toma

---

<sup>10</sup> Patricia MAYAYO, Op. Cit., p. 50.

sólo que enfocando también ese segundo plano (en donde están las mujeres) que estaba fuera de foco.<sup>11</sup>

Para esta teórica mexicana es necesario que la mujer haga visible lo que hasta el momento es invisible, demostrando y denunciando la subalteridad, mostrando el por qué y el cómo de lo desvalorizado.

### **1.1.3. Estudios de género. La diferencia y el debate entre biología y cultura.**

En 1975 Gayle Rubin plantea que: “el sistema sexo/género es el conjunto de arreglos a partir de los cuales una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana.”<sup>12</sup> Es decir, establece la diferencia entre sexo y género, entendiendo el primero como la diferencia biológica entre macho y hembra, y el segundo como la identidad “femenina” o “masculina” que adquieren los seres humanos condicionados por la situación social y cultural en la que se forman como individuos.

A su vez, en los años setenta, la historia social del arte analiza las estructuras sociales para definir y delimitar los campos de producción, difusión y percepción del arte.

La intersección de ambos planteamientos teóricos lleva a las artistas a plantearse como objetivo el descubrimiento de una

---

<sup>11</sup> Eli BARTRA, *Frida Kahlo: Mujer, ideología, arte*, Barcelona, Icaria, 1994, p. 64.

<sup>12</sup> Marta LAMAS, "La antropología feminista y la categoría "género"" en Marta LAMAS (coord.), *El género: la construcción de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM, 1996, p. 116.

identidad dañada por la imposición de un rol social a lo largo de prácticamente toda la historia de la humanidad. Las reflexiones de estas primeras artistas y teóricas feministas se centra, sobre todo, en el concepto de “diferencia”. La investigación por parte de las artistas acerca de la diferencia plantea la posibilidad de rescatar una estética femenina como una forma de subvertir la jerarquía que hasta el momento ha imperado en el mundo artístico. En los años setenta, un grupo de artistas norteamericanas centra su labor en el análisis formal a partir de las obras de artistas mujeres que definen y defienden la referencia al centro, que se identifica con la vagina, como una constante. Para ellas, el centro es: “el lugar desde donde se construye la obra que luego permanece a modo de vacío, de elemento principal.”<sup>13</sup>

La defensa de una sensibilidad específicamente femenina y la reducción de la mujer a su órgano sexual, a su construcción biológica, pronto encuentra una fuerte resistencia dentro del mismo campo de estudios feministas. Los argumentos que rechazan esta visión “vaginal” se centran en el concepto de la diferencia basada en la biología, lo que ha servido para justificar, durante siglos el papel atribuido a la mujer en la cultura patriarcal, centrado fundamentalmente en torno a la sexualidad y la reproducción. Por ello, para estas teóricas, es importante abandonar esta visión y buscar otras líneas argumentales para lograr la transformación de la sociedad.

---

<sup>13</sup> Amparo SERRANO DE HARO, *Mujeres en el arte*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 2000, p.107.

Además de la propuesta de la imaginería vaginal que, como ya hemos comentado, cae dentro de los márgenes de un esencialismo biológico, en la misma época, hallamos una forma de esencialismo cultural centrado sobre todo en la idea de la diferencia con base en la construcción de la identidad femenina fundada en los condicionamientos impuestos por la sociedad.

Algunas de las teóricas que han defendido la idea de la existencia de un arte femenino diferente y reconocible en sus cualidades tanto formales como expresivas mantienen su postura basándose en el planteamiento que Simone de Beauvoir hace en su libro El segundo sexo acerca de que una no nace sino se hace mujer. La diferencia genérica no tiene bases biológicas sino que es una construcción cultural que ha sido utilizada por el sistema patriarcal para mantener a las mujeres en una posición de inferioridad.

En esta línea encontramos autoras como Eli Bartra que plantea la idea de que, a pesar de que no es posible descubrir de manera inmediata unas características que, por diferentes, puedan definir el arte femenino, es necesario interpretar las obras como resultado de un proceso social en el que: “Las mujeres (igual que cualquier otro) están expresando a través del arte *un* mundo a partir de la manera en que han aprendido a ver *el* mundo.”<sup>14</sup>

Cristina Segura también nos habla de la diferencia basada en la construcción cultural femenina cuando afirma que:

---

<sup>14</sup> Eli BARTRA, Op. Cit., p. 52.

Las mujeres que sienten en ellas mismas la subordinación al sistema y que producen una obra artística, siempre, si expresan en ella su pensamiento, expresarán la situación en la que viven. Esto hace que los mensajes que en estas obras se pretenden transmitir necesariamente deben ser diferentes a los que ofrecen las obras realizadas por hombres.<sup>15</sup>

En cuanto a la posición de las artistas comprometidas con una reapropiación de la diferencia para redefinirla como algo positivo, se plantea la necesidad de abandonar la visión de las cualidades masculinas como ideal de la humanidad para, desde la experiencia, crear y afirmar la identidad femenina. Se exige el reconocimiento de la existencia de un “yo” femenino propuesto como única fuente de conocimiento.

Las artistas que trabajan en esta línea, presentan en su obra rasgos que, si bien no son exclusivos, sí se manifiestan recurrentes. De esta manera se observa la tendencia a expresar la experiencia personal, que relaciona el arte con la vivencia cotidiana y se traduce en la utilización de materiales que, a lo largo de la historia de la humanidad, han sido rechazados por “femeninos”. El énfasis se pone en la revalorización de estas formas de hacer, que como la costura, el bordado y otras prácticas han sido catalogadas como artesanías para romper la dura barrera que la historia del arte tradicional ha construido entre el “Gran arte” y las artes menores.

---

<sup>15</sup> Cristina SEGURA GRAÍÑO, "Prólogo" en Marian CAO L.F. (coord.), *Ibíd*, p.150.



### 1.1.4. Deconstrucción de los paradigmas

En los años noventa muchas feministas que trabajan en el marco de instituciones académicas han acudido al estructuralismo, al psicoanálisis, la semiología y otros estudios culturales para buscar modelos teóricos encaminados a la superación de la visión monolítica de la diferencia sexual. De lo que se trata, tal y como propone Griselda Pollock, es de analizar la intersección e interdependencia de las diferencias de género, de clase, de raza, de edad y de orientación sexual en la configuración de la identidad de las artistas.

En este sentido, algunas teóricas feministas consideran que cuestionar, como lo hace el postestructuralismo, las características atribuidas al sujeto universal: hombre y las que, por oposición, se atribuyen a la mujer, supone admitir la necesidad de revelar la diversidad entre mujeres y hombres. Pero tal y como plantea Patricia Mayayo:

Si bien es aconsejable, sin duda, problematizar la categoría "mujer" y examinar cómo se engarzan el género y otros factores como la clase, la raza, la edad, etc., en la conformación de la identidad, parece necesario asimismo mantener alguna noción de una identidad colectiva "mujeres" (aún concediendo que no se trate de una identidad monolítica sino fluida y constantemente redefinible)<sup>16</sup>

Un ejemplo práctico de la negación y ruptura con los paradigmas tradicionales que estructuran la historia del arte es la exposición

---

<sup>16</sup> Patricia MAYAYO, Op. Cit., p. 130.

*"Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art. In, Of, From the Feminine"*<sup>17</sup> que en 1996 propone en Boston la curadora Catherine de Zegher. Dicha muestra no aspira a reproducir el paradigma que considera la historia del arte como un desarrollo lineal movido por la lógica de la imitación y la influencia, por lo que en lugar de utilizar un esquema cronológico para el ordenamiento de la obra, agrupa a las artistas en cuatro grandes apartados temáticos que son: cuerpo, lenguaje, naturaleza y sentidos. Con este planteamiento, la curadora pone de manifiesto las referencias cruzadas entre mujeres artistas procedentes de diversos contextos culturales e históricos.

En esta misma línea de rechazo a las categorías comunes en la historiografía tradicional podemos decir que, el objetivo de la teoría feminista del arte no es tanto negar la experiencia histórica que, en virtud de su sexo, pueden tener las mujeres, pues en este caso la simple denominación "mujer artista" no tendría sentido. Se trata más bien de reconocer reacciones o posturas tales como la anuencia, la resistencia, la complicidad o la rebelión, que cada mujer ha adoptado en un marco común, en función de variables tales como su clase social, su educación, su orientación sexual, su identidad, su "microhistoria".

Así pues, la pregunta que Linda Nochlin se hacía en 1971 *"Why Have There Been No Great Women Artists"*<sup>18</sup>, nos lleva a la respuesta de que la actividad artística femenina, tanto en términos de la artista creadora como de la obra misma, forma parte de una

---

<sup>17</sup> "Dentro de lo visible. Una travesía elíptica del arte del siglo XX. En, de y desde lo femenino"

<sup>18</sup> "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?"

estructura social que la determina por medio de instituciones sociales específicas como son el mito del genio creador, las academias de arte y la distinción entre artes mayores y artes menores, que han proporcionado una visión sesgada y discriminatoria no sólo de la participación artística de las mujeres sino también de otras culturas y movimientos no oficiales.

## **1.2. Obstáculos a la profesionalización de las mujeres artistas a lo largo de la historia del arte.**

### **1.2.1. La ausencia de genio en la identidad femenina.**

Tal y como comenta Brian Wallis: “A partir de la década de los sesenta, el propósito principal de la producción artística y la crítica del arte ha sido dismantelar el monolítico mito de la modernidad y romper su opresiva cadena de genialidades y maestros.”<sup>19</sup>

Desde un planteamiento feminista, Mayayo reafirma esta idea, planteando que uno de los aspectos más radicales de la deconstrucción de los paradigmas de la historia tradicional ha sido

---

<sup>19</sup> Brian WALLIS, "Qué falla en esta imagen. Una introducción" en Brian WALLIS (ed.), Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación, Madrid, Akal, 2001, p. Xi.

la crítica a un concepto fundamental del arte desde los inicios de la época moderna, la noción de “genio” y, junto con él, el de la “obra maestra”. El mito del artista genial, cargado de contenidos de género, es decir, asociado a la masculinidad, hunde sus raíces en el Renacimiento, con la exaltación de la virilidad, el vigor, la energía, la fuerza y, sobre todo, la “maestría” de los grandes hombres del arte.

Al buscar la evolución semántica del concepto de “genio” las razones de su íntima vinculación con la virilidad, descubrimos que en la antigua Roma, los *genii* eran espíritus masculinos que protegían las propiedades familiares y aseguraban la fertilidad tanto de la tierra como del propio jefe del clan. De otro lado aparece el término *ingegno*, que representa los atributos que hoy en día asociamos al genio.

El momento en que la diferencia entre ambos conceptos se diluye no es claro; aún en el Renacimiento, un artista hombre es célebre más por su *ingenium* que por su *genius* y la inferioridad artística de las mujeres se atribuye a su falta de talento, juicio y habilidad o *ingenium*.<sup>20</sup>

La nueva visión del genio, en la cual los dos conceptos se confunden completamente, se da en el Romanticismo, cuando se define la genialidad artística con base en la sublimación de la sexualidad masculina. La creatividad en las mujeres considerada como una anomalía incómoda, paradójicamente es exaltada en este momento, cuando la misoginia romántica se apropia de

---

<sup>20</sup> Patricia MAYAYO, Op. Cit., p. 68.

atributos tradicionalmente femeninos como intuición, emoción, imaginación y espontaneidad, entre otros, y los traslada al artista varón, proclamando que las mujeres no pueden y no deben dedicarse a la creación artística.

Tenemos que entender pues, que el uso del término “genio” es uno de los pilares de la historia y teoría tradicional del arte y, como tal, ha sido uno de los recursos más eficaces para consolidar la exclusión de las mujeres del ámbito artístico. Muchas artistas a lo largo de la historia han aceptado el criterio que consideraba que el genio estaba determinado por la biología y, por tanto, han abandonado sus pretensiones de convertirse en profesionales del arte. Pero otro grupo importante de creadoras ha logrado superar estos límites impuestos por la sociedad, lo cual ha llevado a los teóricos a considerarlas como rarezas, excepciones utilizadas para confirmar la mediocridad e incapacidad de las demás mujeres.

Los análisis feministas realizados a lo largo del siglo XX han logrado develar la lógica oculta del sistema patriarcal que, partiendo de una oposición binaria (lo propio del hombre y lo propio de la mujer) ha contribuido a la esencialización de la feminidad y la masculinidad. En los análisis de cuadros realizados por historiadores encontramos referencias al tratamiento “viril” de la forma o al toque “femenino”. Tal y como nos comenta Porqueres:

Quando se describen los componentes visuales de la obra de una mujer se suelen utilizar adjetivos como suave, emotivo, gracioso, fácil, etc., adjetivos todos ellos que rara vez se aplican a la obra genial.

En la tradición occidental, además de asociarse creatividad y maestría a masculino, se ha llegado a elaborar una verdadera casuística que hace que, en el interior de cada práctica artística, se hayan codificado rasgos genéricos que coinciden con los estereotipos de masculino y femenino y que, a su vez, han contribuido a definirlos. Pincelada con fuerza, temas mayores, colores serios, rigor en la composición y ejecución cuidada serían, pues, características del arte cultivado por los hombres. (...) <sup>21</sup>

Es en la Inglaterra victoriana del siglo XIX cuando se consolida la doctrina de esferas separadas y surge la idea del “arte femenino”, grácil, delicado y la mayor parte de las veces *amateur*, limitado a lo doméstico, frente al ejercicio público del “Arte” con mayúsculas, reservado al sexo masculino.

En resumen, podemos decir que la historia del arte ha oscilado, desde el Renacimiento hasta el siglo XX, entre la tendencia a considerar a las artistas prodigiosas excepciones dentro de su género, la propensión a identificar en sus obras el rastro de una “sensibilidad femenina” o la costumbre de realzar las cualidades físicas y morales de la mujer por encima de las de la artista.

Por todo ello, no nos ha de extrañar que las mujeres artistas hayan luchado, a través del tiempo, utilizando diferentes fórmulas, desde el travestismo hasta la adopción de apodos masculinos para escapar a estas mutilantes etiquetas artísticas y que no se descubra

---

<sup>21</sup> Bea PORQUERES, Op. Cit., p. 75.

que detrás de la obra hay una mujer producto de la sociedad. Ya en el siglo XX muchas mujeres artistas:

han abandonado la pintura clásica, terreno acotado a la heroicidad masculina y han buscado en la fotografía, el video o el soporte publicitarios, otros campos no viciados donde expresar su historia, la herstory, construida poco a poco, despacio y sin prisa.<sup>22</sup>

### **1.2.2. La formación artística de las mujeres.**

En la Edad Media, el trabajo artístico se centra en los conventos, donde desde el siglo VI, las mujeres se inician en las labores de transcripción e ilustración de manuscritos y el bordado, a pesar de que estos trabajos no son considerados por ellas como un medio de expresión artística sino una tarea consagrada a Dios o incluso una forma de penitencia.

A pesar de que prosigue el debate de si las monjas de la Edad Media ingresaron en los conventos motivadas por razones religiosas o cuestiones familiares de linaje y matrimonio, las teóricas feministas plantean que muchas mujeres con inquietudes intelectuales optaron por el encierro conventual pues éste representaba una escapatoria a la vida familiar y doméstica, e implicaba una formación más completa que a la que podían aspirar en el exterior.

Aunque la historia tradicional ha minimizado el papel jugado por las mujeres, Chadwick plantea que hay suficientes pruebas de que

---

<sup>22</sup> Marian CAO L.F., Op. Cit., p. 24.

en el siglo VIII las abadesas ilustradas, hijas de nobles familias rigen monasterios dobles donde se pueden encontrar los rastros de la participación que tanto monjas como frailes tienen en el trabajo de composición, copia e iluminación de manuscritos.<sup>23</sup>

La reforma gregoriana que se realiza a finales del siglo XII trae consigo la desaparición de los cenobios dobles y una drástica reducción del papel que las mujeres juegan en la cultura. Algunas feministas han visto en el surgimiento de la tradición del misticismo femenino una reacción de las mujeres inconformistas e intelectuales a la exclusión a la que son sometidas, como única vía de acceso al conocimiento que anhelan.

A pesar de que la vida conventual permite a algunas monjas seguir pintando, el aislamiento de los conventos de las ciudades principales da como resultado que el control de la producción artística se traslade a los gremios, talleres vinculados a casas nobles, monasterios y conventos en los que tanto mujeres como hombres trabajan mano a mano.

En 1340, en Florencia, se revisan las ordenanzas del gremio y se reafirma la admisión con plenos derechos y obligaciones de las mujeres en su seno. Pero las colaboradoras de los gremios quedan relegadas a trabajos relacionados con la artesanía o "industrias femeninas" tales como la confección de sedas, bordados, sombreros de señoras y prendas de vestir más que con el gran arte que comienza a dibujarse como disciplina aparte.

---

<sup>23</sup> Whitney CHADWICK, Op. Cit., p. 46.



A medida que el estatus social de los pintores de Florencia asciende, éstos se separan de los gremios en que tradicionalmente han trabajado, hasta crear, en 1349, la Cofradía de San Lucas, también conocida como la Confraternidad de pintores

Los aprendices de pintor en el Renacimiento deben trabajar al menos cuatro años bajo el control de un maestro, quien firma la obra para constatar que la misma cumple con las normas del taller. Durante los siglos XVI y XVIII la formación artística se adquiere exclusivamente en los talleres, lo cual implica el anonimato del trabajo y por tanto, aunque consta en ellos la presencia de las mujeres es difícil recuperar sus obras ya que éstas, muchas veces, son atribuidas a sus maestros.

Las carreras de las mujeres artistas de esta época son posibles, en su gran mayoría, debido a su relación familiar con el pintor propietario del taller en el que trabajan, del que son hijas o esposas, gracias a lo cual “podían acceder a una formación gratuita y disponer de lienzos, pigmentos y otros materiales que les hubiera resultado muy difícil conseguir por otros medios.”<sup>24</sup>

En los siglos XV y XVI, las mujeres artistas de los países del norte de Europa gozan de una mayor libertad de movimiento y movilidad profesional que sus colegas italianas, logrando algunas de ellas la protección de las familias reales de España e Inglaterra. El mecenazgo de los reyes, ofrece a estas artistas una importante alternativa a las Academias y otras instituciones artísticas, como los gremios, que cada vez restringen más su participación.

---

<sup>24</sup> Patricia MAYAYO, Op. Cit., p. 30.

El giro que dan las artes en el Renacimiento hacia el dominio racional y científico de la realidad por medio de la aplicación de las leyes de perspectiva, hace imprescindible que los artistas dominen la geometría, la física y la aritmética, disciplinas ausentes en la formación de las mujeres, que se limita al aprendizaje de la lectura, la escritura y las labores de adorno. En este contexto:

La fundación de las academias oficiales de arte destinadas a convertirse tanto en centros de formación artística (práctica y teórica) como en espacios de exhibición pública, supuso una ruptura con el sistema de enseñanza artesanal que se ofrecía todavía en los talleres, y una consolidación (...) de la posición social e intelectual del artista.<sup>25</sup>

Las Academias, que desde su fundación controlan todo lo que se relaciona con los premios, la enseñanza y la consolidación profesional de los artistas se vuelven un eslabón inevitable en la formación de todo aquel que quiera desarrollar su vocación en el arte.

El acceso de las mujeres a las Academias, desde el principio, irregular y limitado, provoca grandes deficiencias en la formación artística y en la profesionalización de las mujeres.

*L'Académie Royale* de París que, en sus inicios permite el libre acceso de las artistas, a partir de 1770 limita a cuatro el número de admisiones, plazas que no son cubiertas sino hasta 1783. Por su parte, la *Royal Academy* de Londres, fundada en 1768, a pesar de

---

<sup>25</sup> *Ibíd.* , p. 34.

contar con dos mujeres entre sus fundadoras no admite hasta 1927 a las mujeres como miembros con plenos derechos.

A pesar de todas estas limitaciones, es necesario señalar que, a lo largo del siglo XVIII, algunas mujeres artistas logran acceder a la Academia, pero su exclusión de las clases de dibujo del natural hace que tengan que dedicarse a géneros considerados menores como el retrato, el paisaje o la naturaleza muerta ya que no tienen acceso a la formación necesaria para dedicarse a los géneros prestigiosos como la pintura de historia o la pintura mitológica, en ese tiempo consideradas las máximas categorías artísticas.

En México, la Academia de Bellas Artes de San Carlos, creada en 1785, primera academia de arte de América y la única fundada en el período colonial cuenta con testimonios de la presencia de mujeres en las exposiciones anuales realizadas a partir de 1849, en las que según Raquel Tíbol<sup>26</sup> hay constancia de una masiva participación femenina, lo cual queda confirmado con la afirmación que hace Águeda Lozano:

En todas las exposiciones que se celebraron en la capital mexicana y en el interior de la República, nunca faltó la presencia de la mujer. Tan solo en los catálogos de las exposiciones que organizó la Academia de San Carlos aparecen más de 200 nombres de mujeres que enviaron óleos, dibujos, estudios del natural y copias de autores famosos.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Raquel TIBOL, *Ser y ver: mujeres en las artes visuales*, México, Plaza & Janés, 2002, p. 27.

<sup>27</sup> Águeda LOZANO (et al.), *50 Mujeres en la plástica de México*, México, 1997, p. 5.

Como anécdota cabe señalar que Lozano menciona la polémica que en 1906, año para el que el número de mujeres inscritas en la Academia San Carlos aumenta considerablemente, se entabla entre el director Antonio Rivas Mercado quien considera necesaria la clase de desnudo masculino para las aspirantes y los padres de familia opuestos a tal medida.

Al realizar el análisis de los diferentes espacios de formación artística a los que han tenido acceso las mujeres a lo largo de la historia, es importante no dejar de lado los “salons”, instituciones sociales dirigidas por mujeres que en el siglo XVII son sedes de un importante número de tertulias artísticas, filosóficas e intelectuales. El acceso a estos lugares de cultura es restringido, pero en las reuniones a las que sobre todo asisten hombres, algunas mujeres hablan con gran autoridad y conocimiento en defensa de la nueva literatura, ciencia y filosofía de la Ilustración.

Debido a la sistemática exclusión que de los centros oficiales, escuelas públicas y agrupaciones profesionales tienen que enfrentar, las mujeres comienzan a organizarse y formar sus propias asociaciones como *L'Union des femmes peintres et sculpteurs* activa en París en los últimos años del siglo XIX, la *Society of Female Artists* de Londres fundada en 1857 (en 1872 se transforma en la *Society of Lady Artists* y restringe el número de miembros), y la *National Association of Women Painters and Sculptors* en Estados Unidos. Todas ellas organizan premios y salones, otorgan ayudas

para estudios y luchan contra la discriminación que las mujeres sufren por parte de los organismos oficiales.

Al enfrentar la imposibilidad de acceder a la formación pública ofrecida por la Academia en París, muchas mujeres de clases acomodadas, sobre todo norteamericanas, recurren a las academias privadas que las aceptan a cambio de costos que no cualquier mujer puede sufragar. Estas academias, dirigidas por maestros reconocidos que con frecuencia también imparten enseñanza en la Academia, ofrecen a las mujeres artistas el acceso a un espacio de trabajo y modelos para la práctica del dibujo de desnudo.

Por su parte, en Inglaterra, el fenómeno es otro ya que se crean las academias de pupilaje, dirigidas por aristócratas venidas a menos que contribuyen a que crezca el número de señoras de las clases media y alta dedicadas al dibujo y la acuarela como actividades de moda. De esta manera se logra anular cualquier ambición e intención de profesionalización de las mujeres.

Irónicamente, en 1897, después de una gran campaña realizada por las agrupaciones feministas, la gran escuela oficial de París, *L'École des Beaux Arts*, abre sin trabas el acceso a las mujeres a la formación oficial, justo en el momento en el que la hegemonía de la doctrina académica ha sido desplazada por el avance de las vanguardias.

En 1970 se imparte en el *Fresno State College* el primer curso feminista impartido por una artista norteamericana. Al año siguiente un grupo restringido de mujeres es alentado a compartir sus experiencias de vida en el curso impartido en el *Institute of the Arts* de Valencia, con el objetivo de liberarse de los estereotipos definidos como "femeninos" y desarrollar una sólida identidad como punto de partida para la creación artística.

### **1.2.3. La jerarquización de los géneros. Artes mayores y menores.**

La historiografía tradicional siempre ha estudiado las obras realizadas por mujeres artistas desde criterios que las ubican en el punto más bajo de la escala de valores artísticos. En este sentido, podemos observar cómo, desde el Renacimiento, los temas pictóricos están ordenados según una jerarquía que va desde la pintura de flores, considerada un género menor, pasando por el modesto género del bodegón y géneros intermedios como paisajes y retratos, hasta el punto culminante del cuadro de historia o cuadro mitológico. Aunque los historiadores han querido ver una tradición "femenina" en la uniformidad que encontramos en la selección de temas y géneros "menores" por parte de las mujeres, dicha temática tiene más que ver con las deficiencias de una formación artística insuficiente que con una elección consciente (hay que recordar hasta prácticamente el siglo XX no se tuvo acceso a las clases de dibujo del natural en las Academias)

En esta clasificación de las artes, no sólo los temas y géneros han sufrido la jerarquización asociada a temas “femeninos” o temas “masculinos”. La escala de valor se ha aplicado también a las características formales, materiales y estilísticas de las obras, que en el caso de las mujeres, con base en calificativos “femeninos”, se han convertido en obras inferiores. En este contexto, resulta sumamente interesante retomar la pregunta que muchas artistas y teóricas del arte se han realizado en el sentido de: “si el bordado es artesanía porque lo cultivan las mujeres y la clase trabajadora, o si lo cultivan estos grupos porque es artesanía.”<sup>28</sup>.

Según Porqueres se atribuye a una obra la misma categoría que tiene la persona que la ha realizado. De esta manera, la artesanía ha sido definida como tal, más que por cuestiones inherentes al material, a la técnica empleada o la calidad del trabajo, por prejuicios socio-culturales relacionados con la organización dicotómica de género. Los productos textiles como lanas, tapices o bordados, durante largo tiempo asociados a la actividad femenina (al igual que muchas obras realizadas por personas pertenecientes a pueblos “primitivos”), son considerados un Arte Menor, reflejando el clasismo, racismo y sexismo de una clasificación fundamental y con base en la cual se ha escrito la historia del arte desde el Renacimiento.

---

<sup>28</sup> Estrella DE DIEGO, *La mujer y la pintura del XIX español*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1987, p.p. 12-23.

## **1.3. Constantes de género en la producción artística femenina.**

### **1.3.1. Lo personal y cotidiano en la obra de las mujeres.**

La sociedad patriarcal, nos dice Eli Bartra, se ha encargado de señalar que el trabajo doméstico, que el feminismo define como trabajo invisible, ha de ser realizado por las mujeres porque eso es “natural”, “normal” y “lógico”. Esta división forzada del trabajo ha llevado a muchos teóricos del arte a la conclusión de que las mujeres sólo sirven para el trabajo doméstico y no para la creación artística.

El trabajo doméstico, centrado en la esfera privada de las emociones y lo íntimo de la vida, se inserta dentro de la historia de lo cotidiano, siendo el contexto en que las mujeres han tenido su centro de operaciones a lo largo de varios siglos. Desde que la Ilustración crea el ideal de las esferas separadas y se delimita el área de actuación femenina a la esfera del hogar, las mujeres artistas no han tenido más remedio que conjugar las responsabilidades domésticas con las de producción artística, lo cual da como resultado la creación limitada y la elección de formatos de menor escala que se adecuen al espacio disponible:

La confusión entre arte y vida impera por doquier, y es que en el caso de las pintoras es difícil trazar la raya



entre la esfera de lo público y lo privado porque tradicionalmente su arte, su oficio, se ha desenvuelto en la esfera privada, su taller estaba en su casa, su inspiración en las vivencias más inmediatas...<sup>29</sup>

Esta forma de entender el arte como fusión entre vida y obra, constante en la trayectoria de muchas mujeres artistas, ha sido considerada durante mucho tiempo una característica “femenina” y utilizada por la crítica con un sentido peyorativo. La idea de la separación entre la vida privada y la obra no es más que la consecuencia de la concepción dominante que considera las obras de arte como productos del “trabajo” y pertenecientes a la esfera de lo público. Pero según Bartra:

Lo político no es sólo lo llamado “público”, social; no es sólo lo que atañe al mantenimiento o a la lucha por conquistar el poder estatal: la ya miles de veces repetida consigna del feminismo contemporáneo “lo personal es político” significa que en la vida cotidiana interpersonal también se ejerce el poder y, por tanto, hay política.<sup>30</sup>

La consigna “lo personal es lo político”, utilizada para cuestionar valores dominantes de la sociedad patriarcal, forma parte de las acciones que las artistas llevan a cabo por deconstruir la importancia de los sucesos públicos frente a los privados. A partir de los años setenta, nos encontramos una serie de artistas que en lugar de ocultar su condición de mujer, plantean su obra como una reflexión,

---

<sup>29</sup> Amparo SERRANO DE HARO, Op. Cit., p. 39.

<sup>30</sup> Eli BARTRA, Op. Cit., p. 83.

testimonio político de las obligaciones domésticas y de la opresión que sufren.

Los temas relativos al cuerpo como la maternidad y la menstruación, ignorados por la representación artística tradicional, son utilizados por las mujeres artistas en obras cuyo contenido hace énfasis en lo personal, autobiográfico y emocional. En 1974 dos artistas norteamericanas organizan “Feministo”, un intercambio por correo de pequeñas obras de arte que posteriormente se exponen en la muestra “Retrato de la artista como ama de casa” y con las que se inicia:

un prolongado diálogo sobre la ideología de la domesticidad y la feminidad que circulaba fuera del sistema de las galerías de arte comerciales. (...) Muchas mujeres buscaron formas mediante las que revalorizar la experiencia femenina y en los primeros años de la década se produjo una gran cantidad de obras en las que se reinsertaban conscientemente las experiencias personales de las mujeres en la práctica artística.<sup>31</sup>

Las mitologías domésticas, tal y como las denomina Serrano de Haro, son aquéllas creadas alrededor del entorno y los objetos cotidianos con el objetivo de reflejar una determinada situación social y simbólica. Esta tendencia, tiene su origen en el Surrealismo y el Pop Art, y coloca la imaginería doméstica, hasta el momento propia del entorno femenino, en el centro de su producción; frente a la utilización fría y publicitaria que de estos objetos hace el Pop,

---

<sup>31</sup> Whitney CHADWICK, Op. Cit., p. 355.

las artistas mujeres los insertan en un entramado de relaciones personales, subjetivas, de carácter emocional, que evocan diversos significados.

### **1.3.2. Lo textil en el arte de las mujeres.**

La clasificación tradicional del arte en las llamadas Bellas Artes (arquitectura, escultura y pintura) y Artes Menores (decorativas e industriales) ha dejado fuera de la historia la obra de muchas mujeres que debido a ella han sido clasificadas como artesanas invisibles.

Aunque poseemos pocos datos fiables de la participación artística de las mujeres en el medioevo, el trabajo tanto de religiosas como seglares en el bordado y fabricación de tapices es innegable.

La práctica pictórica del Renacimiento, basada en el conocimiento y uso correcto de la perspectiva es una más de las actividades en las que mujeres tienen un conocimiento intuitivo por la falta de acceso a sus leyes. En esta época, el arte “viril” de la pintura es elevado sobre la práctica “femenina” del bordado considerada como “arte doméstico” que más que genio, razonamiento matemático e inspiración divina requiere de labor manual.

El ideal de feminidad que se consolida a partir de la Ilustración, con la nueva mentalidad de esferas separadas, está basado en el cultivo de las labores de aguja y la manufactura del tejido como

fórmula para aquietar las inquietudes artísticas de las mujeres. Otras actividades como el pastel y la acuarela (técnicas “menores”) son practicadas de forma diletante por mujeres de la burguesía, que realizan obras de pequeño formato. Estos “trabajos manuales” son considerados apropiados e incluso necesarios en la formación de las mujeres de clase media y utilizados por los teóricos de la Ilustración para confirmar las teorías que plantean que el intelecto de las mujeres es inferior al de los hombres, que no tienen capacidad de razonamiento abstracto y creatividad y que sólo están mejor dotadas para labores minuciosas.

Es importante recordar que la práctica “artesanal” del bordado y los textiles han sido controladas por las mujeres tanto en la producción como en su crítica, por lo que pueden ser consideradas como parte de la herencia cultural que fundamenta los reclamos sociales de equidad y justicia. Esto es lo que hacen algunas norteamericanas que utilizan:

sus habilidades con la aguja para conectar la esfera doméstica con la pública de la acción social colectiva. Aparecieron entonces tapas de costureros con consignas populares abolicionistas y, hacia 1834, las mujeres vendían prendas de labor de aguja a fin de recaudar fondos para la causa abolicionista.<sup>32</sup>

En este contexto, es necesario mencionar también los cubrecamas confeccionados en Estados Unidos tanto por las colonas como por sus esclavas, que también muestran en sus temas

---

<sup>32</sup> *Ibíd.* , p. 207.

e imágenes, la influencia del movimiento de reivindicación de los derechos de las mujeres.

Por otro lado, en la década de 1850, en Gran Bretaña, el movimiento *Arts and Crafts* hace resurgir el arte perdido del bordado estudiado con base en ejemplos antiguos que son descosidos y analizados. El objetivo inicial del movimiento es unir a artistas, diseñadores y artesanos en un sistema en el que la división del trabajo por sexos se elimine; pero éste es sustituido por una realidad en la que los talleres de bordado, en los que las mujeres realizan los quehaceres tradicionalmente femeninos del encaje y las labores de aguja, son dirigidos por mujeres mientras que los hombres administran el negocio y ejercen de diseñadores.

Desde mediados del siglo XX, a partir de la deconstrucción que la teoría feminista hace de las convenciones y jerarquías artísticas, una de las necesidades que se plantean las artistas es la recuperación e incorporación al mundo del arte de estas tareas y materiales que forman parte del legado cultural de las mujeres y que, hasta el momento, han sido despreciadas por su origen de género. Las mujeres artistas, que no encuentran un espacio de creación en el panorama artístico de los setenta, construyen un idioma propio en el que:

el mestizaje de artes mayores y menores – especialmente la costura, ese alfabeto mudo con el que, desde la antigüedad, la mujer recubría los silencios de su vida, y los materiales en los que fundó su

identidad– salen a la luz acompañados de una figuración aparentemente torpe, sin voluntad de belleza pero directamente expresiva.<sup>33</sup>

En 1973, la artista norteamericana Miriam Schapiro se basa en la utilización de la labor de aguja y las telas y realiza cuadros abstractos a los que, en la misma líneas de términos como *collage* y *assemblage*, denomina *feminajes* pues son obras practicadas por mujeres que emplean técnicas tradicionales femeninas como coser, remendar, tejer, entre otras, que abren el camino a la experimentación artística de muchas otras creadoras.

---

<sup>33</sup> Amparo SERRANO DE HARO, Op. Cit., p. 111.

## **CAPÍTULO 2.**

# **EL LIBRO, UNA PROPUESTA ARTÍSTICA.**

## 2.1. El libro como manifestación cultural.

El objeto inerte es, realmente un ser con sexo. Por el lado de las mujeres, están las *brochures*, volúmenes encuadernados u opúsculos colocados sobre mesas y pedestales, con sus hojas "suaves y satinadas" que parecen "objeto de un culto minoritario exclusivamente femenino". Estos serían las baratijas y la confitería. Por el lado del santuario, el de la biblioteca del abuelo fuera de los límites de las mujeres, hay "tomos imponentes de tapa dura encuadernados en tejido marrón" que están allí ajenos al tiempo, colocados de forma vertical en las estanterías, petrificados e impasibles, como las formaciones de columnas de basalto mineral.<sup>34</sup>

Pensar y describir el libro como un objeto con sexo, cargado de connotaciones de género, tal y como lo hace Régis Debray, evidencia una construcción teórica inserta en un discurso patriarcal, cargada de prejuicios. El modelo de una cultura en la que la fórmula binaria de oposición hombre/mujer organiza los espacios de relación humana fundamenta una clasificación dicotómica en la que lo femenino se asocia con términos como "baratijas" y "confitería" frente a lo "imponente", "impasible", "atemporal", "universal" del aspecto masculino. La presencia de valoraciones genéricas es evidente. Desde la perspectiva de las disciplinas tradicionales, el libro, al igual el arte, es un área de conocimiento propiamente masculino en el que las mujeres no pueden aportar nada nuevo ni importante.

---

<sup>34</sup> Régis DEBRAY, "El libro como objeto simbólico" en Geoffrey NUNBERG (comp.), *El futuro del libro*, Barcelona, Paidós, 1998, p.p. 144-145.



A pesar de las dificultades que entraña el realizar un estudio del objeto libro partiendo de textos escritos bajo la supuesta universalidad de las disciplinas tradicionales del conocimiento, en este capítulo se trata de ofrecer una visión lo menos sesgada posible, para lo cual se ha recurrido no solo a fuentes especializadas en el tema sino a documentos escritos a partir de revisiones feministas de la historia.

Como sucede con otros productos culturales, los libros han promovido a lo largo de la historia largas polémicas, siendo exaltados por unos y rechazados por otros, a veces convertidos en objeto de culto, otras quemados en la hoguera. Pero a pesar de las dificultades que han sufrido, para disciplinas como la filosofía, la literatura y las religiones los libros han sido un soporte necesario, para la trascendencia, garante de la permanencia de sus saberes.

Toda expresión cultural requiere de un vehículo material, un instrumento de comunicación, que haga accesible su contenido. En el caso del objeto que ocupa este estudio, el libro puede ser entendido como un espacio que, de forma tanto material como conceptual, permite la entrada y salida del espectador. El libro es un lugar físico organizado en zonas que el lector puede recorrer, deteniéndose según sus intereses pero siempre de acuerdo la estructura conceptual planteada por el escritor.

El libro es un fenómeno material concreto, producto de la cultura humana, que pretende la comunicación de los intereses de un escritor hacia un lector. La existencia de esta relación inevitable

entre los dos protagonistas del acto de lectura, crea una situación de diálogo que, según Mariano Muñoz:

Esto es lo que nos permite hablar de una cierta bidimensionalidad cultural del libro. La primera dimensión haría referencia al aspecto externo, contenido material del libro, reflejo de culturas concretas. La segunda dimensión haría referencia al sentido latente de la cultura, a eso que Adolfo Muñoz-Alonso llamó *la cultura del libro* que contrasta con el libro en su sentido de *producto de cultura*.<sup>35</sup>

### **2.1.1. La cultura del libro. El sistema de lecto-escritura.**

Los expertos no se ponen de acuerdo acerca de cuáles son las causas de la evolución y transformación de una época histórica a otra. Algunos psicólogos sociales modernos defienden la tesis de que los cambios sociales provienen de la aplicación de las innovaciones tecnológicas a la comunicación cultural, lo cual conforma nuevas estructuras mentales en las personas.

En la evolución del ser humano, el momento en que se da la adquisición del vínculo entre pensamiento y símbolo material es decisivo, ya que, por primera vez, se logra establecer una conexión simbólica entre operaciones mentales e imágenes externas. La actividad gráfica representa una ampliación de las facultades

---

<sup>35</sup> Mariano MUÑOZ ALONSO, El libro y los mass media en la comunicación, Madrid, Fragua, 1998, p. 23.

cognoscitivas de las personas, hecho que caracteriza de manera exclusiva a la especie. El nuevo instrumento de comunicación sacude al colectivo humano de tal manera que conforma nuevas estructuras mentales y da paso a una nueva era cultural.

Pero la aparición de la escritura tal y como hoy en día la conocemos ha sido un lento proceso, paralelo a la evolución del lenguaje en el ser humano

Se puede considerar que los signos grabados en mazas y proyectiles paleolíticos son las primeras pruebas de un sistema de signos, las primeras formas de expresión gráfica (escritura) del ser humano. Las piedras azilianas<sup>36</sup> y los *tjurungga*<sup>37</sup> australianos son algunas de las formas de registro simbólico del lenguaje, cuya disposición espacial es prácticamente imposible de entender sin el conocimiento del contexto oral en el que se desarrollan.

Al principio los símbolos, dibujos o grabados se utilizan como pictogramas o imágenes que equivalen a palabras usadas para denominar a los animales y objetos representados. Un paso posterior es la utilización de las imágenes como ideogramas que representan palabras con significados abstractos o acciones.

---

<sup>36</sup> "(...), una serie de guijarros pintados con símbolos geométricos (cruces, líneas, puntos) que pueden hacer recordar las letras del alfabeto griego del alfabeto fenicio." en Giorgio Raimondo CARMONA, *Antropología de la escritura*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 62.

<sup>37</sup> "(...); se trata de planchas elipsoidales de madera o más frecuentemente de piedra, muy alargadas, de más de 50 centímetros (se conocen algunas de 3 metros) sobre las cuales están grabados o pintados círculos, espirales, puntos, serie de trazos. Se cree que los *tjurungga* responden a la codificación de un mito (Los varios signos indican las partes del cuerpo del héroe, los lugares del mito, etc.)." en *Ibidem*.

El sistema de escritura mesopotámico, en el que conviven imágenes pictográficas con valores ideográficos y silábicos, es utilizado de forma exclusiva por los *dupsares* (escribanos), lo cual les dota de gran poder al interior de un sistema cultural que se mantiene casi inmóvil gracias a este domino. En Egipto, los escribas que utilizan la escritura jeroglífica, tienen gran influencia política y educan tanto al pueblo como a las clases dirigentes, logrando la pervivencia de las estructuras sociales y culturales durante casi tres milenios.

Los dibujos simbólicos se esquematizan y el paso siguiente es la aparición de los fonogramas en los que se asigna un valor fonético a la imagen. El punto culminante de este proceso llega en el segundo milenio antes de nuestra era con la aparición del alifato o alfabeto. La necesidad de los comerciantes de la zona mediterránea de una forma de escritura sencilla para la anotación de operaciones mercantiles, les lleva a crear un sistema de escritura en el que hay un solo signo para cada sonido consonántico que se escribe de derecha a izquierda. No son, por tanto, motivaciones religiosas, políticas o literarias, sino administrativas las que conducen al ser humano a la escritura.

El perfeccionamiento de la escritura supone la superación de las barreras temporales y espaciales que presenta la comunicación oral pero no es hasta el siglo IV antes de nuestra era, en Atenas, que: "El libro escrito triunfó plenamente como moderno medio de comunicación superador de la servidumbre de la palabra sonora."<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Hipólito ESCOLAR, *Manual de historia del libro*, Madrid, Gredos, 2000, p. 70.

El libro va a ser un elemento importante en la consolidación de la cultura romana. Una vez dada a conocer, la obra escrita deja de tener dueño, pasa al dominio público y es reproducida por cualquier taller logrando, de esta manera, una amplia difusión de la forma de vida y pensamiento de una civilización que, gracias a este medio de comunicación, llega a detentar un poder casi hegemónico en occidente.

Durante la Edad Media, los manuscritos cristianos son el vehículo de propagación de la religión cristiana. El carácter sagrado de los libros y lo costoso de su producción hace que se otorgue gran importancia a su uso correcto (tanto material como espiritual) Para evitar la degradación de las obras se impide el libre acceso a las bibliotecas, administradas por órdenes religiosas, cuyos miembros tienen la costumbre de realizar lecturas en voz alta.

Es necesario mencionar en este punto lo que sucede en Mesoamérica, cuando los sistemas de escritura que los diversos pueblos (nahuas, mayas, mixteco-zapotecas y tarascos) utilizan, quedan interrumpidos por la conquista y se produce la importación de la forma escrituraria utilizada en Europa.

A mediados del siglo XV, la imprenta, basada en los tipos móviles y la prensa, transforma la relación de los seres humanos con la escritura. El costo de los libros disminuye, el tiempo de reproducción se acorta y el número de ejemplares producidos aumenta. La comunicación escrita comienza a ser desarrollada por autores que, de manera individual y al margen o en contra de la conciencia

comunitaria, proclaman mensajes dirigidos a receptores imaginarios. Esto configura un nuevo tipo de ser humano y da paso, de forma paulatina, a una nueva manera de relacionarse con el texto a través de la lectura silenciosa:

La escuela de McLuhan pregona que la imprenta condujo a un conocimiento lineal, abstracto y desconectado de la realidad. Que fomentó la fragmentación de la sociedad y el tribalismo al producir un hombre solitario como pensador, al hombre del libro, desgajado del vivo entorno de las corrientes culturales de la comunidad.<sup>39</sup>

Para Roger Chartier<sup>40</sup>, la lectura silenciosa presenta un carácter ambiguo, pues se puede realizar en lugares públicos, colectivos, pero al mismo tiempo es privada ya que el lector traza con su entorno una especie de círculo invisible que lo aísla y protege. Pero este círculo es penetrable y el intercambio cultural se da en espacios colectivos como bibliotecas, medios de transporte y parques públicos. Este autor plantea que con la llegada del libro electrónico se puede producir un repliegue definitivo de la actividad social colectiva asociada a la lectura, ya que, gracias a los avances tecnológicos cualquier persona tiene acceso a ella sin necesidad de abandonar su hogar.

---

<sup>39</sup> Juan Bautista OLAECHEA, El libro en el ecosistema de la comunicación cultural, Pirámide, 1986, p. 18.

<sup>40</sup> Roger CHARTIER, Las revoluciones de la cultura escrita: dialogo e intervenciones, Barcelona, Gedisa, 2000, p.p. 86-87.

### 2.1.2. El libro producto de la cultura.

La evolución de la estructura material del libro responde a acontecimientos y factores propios de épocas concretas de la historia de la humanidad. Si por estructura entendemos un conjunto organizado de cosas, el libro en su sentido material, cumple con las leyes de organización inherentes a su contenido.

Entre las diversas definiciones que encontramos de libro podemos mencionar la de Muñoz Alonso:

En nuestra época, el libro es generalmente un conjunto de algunos centenares de hojas de papel, protegido por una encuadernación de papel más fuerte (en rústica) o de cartón, que a su vez puede ir recubierta de papel, tejido, plástico o piel (libro encuadernado)<sup>41</sup>

Otra definición es la que proporciona Iguñiz:

Se da el nombre de libro (del latín *liber*, término que significó en un principio corteza, corteza de árbol, después esencialmente corteza de papiro, y de este, finalmente ya libro o volumen) al conjunto de varias hojas de papel, vitela, pergamino u otra materia, en blanco, manuscritas o impresas, cosidas o encuadernadas con cubierta o pasta, y que forman un volumen.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> La comunicación y los Mass media, Trad. Juan José Ferrero, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1975. p.421, citado en Mariano MUÑOZ ALONSO, Op. Cit., p. 18.

<sup>42</sup> Juan Bautista IGUINIZ, El libro, epitome de bibliología, México, Porrúa, 1946, p. 85.

Para Olaechea, a lo largo de los cinco mil años de evolución, muchas cosas han cambiado en el libro; la materia, el soporte, el tipo de escritura utilizada, la forma del continente y el contenido. A pesar de ello, algunas características se han mantenido constantes: el ordenamiento secuencial de las partes; la percepción directa del contenido, sin necesidad de intermediarios; la confección de la obra para su distribución pública; y la necesaria interactividad (diálogo) del objeto con el receptor. Todo ello le lleva a proponer que: "El libro es un conjunto de hojas o partes ligadas que de modo directamente perceptible contienen una publicación unitaria."<sup>43</sup>

Pero todas estas definiciones nos remiten a la idea del libro como códice, una forma que aunque ha tomado ventaja sobre las otras, no es necesariamente la única que presenta el objeto:

La tecnología moderna del libro, que comienza con la invención del tipo movable y la prensa de imprenta a mediados del siglo XV, llegaría a persuadirnos de que un libro es un volumen de páginas de papel cortadas uniformes, fabricadas a base de tejido o pulpa de madera y encuadernadas entre dos portadas o cubiertas.<sup>44</sup>

El soporte material del libro se ha adaptado a las características de las sociedades de acuerdo a las necesidades de información y a los materiales disponibles en cada época cultural.

---

<sup>43</sup> Olaechea, Juan Bautista, Op. Cit., p. 18.

<sup>44</sup> Howard GOLDSTEIN, "Algunas reflexiones sobre libros de artistas" en Catherine COLEMAN (et al), *Libros de artistas*, Madrid, Ministerio de cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982, p. 30.



### 2.1.3. Épocas culturales.

Los materiales sobre los que se puede escribir un libro, descubiertos gracias a la arqueología, son muchos y diversos. La visión general que la teoría nos ofrece es, de alguna manera, parcial e incompleta ya que gran parte de los testimonios cotidianos de la escritura han quedado destruidos puesto que estaban realizados en materiales pobres y caducos.

A la hora de organizar los diferentes tipos de libros que han existido en la historia, una forma de clasificación puede venir señalada por la durabilidad de sus materiales. De esta manera se establece una clara diferencia entre libros efímeros y libros perdurables o materiales, clasificación que puede ser cruzada con la que McLuhan propone y que divide la cultura en tres épocas que se corresponden a la forma de transmisión de la información, época oral, manuscrita e impresa. En la actualidad, teniendo en cuenta los avances de las nuevas tecnologías podemos añadir una nueva era, la de la comunicación electrónica.

Con base en estas dos formas de entender y analizar las diferentes presentaciones del libro material a lo largo de la historia se puede pensar en cuatro formas que los libros efímeros, presentan: invisibles, lábiles (poco estables), insólitos y orales.

Libros invisibles, son los que se realizan en ciertas religiones con fines rituales. En las regiones islámicas, un uso corriente de la escritura es trazar con el dedo limpio, sin sustancias colorantes,

letras y fórmulas en la cabeza de un niño recién nacido para protegerlo de influencias malignas. Otra práctica similar es la de trazar con el índice de la mano, letras sobre la superficie del cuerpo.

Los libros lábiles son aquellos que se realizan en la arena (psanomancia) o tierra (geomancia) y que aún hoy en día son de uso común para algunas etnias. Estas superficies, que reciben una inscripción con la mínima presión, pueden ser inmediatamente alisadas y compactadas para eliminar el mensaje o conservar durante cierto periodo de tiempo los signos impresos en ellas.

Otro tipo de libros lábiles que logran superar las distancias pero no el tiempo pueden ser las señales de humo de los indios norteamericanos, los *tamtanes* de los negros africanos, los silbidos de los guanches canarios y los sonidos de instrumentos musicales.

Por libros insólitos, entendemos aquellos utilizados en ciertas culturas cuyo uso se asocia a prácticas mágicas y rituales: pan o bizcochos, almendras y dátiles, huevos, tortas hechas con polvo de una mezquita, peines, cráneos humanos, hojas de higuera sobre las que se "escribe" con sangre de animales o aguas teñidas con rosas o azafrán y caparazones de tortugas, entre otros.

Por último, el libro oral, es aquel que por medio del contacto personal transmite conocimientos empíricos en forma de poemas, frases con medida rítmica, refranes y dichos. Al carecer de un soporte estático que proporcione estabilidad al mensaje, la información transmitida se somete al proceso vivencial de

transformación de la comunidad en la que se desarrolla y no se limita a la mera reproducción de contenidos. Un aspecto importante a tener en cuenta en este tipo de comunicación es la necesidad de una presencia simultánea de emisor y receptor.

Por otro lado, los libros perdurables o materiales, más conocidos y estudiados por la historia, pueden ser analizados a partir de su clasificación en manuscritos, impresos y electrónicos.

Entre los libros manuscritos, podemos mencionar el *tuppu* (libro mesopotámico), que según Hipólito Escolar<sup>45</sup> es el primero creado por el ser humano y uno de los que más tiempo perdura. Los mesopotámicos utilizan como material para escribir tabletas de arcilla húmedas sobre las que, con una caña, graban signos cuneiformes. Debido a la escasez y caducidad de otros materiales de escritura, el barro supone la elección más económica y duradera de la época.

El papiro, material escriturario egipcio por excelencia, es utilizado normalmente en forma de rollo. Para hacer las hojas de este material que abunda en la región y por tanto reduce costos, los egipcios extraen los filamentos del interior del tallo con una aguja y los colocan uno junto al otro sobre una superficie plana. Sobre esta capa se superpone otra perpendicular que se presiona hasta lograr una superficie compacta. Por último se alisa la hoja resultante con cola, se prensa, se seca al sol y, para conseguir una superficie tersa, se pule con piedra pómez. La cultura egipcia utiliza, además

---

<sup>45</sup> Hipólito ESCOLAR, Op. Cit. , p.16.

de éste, otros materiales escritos como estelas de piedra, tumbas, paredes de templos, piel y tabletas de madera cubiertas de una ligera capa de yeso

Aunque la mayor parte de los libros de las civilizaciones griega y romana se escriben en rollos de papiro y piel, también se utiliza tela, madera, piedra o metal como soportes para la información pública. Uno de los aportes más importantes de la cultura romana es el de las tabletas enceradas (*codex*) que se unen por medio de anillas, cuero o cordones para formar dípticos, trípticos o polípticos. Además de este formato material, los romanos dejan como legado para la civilización occidental una gran cantidad de palabras relacionadas con el libro que aún en la actualidad utilizamos; *liber*, *charta*, *paginae*, *volumen* y *titulus*, entre otras.

El paso de las tabletas individuales sujetas por anillas a una forma más avanzada de códice, formado por pliegos doblados de papiro o piel encuadernados mediante un cosido, se produce en la época medieval, periodo en el que también se consolidan muchas de las convenciones que hoy en día perduran el libro. Los monjes de la Edad Media se dedican a la copia e ilustración de libros sobre pergamino. La calidad de este material no depende del animal del que proviene sino de la preparación que se le da. Las pieles se lavan, maceran con cal y secan en bastidores para tensarlas. Posteriormente se pulen (eliminando el pelo) para conseguir una superficie lisa tanto en el exterior como en el interior. En algún momento de la Alta Edad Media, la pobreza y la escasa actividad

comercial hace que el pergamino resulte demasiado caro por lo que: “recurrieron los monjes al pésimo expediente de borrar lo escrito en los *volumina* antiguos de sus bibliotecas y escribir allí sus misales, biblias, y obras teológicas. A esta clase de manuscritos se les ha dado el nombre de palimpsestos.”<sup>46</sup>

Otros materiales que han sido utilizados a lo largo de la historia como soporte duradero para libros manuscritos son: hojas de palma, huesos de animales, piedras pulimentadas, madera, cuerdas, seda, y papel que chinos, árabes, mayas y aztecas utilizan antes que los cristianos.

En Mesoamérica, en la época de la conquista, los aztecas, construyen sus libros por medio de una franja continua de tela, piel o papel amate doblada en forma de biombo y protegida por planchas de madera en uno y otro extremo.

Los sistemas de impresión y por tanto el libro impreso proceden de los sellos de arcilla usados en las culturas antiguas para imprimir textos sobre superficies de barro (en Mesopotamia), tela (Egipto) y papel (China) Incluso en Europa, antes de la invención de la imprenta se producen impresos mediante la utilización de planchas de madera en las que se graban en relieve imágenes que van a ser utilizadas para la impresión xilográfica de calendarios, naipes y hojas con imágenes religiosas.

---

<sup>46</sup> Manuel DE OLAGUIBEL, *Impresiones celebres y libros raros*, México, Instituto de investigaciones Bibliográficas, 1991, p. 12.

A pesar de la gran revolución cultural que supone la invención en el siglo XV de la imprenta, los primeros libros impresos (incunables) no abandonan las características de los manuscritos hasta la segunda mitad del siglo XVI.

Desde la invención de la imprenta hasta prácticamente el siglo XIX la producción del libro se mantiene sin mayores cambios, realizándose de manera manual tanto la composición de tipos, como el entintado de las planchas y el suministro de papel.

En el siglo XX, el libro deja de ser un instrumento al servicio de una minoría culta y poderosa y alcanza a sectores cada vez más amplios de la sociedad gracias a una mejora de procedimientos técnicos que posibilitan el aumento del tiraje. Los cambios referentes a la mecanización se aceleran lo que provoca un aumento de libros publicados, además de su abaratamiento. Surgen además, otros soportes para la comunicación como son los medios audiovisuales (radio, televisión y cine); los reprográficos (la microfotografía y la fotocopiadora) y los electrónicos como la computadora.

El libro electrónico se desarrolla a medida que avanzan los descubrimientos tecnológicos y se centra en la inscripción de textos en una pantalla, lo que da origen a una estructuración totalmente diferente a la del libro impreso:

El despliegue secuencial del texto en la pantalla, la continuidad que se le ha dado, el hecho de que sus fronteras ya no sean radicalmente visibles como en el libro que encierra en el interior de su encuadernación

o de sus tapas el texto que transmite, la posibilidad que tiene el lector de mezclar, entrecruzar, reunir textos que están inscritos en la misma memoria electrónica: todas esas características indican que la revolución del texto electrónico es tanto una revolución de las estructuras del soporte material de lo escrito como de las maneras de leer.<sup>47</sup>

#### **2.1.4. Mujeres y libros en la historia.**

Hablar de la participación de las mujeres en la elaboración de libros a lo largo de la historia de la humanidad es una tarea compleja ya que la información disponible es poca.

El papel que las mujeres juegan en la producción bibliográfica de las grandes culturas no es evidente ya que la historiografía tradicional no se ha preocupado por conservar ni estudiar la información referente al tema. Los aportes que las historiadoras feministas han hecho, parten más bien de la Edad Media, momento en el que es bastante complejo hablar del proceso de realización de libros debido a que éstos son producto de la colaboración de personajes anónimos. Estrella de Diego menciona que la forma en que se realiza un libro es complicada: “pues además del escribiente, que por lo menos debía saber latín, estaba el “Stifter” –que a menudo daba ideas y era quien conseguía el dinero. Y un tercer personaje que lo iluminaba.”<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Roger CHARTIER, Op. Cit., p. 16.

<sup>48</sup> Estrella DE DIEGO, Op. Cit., p. 27.

A pesar de esta dificultad, tenemos noticias tempranas de la participación, hacia el 975, de una monja española, en la ilustración del Beato del Apocalipsis de Gerona, ya que en el propio manuscrito y siguiendo la costumbre de las damas nobles de su tiempo, aparece la inscripción *Ende Deipinrix et Dei aiutrix*. (Ende, pintora y sierva de Dios)

En el siglo XI, alrededor de 1086, podemos mencionar la confección de un tapiz que aunque no es un libro propiamente dicho, contiene una secuencia de cincuenta y ocho escenas separadas que se leen horizontalmente y están identificadas con un texto en latín. El Tapiz de Bayeux es el único ejemplo que queda de los bordados políticos de la época y ha sido considerado como uno de los monumentos más importantes del arte seglar de la Edad Media. Chadwick<sup>49</sup> relata que los orígenes del tapiz no están claros y muchos historiadores consideran que fue elaborado en un monasterio femenino probablemente por mujeres, a pesar de que la historiadora feminista Roszika Parker defiende la teoría de que fue confeccionado en un taller profesional por operarios de ambos sexos.

En el siglo XII una de las principales mujeres relacionadas con la edición de libros, es la abadesa Herrade de Hohenburg, que entre 1160 y 1170 escribe el Hortus Deliciarum, manuscrito que tiene la finalidad de educar a las monjas de su monasterio. Por su parte, otra monja, Hildegarda de Bingen expresa sus visiones en el libro Scivias comenzado en 1142 y coronado diez años después. Según

---

<sup>49</sup> Whitney CHADWICK, Op. Cit., p. 48.



los historiadores, es posible que ninguno de estos dos libros haya sido estrictamente ilustrado por sus autoras, pero aunque haya dudas sobre cuestiones concretas de su producción e ilustración, los textos están tan ligados a los contenidos visuales que las creaciones han de ser entendidas como obras integrales, dirigidas y supervisadas por sus creadoras.

En el siglo XIII, la producción e ilustración de libros se desplaza fuera de los monasterios y se torna una industria de lujo. En el análisis de los censos de las diversas parroquias de París entre 1292 y 1313 se hallan referencias a ocho iluminadoras a pesar de que no hay evidencias de su labor.

Entre los siglos XIII y XIV la labor editorial florece en torno a la universidad de Bolonia, donde surge un grupo de mujeres miniaturistas entre las que había una monja llamada sor Allegra y otra mujer identificada como *Domina Donatella miniatrix*.

Según los historiadores, el número de mujeres en la Europa de comienzos del siglo XV, es mayor que el de hombres de lo cual se deduce que muchas de ellas se dediquen a actividades como la pintura y la impresión de libros que hasta el año 1600 esta bajo el control de los gremios.

En el siglo XVI nos encontramos con nombres de mujeres iluminadoras como Diemuda, Guda, Sintram y Claricia cuyas contribuciones a la historia del libro ilustrado, nos comenta Chadwick, están debidamente documentadas.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, sobre todo en el norte de Europa, la pintura comienza a cumplir un doble cometido ya que ciencia y arte coinciden en la pintura de flores y la ilustración botánica. La horticultura se pone de moda entre la gente acomodada, y lo que al principio, es un acercamiento científico *amateur*, dará origen a una ciencia que requiere de libros ilustrados que describan las plantas y trabajos relativos a ellas. Muchos de los herbarios que se realizan en esta época se colorean por medio de planchas pintadas a mano por iluminadoras y otros son ilustrados por mujeres, a las que se considera altamente calificadas para describir puntualmente la naturaleza ya que para dicha labor se requiere diligencia, paciencia y destreza manual. De manera paradójica, estas mismas características que en la época sirven para ensalzar el trabajo de las mujeres posteriormente se utilizan para la denigración de la práctica "artesanal" femenina.

En este mismo siglo XVIII destaca, en Inglaterra, la obra cosida de Lady Calverly, entre la que figura un biombo de seis hojas con escenas bordadas.

Ya en el siglo XIX en Norteamérica, los cubrecamas realizados por esclavas narran en forma de bordados las historias personales de sus creadoras, que utilizan para ello colores vivos y formas bien definidas que entroncan con las figuras y elementos mitológicos de la cosmología africana.

## 2.2. El libro como fenómeno artístico.

Un escritor a diferencia de la creencia popular, no escribe libros. Un escritor escribe textos. (Ulises Carrión)<sup>50</sup>

A pesar de que el libro ha presentado diferentes formas y estructuras a lo largo de su historia, en su proceso de producción podemos observar la constante de la formación artística en las personas que, a lo largo de los siglos, le han dado su aspecto material. Escribas, amanuenses, iluminadores e iluminadoras no han producido textos sino que se han ocupado del aspecto estético de un objeto que ofrece la oportunidad de crear belleza plástica. El libro no es un objeto utilitario cuya única función es la de transmitir mensajes sino que es una creación humana capaz de suscitar sentimientos gratificantes y emociones estéticas.

### 2.2.1. Dificultades para la definición y nomenclatura.

El *libro de artista* no es producto de un "ismo" concreto. Los intentos de clasificación fundamentados en tendencias, estilos, contenido y formato son superados por la diversidad de la producción artística. Dentro del conjunto de obras que podemos considerar *libros de artista* existe una gran variedad tanto en forma como en contenido: algunos libros contienen únicamente palabras y otros solamente ilustraciones; la mayoría combina ambos. En lo

---

<sup>50</sup> Ulises CARRIÓN, El nuevo arte de hacer libros, México, El Archivero, 1988, p. 33.

referente a materiales encontramos libros sencillos, baratos y, consecuentemente efímeros, junto a obras con lujosas y duraderas encuadernaciones. El contenido tiene una gama, que va desde lo filosófico a lo erótico, de lo sociológico a lo personal, de lo serio a lo caprichoso.

El término *libro de artista* aparece en los años 70 para hacer referencia a una serie de obras que, realizadas por artistas, poseen un carácter propio y no se acomodan a las taxonomías tradicionales ni de libro ni de obra de arte. Esta ubicación del *libro de artista* en la intersección entre las artes plásticas y la escritura, presenta dos caras: por un lado, coloca al objeto en un espacio problemático para la interpretación, clasificación y nomenclatura de acuerdo a los modelos tradicionales del arte y por otro, lo sitúa en un lugar privilegiado desde el que se plantean alternativas a la creación, distribución y recepción del arte.

De entre las múltiples definiciones y nomenclaturas que del libro como objeto artístico se encuentran en los textos, hemos realizado una breve selección de aquellas constantes que ayudan a definir lo que en esta investigación consideramos *libro de artista*. Dos son las líneas principales: por un lado las que definen al objeto sobre la base de la identidad artística de la persona que lo produce y por el otro, aquellas que lo describen en función de una integración artística de forma y contenido.

Entre las que utilizan la identidad profesional del productor como base para la definición, podemos mencionar la que hace Anne

Moeglin-Delcroix, historiadora francesa que ha publicado varios textos sobre el tema:

Es en relación con esta actividad intermediática que es necesario interpretar en la expresión 'libro de artista'<sup>a</sup>, el término *artista* cuya aparente indeterminación revela un sentido muy preciso: caracteriza a ese nuevo tipo de creadores que no son ni pintores, ni escultores sino que recurren a materiales inéditos (como la fotografía, el video, la fotocopia, la voz, el cuerpo, el libro, etc.) que, la mayor parte del tiempo practican simultáneamente.<sup>51</sup>

Por su parte, Richard Kostelanetz plantea:

Un inconveniente del término "libro de artista" es que define una obra de arte por la profesión (o la formación) de su autor más que por las cualidades del libro mismo.<sup>52</sup>

Con relación a este tema, Leticia Miranda comenta:

La expresión libro de artista significa en sentido estricto, un libro tal vez como cualquier otro, con la salvedad de que en éste no importa tanto el material con que se realizó, el formato o el contenido, como el hecho de que ha sido pensado y realizado por un artista.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Traducción libre de Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Livres d'artistes*, París, Hercher-Centre Georges Pompidou, 1985, p. 10.

<sup>52</sup> Traducción libre de Richard KOSTELANETZ, "Une nouvelle conception du livre" en *Ibid.*, p. 150.

<sup>53</sup> Leticia MIRANDA, Catálogo de la exposición "Editoriales alternativas", México, UNAM-ENAP, 1984, sin numeración (s/n).

Por otro lado, estos mismos autores van a utilizar la integración de los aspectos superficiales (materia) y profundos (mensaje) en un objeto único para definir el *libro de artista*:

Por “libro de artista” proponemos entender *un libro que es por sí mismo una obra* y no un medio de difusión de una obra. Esto implica que el libro no es un simple continente indiferente al contenido (como en el caso de la novela, por ejemplo, que no está más que formalmente ligada a la estructura secuencial de un libro): *la forma-libro forma parte integral de la expresión y del significado de la obra realizada por el libro* (más que *en sí*)<sup>54</sup>

En este sentido, el libro no puede ser un simple *formato*, sino como una *forma*, entendida como la organización significativa de una materia.<sup>55</sup>

Richard Kostelanetz utiliza el término libro-obra de arte y comenta:

Un ejemplo de libro-obra de arte, por definición, tiene el objetivo de realizar otra cosa con ayuda de la sintaxis, del formato, de las páginas, de las cubiertas, de la dimensión, de la forma, de la encuadernación, con la ayuda de uno solo o de todos estos elementos tomados en conjunto, reflejando idealmente los deseos del creador de un libro en particular.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Traducción libre de Anne MOEGLIN-DELCROIX, Op. Cit., p. 11.

<sup>55</sup> Traducción libre de Anne MOEGLIN-DELCROIX. *Esthétique du livre d'artiste. 1969/1980*, París, Editions Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997, p.10.

<sup>56</sup> Traducción libre de Richard KOSTELANETZ en *Ibíd.*, p. 150.

Leticia Miranda, por su parte, plantea: "El libro de artista no es un libro que trate sobre arte, más bien es arte por sí mismo"<sup>57</sup>

En esta misma línea encontramos una descripción de Catherine Coleman que diferencia el *libro-impreso* que considera como obra de arte portátil, accesible por su gran tirada y reproducido bajo medios mecánicos, del *libro-objeto* que investiga los aspectos formales del libro:

El libro-objeto se remite a sí mismo: tradicionalmente el libro informa sobre algo que no es el libro mismo. Con el libro-objeto, es el libro mismo sujeto de investigación. El libro no está tratado como un mero soporte de información, transformando la idea del libro asociado con un contenido semántico. El libro comunica a través de su forma, estructura y textura.<sup>58</sup>

Hemos hablado, hasta aquí, de las dificultades que existen para la definición del *libro de artista*, pero otro problema que nos encontramos a la hora de realizar este estudio es el de la nomenclatura. *Libro de artista*, libro alternativo, libro-objeto, libro impreso, libre-libros, publicaciones alternativas, otros libros, libros de pintor y demás términos utilizados por diversos autores, son volátiles, abiertos y provocan confusión a la hora de condensar la información que proporcionan las diferentes fuentes. En esta investigación utilizaremos de manera preferente el término *libro de artista*, a partir del cual propondremos una clasificación basada en los autores que consideramos más han profundizado en el tema.

---

<sup>57</sup> Leticia MIRANDA, Op. Cit., s/n.

<sup>58</sup> Catherine COLEMAN, "El libro de artista en España" en CATHERINE Coleman , Op. Cit., p.p. 40-41.

### 2.2.2. El legado de las primeras vanguardias.

En el contexto del veloz proceso de industrialización iniciado a fines del siglo XVII y debido a las luchas sociales de inicios siglo XX, algunos movimientos artísticos toman posiciones políticas activas que les llevan a buscar alternativas de expresión.

En el año 1909 se publica en el diario francés *Le Figaro* el manifiesto futurista escrito por Filippo Tommaso Marinetti. Entre 1912-1913 el líder futurista organiza largas veladas en galerías y cafés, en las que declama extractos de su libro Zang Tumb Tumb. En esta obra, por medio de la descomposición de la imagen en planos, el autor experimenta con la visualidad y el uso de diferentes recursos tipográficos para la creación de las páginas. A partir de este momento podemos hablar de una nueva manera de entender las posibilidades del arte con relación a la literatura, a la poesía y, como no, con relación al objeto continente de los textos, el libro.

Las ideas literarias de Marinetti tal y como las refleja en su texto "*Imagination sans fils et les mots en liberté*"<sup>59</sup> coinciden con los "*Calligrammes*" del poeta francés Apollinaire, publicados en 1914. Estas experiencias han sido precedidas por el impactante poema de Stéphane Mallarmé "*Un coup de dés jamais abolira le hasard*"<sup>60</sup>, en el que el autor juega con los espacios blancos de la página para crear ritmos de lectura. Todas estas experimentaciones llevan a los futuristas a proclamar la página como un legítimo espacio artístico y, por tanto, la obra publicada como una obra de arte tan válida como cualquier cuadro o escultura.

<sup>59</sup> "Imaginación sin límites y palabras en libertad"

<sup>60</sup> "Una tirada de dados jamás abolirá el azar"



En 1923, el pintor ruso El Lissitzky colabora en el diseño tipográfico de una recopilación de poemas del poeta Vladimir Maiakovsky, creando el libro For reading out loud<sup>61</sup>, que es realizado con una gran variedad de caracteres tipográficos de diferentes dimensiones y colores, con la intención de presentar, tal y como su título indica, las entonaciones de la voz del poeta. Este libro, publicado durante una campaña contra el analfabetismo, evidencia la preocupación de los autores por el proceso de lectura y su poder como herramienta política.

En el transcurso de los años treinta los surrealistas publican revistas que se distribuyen tanto entre las personas interesadas en arte como entre el público en general. Uno de los objetivos principales de este grupo es acceder a un público más amplio para lo cual se apoyan en todos los medios que les brindan las nuevas tecnologías (fotografías, películas, grabaciones y publicaciones)

La auto-publicación de Marcel Duchamp, bajo el seudónimo femenino de Rosa Selavy, de La caja verde<sup>62</sup> en 1934 es otro momento clave para lo que posteriormente se conocerá como *libro de artista*. La obra de Duchamp, de la que realiza una edición de trescientos ejemplares, está compuesta por aproximadamente cien "páginas" que son piezas de diferentes tipos y formas de papel sin encuadernar, que aparecen en el orden en que el artista las escribió o halló durante el proceso de realización de la obra que lleva el mismo título. Este libro, que es más que un conjunto de notas y

---

<sup>61</sup> Para ser leído en voz alta

<sup>62</sup> También conocida por La mairie mise a nu par ses celibataires, même o Le grand verre".

dibujos, se halla muy lejos de aportar una explicación lógica a la ya de por sí enigmática configuración de la obra, traduciendo la obra en palabras y dibujos bajo la apariencia de anotaciones complejas y metafísicas; juegos de palabras, adivinanzas, expresiones de doble sentido y referencias sexuales ambivalentes, entre otras. La comprensión de este libro es, en consecuencia, bastante difícil, pues se acerca a una nueva forma de leer, basada en la descodificación de las referencias, de las palabras cruzadas y de cada uno de los símbolos situados estratégicamente unos en relación con los otros.

### **2.2.3. Un producto de su época. La disolución de los límites.**

A principios de los años sesenta se da, además de la revisión feminista del arte, un paso adelante en la transformación expresiva desde una fórmula tradicional, contemplativa en la que hay poco lugar para la participación del público hacia un arte donde la utilización de recursos de comunicación tanto tecnológicos (televisión, radio, telefax y xerox, entre otros) como biológicos (voz, cuerpo, sangre, sudor, movimiento y acción) proponen al espectador un soporte visual que demanda la participación-implicación con la obra. Se pasa de un arte de lo "único" cuyo valor reposa sobre el acto creador e irracional del artista a un arte de la proliferación de lo "múltiple", en el que la única función de la materia es la de presentar un sistema abierto a la interpretación de un público más

amplio. La interrelación del arte con los medios de comunicación masivos es una de las características primordiales de las investigaciones artísticas de estos años y, tal y como comenta Germano Celant: "Con los medias, las estructuras de identificación de los objetos artísticos se dismantelan y se vuelve cada vez más difícil delimitar y definir las características específicas del trabajo en arte."<sup>63</sup>

Una de las corrientes que domina el panorama artístico del momento es la que parte de la propuesta duchampiana del *ready-made*, da más valor a la propuesta intelectual que a la sublimación material y plantea la "desmaterialización" del objeto de arte. Los y las artistas que trabajan en esta línea, se dedican menos a la producción de la obra que al enunciado y análisis de ideas y tratan de aportar una visión crítica alternativa al sistema tradicional del arte:

Así no ha de ser casualidad que la explosión del desarrollo del *libro de artista* contemporáneo arranque justamente en el momento en el que las artes plásticas se encuentran, a su vez, en medio de ese proceso de desmaterialización (...) El cuestionamiento de la naturaleza de la obra de arte, que derivó en la expansión de sus límites espaciales y temporales hasta el punto de plantearla como una acción efímera o como un mero enunciado, provocó a su vez una experimentación inédita hasta entonces de los soportes y las formas de presentación, pero sobre todo de

---

<sup>63</sup> Traducción libre de Germano CELANT, "Le contexte: L'art et les medias" en Anne MOEGLIN-DELCROIX, Op. Cit., p. 149.

definición de cómo y bajo qué circunstancias podía algo considerarse como artístico.<sup>64</sup>

La disolución de las fronteras tradicionales del arte junto con el replanteamiento de los lugares y formas en las que éste debe acceder al público hace que surja una gran cantidad de formas artísticas híbridas. En 1965 Dick Higgins publica un ensayo titulado "Intermedia", palabra con la que define las obras producto de la fusión de varias disciplinas artísticas sin predominio de ninguna. Se refiere al cine, video, collage, teatro, happening y, por supuesto, al *libro de artista* como nuevas formas de expresión.

Algunos artistas (hombres y mujeres) hallan la solución a su inquietud por experimentar nuevas alternativas para la obra arte, en el libro. Sus condiciones de fabricación y distribución proporcionan un soporte perfecto para reflejar el rechazo a la obra de arte tradicional, "única", cargada del aura que Benjamin describe como "El aquí y el ahora del original". Los primeros libros se realizan con medios ordinarios de edición, no llevan ni numeración ni signatura por lo que su adquisición es más económica y su circulación más fácil. Ya no es necesario pasar por instituciones como museos y galerías para su distribución que se hace en librerías y por correo, medios que escapan al mercado del arte.

Para Anne Moeglin-Delcroix, la fecha de nacimiento del *libro de artista* puede establecerse con relativa precisión en 1961, cuando Dieter Roth (artista alemán), cose partes de tiras cómicas, libros

---

<sup>64</sup> Issa María BENÍTEZ DUEÑAS, "Otros libros, otras obras" en Martha HELLION (comp.), *Libros de artistas*, México, Turner, 2003, p. 300.

para colorear o periódicos para crear libros. Un año después, el norteamericano Edward Ruscha publica una edición no limitada y sin firma de una secuencia de fotografías de gasolineras:

Con estos dos artistas se abren las dos direcciones principales en las que va a transcurrir la creación posterior de libros de artista. La primera, de espíritu neo-dadaísta, es la de la proliferación multiforme: Dieter Roth explora en cada una de sus producciones, una configuración formal del libro. La segunda, de espíritu conceptual, es la del rigor sistemático: Edward Ruscha defenderá constantemente el principio mínimo del libro como secuencia de imágenes sin pretensión estética.<sup>65</sup>

#### **2.2.4. Autoedición y circulación pública de los libros de artista.**

El libro de artista junto con el dadaísmo son, probablemente, los dos fenómenos que más han revolucionado el mundo de las artes en el siglo XX. El libro de artista ha contribuido a esta revolución no solo por su forma y contenido sino, sobre todo, por su manera de difundir la obra de arte.<sup>66</sup>

En la edición de un libro tradicional intervienen diferentes actores como son: el autor del texto, el dueño, jefe o cliente del editor, el corrector de estilo, el diseñador, el formador, el "negativero", el

---

<sup>65</sup> Traducción libre de Anne MOEGLIN-DELCROIX, Op. Cit., p. 149.

<sup>66</sup> Traducción libre de Guy SCHRAENEN, "Signification politico-sociale du livre d'artiste" en Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Ibíd.*, p. 149.

impresor, el encuadernador, el distribuidor y el lector, depositario final de todo el proceso. El editor es la persona que coordina todas las partes y garantiza la calidad en todas las etapas. Por tanto, la edición es un proceso coordinado de diversos momentos de trabajo tanto intelectual como industrial en el que la valoración del resultado se hace atendiendo a la armonía del conjunto.

En el proceso de creación del *libro de artista*, la edición es realizada de manera íntegra por el artista, quien desarrolla todas las tareas desde la concepción de la idea y su ejecución, hasta la distribución del producto. La auto-edición, por tanto es un fenómeno frecuente.

Cuando en 1909, Marinetti plantea sus ideas acerca de la página como espacio artístico y utiliza un periódico para su difusión no es consciente de hasta donde sus ideas van a abrir una nueva vía de experimentación artística: ampliando el acceso al arte a un público de masas y rompiendo el *ghetto* en el que las bellas artes han estado aprisionadas durante centenares de años. Por medio del servicio postal, futuristas, dadaístas, vorticistas y surrealistas logran eludir el sistema de galerías centrado en París y establecen redes clandestinas que facilitan una comunicación económica, políticamente libre y visualmente efectiva.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, el centro mundial del arte se desplaza de París a Nueva York y este desplazamiento provoca el progreso de algunas tecnologías, entre ellas la impresión offset. Esta nueva forma de impresión, que permite tirajes amplios

y baratos, va a ser utilizada por artistas procedentes del arte mínimo o conceptual, Fluxus, performance, poesía concreta o sonora, Land Art y Arte povera. Se produce arte a un bajo costo económico y con un formato asequible que facilita su difusión fuera de los circuitos tradicionales del arte, por medio del correo. Al mismo tiempo:

Los frecuentes desplazamientos que reúnen a artistas de diferentes nacionalidades generan un intercambio de ideas y de información que enriquece el acervo de las iniciativas independientes, por medio de las obras y publicaciones realizadas dentro y fuera del lugar de origen de los artistas, lo cual contribuye a promover medios de producción y difusión independientes.<sup>67</sup>

Dentro del circuito de pequeñas editoriales o editoriales alternativas que han logrado demostrar la multiplicidad de posibilidades plásticas y poéticas que ofrecen los *libros de artista* podemos mencionar en Nueva York a *Something Else Press*. Esta editorial, fundada en 1965 por los artistas Alison Knowles y Dick Higgins tiene como objetivos principales, clarificar la noción de *libro de artista* y producir obras que lleguen al público de masas. La editorial publica obras de Allan Kaprow, Jonh Cage, Claes Oldenburg, Phil Corner, Robert Filliou, El Grupo Zaj de Madrid y Wolf Vostell entre otros.

Otras editoriales importantes son *Wild Hawthorne Press* (Glasgow, 1961), *Visual Studies Workshop Press* (Nueva York 1969), *Beau Geste Press* (Devonshire, 1970), *Coracle Press*

---

<sup>67</sup> Martha HELLION, "El origen del libro de artista moderno. Antecedentes" en Martha HELLION (comp.), Op. Cit., p. 44.

(Londres, 1975), *Other Books and So* (Amsterdam, 1975), *Franklin Furnace* (Nueva York, 1976), *Printed Matter* (Nueva York, 1976), *Art Metropole* (Toronto) algunas de las cuales continúan siendo hoy en día importantes centros especializados en *libros de artista*, publicaciones y otros impresos.

### 2.2.5. Interactividad y narración.

En la realización de *libros de artista* se utiliza una amplia gama de materiales, herramientas y medios con el objetivo de crear alternativas de expresión plástica y producir una forma de arte con la que se puede tener contacto físico. Sus pequeñas dimensiones convierten al libro en un objeto íntimo, manejable, portátil. El *libro de artista* se diferencia de las formas tradicionales de arte en el sentido en que requiere la colaboración activa del espectador, su participación en una actividad lúdica que exige tomarlo entre las manos, abrirlo y pasar las hojas:

Tactilidad, pequeña escala, portabilidad, serialización progresión, dirección y memoria son rasgos formales comunes a los libros de artistas o libros artísticos. Indudablemente, estas no son las únicas características posibles, pero si constituyen una ayuda para definir el medio.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Barbara TANNENBAUM, "El medio es solo una parte, pero una parte importantísima. Aspectos formales del libro de artista" en Catherine COLEMAN (et al.), Op. Cit., p. 23.



El *libro de artista* es una secuencia espacio-temporal<sup>69</sup>, un espacio visual en el que el tiempo de lectura, forma parte integral del objeto y nos permite transitar por una narración propuesta por el artista. La organización del libro en una serie de páginas ordenadas con un principio, un medio y un final, lo convierte en un vehículo, un objeto de experiencia que exige la realización de una compilación mental de sus componentes individuales. La experiencia de ver un *libro de artista* se parece más a ver una película de cine o video que a contemplar una pintura o impresión.

La aceptación de la estructura secuencial del libro da cuenta de otra característica formal del mismo, la dirección. La gran mayoría de las personas comienzan a leer los libros desde la portada pero esto no es más que una convención producto de la cultura en que vivimos y el artista no dispone de ningún mecanismo para controlar el paso del espectador a través del libro.

### **2.2.6. Nuevas propuestas. Formato para contenido personal.**

La emancipación del *libro de artista* de sus orígenes conceptuales en los que la intención de acceder a un público mayoritario es prioritaria, se produce cuando este objetivo se revela ilusorio. Los artistas de la "primera generación" creen que es suficiente con apropiarse de los lugares y formas de expresión de los medios de comunicación masivos y utilizar mensajes que inspirados en la

---

<sup>69</sup> Ulises CARRIÓN, Op. Cit., p 33.

sociología crítica provoquen un proceso de descondicionamiento cultural que garantice un consumo masivo de la obra de arte. Pero el tiempo revela que estos contenidos son marginales tanto en relación con lo que los lectores en general esperan de un libro como con relación a lo que un amante del arte espera de una obra. Esto provoca el efecto contrario al esperado y la red de editoriales alternativas se convierte en un modo restringido, confidencial, una actividad de especialistas, que ante el riesgo de desaparición se ve obligada a incorporarse a los circuitos de galerías y museos.

Pero ante este panorama tan oscuro dos son las posiciones que toman los creadores de *libros de artista*. Por un lado, algunos artistas privilegian la existencia de circuitos limitados de comunicación:

Su actividad se inscribe deliberadamente en circuitos paralelos que les aseguran medios de producción y de difusión autónomos. Esta red, a la vez restringida e internacional, asocia estrechamente artistas, editores (que a menudo son los mismos creadores), coleccionistas, críticos, centros de distribución o de documentación, alrededor de una preocupación común.<sup>70</sup>

De forma complementaria, nace una generación de creadores que pone un mayor acento en la dimensión sensible, objetual del libro y otorga prioridad a la experiencia táctil, la manipulación, en detrimento del concepto o contenido. Esta nueva manera de entender el *libro de artista* como un objeto que ofrece la posibilidad de experimentar con infinitas variaciones formales, se traduce en

---

<sup>70</sup> Traducción libre de Anne MOEGLIN-DELCROIX, Op. Cit., p. 18.

un número creciente de obras que utilizan formatos rebuscados con encuadernaciones muy elaboradas y materiales no habituales.

Artistas como Annette Messager, Christian Boltanski, Jochen Gerz, y Jean-Michel Alberola utilizan el libro como recipiente de emociones y sentimientos subjetivos, mensajes poéticos e imágenes de la realidad. Esta concepción de los *libros de artista* pone el acento en la seducción sensible de los libros. Pero, a pesar de afirmar la intervención manual y plantear el libro como objeto único, estos creadores no tratan de restaurar alrededor del objeto el aura que la tradición reconoce en las obras maestras. En este sentido su posición se relaciona con las propuestas de aquellas artistas que a partir de los años setenta hacen énfasis en los aspectos personales, autobiográficos y emocionales como fundamento para la creación de sus obras.

Así: "frente a la idea de un arte autónomo, el libro de artista exige la presencia del espectador-lector, el arte de gran escala, decorativo y visible lo encara mediante el objeto pequeño, portátil, íntimo"<sup>71</sup>. Este tipo de obra, más intimista y subjetiva aprovecha la estructura formal del libro y sus características para proponer una revisión personal de la cotidianeidad y acercarse a la idea del diario como espacio privilegiado que habla del ser humano y de su situación en el mundo.

---

<sup>71</sup> Issa María, BENÍTEZ DUEÑAS en Martha HELLI" N (comp.) Op. Cit., p. 304.

### 2.2.7. Algunos libros de mujeres artistas.

El tema de las mujeres artistas que han creado libros ha sido poco explorado y son escasos los estudios teóricos que sobre el tema, se han realizado. Los aportes que las diversas teorías feministas ofrecen desde los años setenta del pasado siglo, proporcionan una plataforma teórica sobre la cual realizar análisis y construir nuevas lecturas.

El libro es un objeto, como todos los objetos, carente de sexo. Los aspectos coincidentes en la producción bibliográfica por parte de las mujeres no son el resultado de una "biología" diferente, sino producto de la construcción social de las identidades femeninas que se ve reflejada en la obra artística. Los ejemplos que mostramos a continuación se pueden englobar en alguna de las constantes descubiertas en la producción artística de las mujeres, que hemos desarrollado en el primer capítulo de esta investigación.

Como ejemplo de la no-separación entre la vida y la obra, uno de los casos más sobresalientes que encontramos es el de la mexicana Frida Kahlo, cuyo *libro de artista* en forma de diario ha llegado a ser reproducido y comercializado en diversos países e idiomas. Según Eli Bartra<sup>72</sup>, desde la actitud que desafía las convenciones de la ideología dominante también se ejerce el poder y por lo tanto, lo que es muy personal en la obra de Frida Kahlo al mismo tiempo es muy político.

---

<sup>72</sup> Eli BARTRA, Op. Cit., p.p. 83-84.

La artista alemana Hanne Darvoven, cuya obsesión por los números se refleja en los libros, realiza obras en las que se entremezclan cálculos y extractos de textos copiados a mano, en los que se insertan líneas ilegibles y signos incomprensibles. Darvoven por medio del registro sistemático de las fechas de calendario o la copia a mano de textos impresos, analiza el paso del tiempo, no solo de forma concreta sino como una cuestión de experiencia personal, subjetiva.

La francesa Annette Messager, escenifica y recoge en fotografías suaves y difusas una serie de situaciones tipo fotonovela donde representa los tópicos femeninos al mismo tiempo que los ataca. Su colección de libros dentro de la serie "Annette Messager tramposa" presenta obras cómicas como La mujer y la barba (1975) que consiste en un álbum con fotografías de una cara con una larga barba, sonriendo y con los ojos cerrados. La cara está pintada en su abdomen, justo encima del pubis y en este entrelazarse de rasgos físicos "naturales" y "artificiales" la artista usa su cuerpo como un contenedor anónimo de sentido.

Caroline Greenwald, realiza un libro cuyas páginas están fabricadas a partir de una receta personal de la autora. Objetos- recuerdos y objetos símbolos están cosidos sobre las páginas de gasa del libro.

En la línea de las artistas cuya obra se basa en la revalorización de las labores de aguja y telas encontramos a María Laï quien

utiliza la máquina de coser como una máquina de escribir, inventando novelas ilegibles sobre tela.

Helena Almeida, crea un libro formado por páginas de papel cruzadas por hilos.

Angélica Chío, Christine Litke, Miriam Schaer y María Isabel Barboza son algunos otros ejemplos de esta línea de creación y sus resultados en la producción de *libros de artista*.

## **CAPÍTULO 3.**

# **LOS LIBROS DE YANI PECANINS**

## **3.1. El libro de artista en México.**

### **3.1.1. Nacimiento de las editoriales alternativas.**

El fenómeno de las editoriales alternativas en México, está relacionado con la desbordante energía de los primeros movimientos vanguardistas europeos, que los artistas mexicanos conocen en sus desplazamientos al viejo continente e importan al país. En 1909 la galería Photo Secesion de Nueva York presenta la obra del mexicano Marius de Zayas quien por medio de la revista "921" presenta la obra de los artistas europeos de vanguardia. Por su lado, David Alfaro Siqueiros, representante diplomático en la Embajada de México en Barcelona, edita en 1921 la revista "Vida Americana", en la que colaboran diversos artistas latinoamericanos.

Pero la vanguardia cultural mexicana también genera publicaciones. Surgen revistas literarias como "Cultura" (1916) con colaboraciones de artistas plásticos y publicaciones como el "Comprimido estridentista" (1921), el boletín "Actual" (hoja manifiesto del estridentismo) y la revista "Ulises". El artista Dr. Atl produce tras su participación en la Revolución Mexicana libros políticos cargados de crítica en cuyas portadas se unen imágenes y formas literarias.

A fines de los años treinta se crea en Ciudad de México el Taller de Grafica Popular, que es un organismo autónomo cuyo objetivo es fomentar la independencia tanto financiera como ideológica de



los trabajadores y apoyar a las organizaciones obreras y populares para lo cual utilizan volantes y panfletos. Martha Hellion<sup>73</sup> considera que esta experiencia, al unir la vida social y la política puede considerarse como el ejemplo ideal de los propósitos vanguardistas.

El nacimiento de los *libros de artista* en México tiene un claro antecedente en el movimiento estudiantil de 1968, donde halla un público demandante de formas de comunicación rápidas y de fácil divulgación. La producción de libros, revistas, periódicos, panfletos y volantes se ajusta al carácter revolucionario de una época en la que la máquina de escribir mecánica, el mimeógrafo y la prensa plana desempeñan un papel destacado como instrumentos ideológicos de la protesta estudiantil.

Otro factor se aúna al anteriormente mencionado y es el momento de auge de la economía mexicana gracias al petróleo. La bonanza económica ocasiona que los materiales de imprenta estén al alcance de cualquier artista lo que provoca la proliferación de talleres y editoriales. Raúl Renán<sup>74</sup> circunscribe entre 1976 y 1983 lo que se ha dado en llamar la "Edad de Oro" de los libros pues es en este tiempo que el fenómeno de las editoriales alternativas cobra un auge espectacular.

Las editoriales alternativas surgen a partir del impulso de artistas que se convierten en sus propios editores. En la Feria Internacional

---

<sup>73</sup> Martha HELLION en Op. Cit., p.32.

<sup>74</sup> Raúl RENÁN, *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*, México, UNAM-Dirección de Fomento Editorial, 1999, p. 14-15.

del Libro /México-UNAM, se lanza un manifiesto que entre otros conceptos dice:

Existe también otra industria, la de las pequeñas editoriales independientes, que en años recientes ha sabido hacer acto de presencia al margen de las dictaminaciones del mercado y más allá de los criterios de la ortodoxia. En México, somos las pequeñas editoriales las que publicamos a las voces de nuevos valores y las manifestaciones más contemporáneas e inventivas de nuestra cultura. De hecho, nos convertimos en los trampolines desde donde saltan a la atención pública autores y artistas cuya presencia, de otra manera, difícilmente sería conocida.<sup>75</sup>

Algunos de los artistas que a lo largo de este periodo trabajan en la creación de *libros de artista* son Felipe Ehrenberg, Marcos Kurtycz, Elena Jordana y Martha Hellion. Entre las editoriales alternativas encontramos a "Cocina Ediciones", "La Flor del Otro Día", "La Rasqueta", "La Tinta Morada" y "Tres sirenas".

### 3.1.2. "Cocina Ediciones"

Al regresar de su estancia en Inglaterra, Felipe Ehrenberg, artista mexicano que junto con David Mayor, Martha Hellion, Chris Welch y Madelein Gallard funda en 1970 la editorial alternativa *Beau Geste Press*, encuentra el ambiente propicio para dar continuidad al proyecto iniciado en Devonshire. Dada su experiencia como editor, en 1976 Ehrenberg es invitado a impartir clases en el Departamento

---

<sup>75</sup> Raúl RENÁN, *Ibíd*, p. 18.

de Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, donde además de introducir el mimeógrafo, su seminario se vuelve un centro importante de formación editorial para los artistas jóvenes.

Podemos considerar al grupo SUMA, uno de los cuatro a cinco grupos que en los setenta se crean en la Academia de San Carlos y que entre 1977 y 1978 presenta sus primeras publicaciones fotocopiadas, como el origen de "Cocina Ediciones". Formada por Yani Pecanins, Gabriel Macotella y Walter Doehner la editorial independiente comienza a funcionar en 1977, en la cocina de la madre de la artista (de ahí el nombre) con un mimeógrafo de bastidor, un "pinocho" de los que Felipe Ehrenberg propone en su libro, Manual del editor con huaraches, como la máquina impresora ideal.

"Cocina Ediciones" es un proyecto que funciona entre los años 1977 y 1993. En los inicios del colectivo, además de dedicarse a la edición de carpetas de artistas amigos como Santiago Rebolledo, Magali Lara y otros, el grupo publica una revista colectiva "Paso de peatones" de la que salen tres números:

A esta revista llegaba el artista y nos decía que tenía un dibujo. Entonces, empezábamos a trabajar y él planteaba que 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.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Transcripción entrevista Yani Pecanins, realizada por Garbiñe Larralde, 02 de abril de 2004, p. 20.

“Cocina Ediciones”, pasa por diversos momentos en lo que se refiere a la participación de los artistas, que van desde el entusiasmo provocado al inicio por un proyecto nuevo, hasta la rutina y el abandono del mismo por gran parte de los colaboradores.

En 1992, la editorial es invitada a participar con un *stand* en la 44 FERIA del libro de Frankfurt, titulada “México, un libro abierto”, donde acude con obra de diversos artistas motivados por la convocatoria.

A pesar de los altibajos que se dan a lo largo de sus dieciséis años de producción, “Cocina Ediciones”, logra publicar un total de sesenta y cinco títulos en tirajes de cincuenta, cien o doscientos ejemplares hechos a mano, además de un número no determinado de ejemplares únicos, colección que en el año 1998 se presenta en el Museo de la Ciudad de México.

### **3.1.3. “El archivero-Libros de artista”.**

Durante varios años, el único espacio para la exhibición de los libros que se realizan en “Cocina Ediciones”, se da en algunos Festivales Populares, que se realizan en Ciudad de México y en los que la organización permite la colocación de *stands*. Estos encuentros, que logran una convocatoria amplia tanto en el ámbito nacional como internacional, proporcionan un lugar de exposición al que acuden no sólo intelectuales, sino obreros y gentes no

relacionadas con el arte, que con sus comentarios enriquecen la experiencia del colectivo.

En 1985, tras un viaje a Nueva York, donde conocen varios espacios en los que se muestran *libros de artistas*, Yani Pecanins junto con Gabriel Macotela y Armando Sáenz abren en la calle Frontera de la colonia Roma, "El archivero-Libros de artista", una librería- archivo que además de vender papelería hecha a mano, tiene el objetivo principal de ofrecer a los artistas un espacio de exposición para los *libros de artista* publicados por "Cocina Ediciones" tanto como otros realizados por creadores nacionales:

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 que también era algo complicada, porque eran demasiados.<sup>77</sup>

Ese mismo año, tras el temblor que sacude a Ciudad de México, "El archivero", pasa a la calle Tabasco, a una casa antigua en la que a diario, en horario vespertino, se abren tres salas, en las que se colocan vitrinas con luz en las paredes y mesas con vidrio, dedicadas a exposiciones de *libros de artista*. Los libros, expuestos en las vitrinas, mesas y paredes del local, son accesibles, bajo supervisión, al público visitante de unas muestras que cambian periódicamente. En esta misma casa, En 1987 se realiza la muestra "Homenaje a Vicente Rojo" y ese mismo año se presentan las exposiciones "Homenaje a Juan García Ponce" y la colectiva "El

---

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p. 22.

libro del libro". "Postales", "Libro objeto policiaco", "El Archivero, un nuevo espacio...", "Nosotras y las otras", son algunas de las exhibiciones que entre 1988 y 1993 se organizan en el espacio alternativo.

Además de estas exposiciones nacionales, "El archivero" participa en una gran cantidad de muestras internacionales en Estados Unidos y Europa y entra a formar parte de la red que se establece entre editoriales alternativas y artistas dedicados al tema. En 1988 se realiza la exposición "Libro objeto por correo":

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.<sup>78</sup>

En 1991, "Un libro más para El archivero", exposición internacional es organizada por "El archivero" en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México.

Tras perder el espacio donde está ubicada la librería-archivo, la amplia colección de *libros de artista* pasa algún tiempo guardada en unos cajones, hasta que en 1992 se ubica en un local de la

---

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 24.

Casa del Poeta, donde pasa algo más de un año, hasta que en 1993, tanto "Cocina Ediciones" como "El archivero" finalizan su actividad.

## **3.2. Conformación de la artista.**

### **3.2.1. Construcción de una identidad de género.**

Yani Pecanins nace en 1957 en Ciudad de México, de madre catalana y padre alemán, doble origen que, según la artista, provoca algunas dificultades:

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 tocaba vivir; y por otro lado, de una familia alemana cerrada, rígida, muy de orden y disciplina. Hacer que esas dos cosas convivieran, siempre fue una cosa difícil (mi padre murió cuando yo era 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 que no lo son.<sup>79</sup>

La familia de Yani Pecanins está conformada por una gran cantidad de mujeres. Las abuelas, las tías, las primas, la mamá y la hermana forman un grupo familiar muy unido, al que diferentes

---

<sup>79</sup> *Ibíd.*, p. 2.

circunstancias obligan a hacer frente a un mundo para el que no están preparadas, obstáculo que superan por medio del apoyo mutuo y a base de trabajo duro. Yani se declara admiradora de su madre y tías, a las que considera ejemplos por su ánimo y entusiasmo. Pero, a pesar del respeto que siente por su progenitora, la relación hija-madre, no ha dejado de tener su complejidad a causa de esa misma vitalidad que se erige como un parámetro difícil de superar.

Otro ejemplo familiar que Yani Pecanins tiene muy presente es el de su abuela que:

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 se quedó viuda, vivió sola, fue independiente y pintó (empezó a hacerlo a los sesenta y pico años). Y ha hecho todas estas cosas enfrentándolas con calma y con esa actitud de ser ella misma que a mí me parece admirable.<sup>80</sup>

Todos estos modelos familiares se convierten en referentes importantes en la vida de una artista, para quien encontrar el significado del hecho de ser mujer, resulta complejo. Hallar el camino propio, establecer el rol a jugar en las relaciones de pareja, descubrir las posibilidades que la vida ofrece, identificar la voz propia, forman parte del aprendizaje diario de Yani Pecanins, quien en la experiencia de tener un hijo sola, reconoce sus posibilidades como madre y artista:

---

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p.p. 4-5.



Mi hijo ha sido parte de muchas de las cosas que yo he hecho. Me lo llevo al montaje de mis exposiciones y a veces se burla de mí, y es mi peor crítico. Pero por otro lado, me ha ayudado en mi trabajo. A veces he usado sus manitas y lo he fotocopiado. Le he propuesto que me haga un dibujo y a partir de ahí yo he hecho otra cosa. Ha sido una experiencia enriquecedora.<sup>81</sup>

En el ámbito profesional, mujeres como Katy Horna, la fotógrafo (a quien dedica una obra) por su sencillez y Magali Lara por su sentido del trabajo, disciplina y generosidad a la hora de compartir conocimientos son referencias que proporcionan a Yani modelos importantes a la hora de trabajar.

### **3.2.2. Formación artística y libros de artista.**

Entre los recuerdos infantiles de Yani Pecanins, uno que merece un lugar especial es su experiencia en el edificio en el que, desde chiquita convive con actores, pintores, cineastas, escritores y exiliados españoles. Un espacio que, junto con la galería de la familia, le proporcionan un contacto directo con el mundo de la cultura:

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

---

<sup>81</sup> *Ibíd.*, p. 30.

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>82</sup>

Pero esta cercanía con el mundo artístico, en lugar de impulsar y ofrecer una vía de formación clara, se convierte en un freno para Yani, quien tiene dificultades para encontrar su vocación. De niña se dedica al baile y se siente atraída por la literatura, pero la exigencia familiar y un fuerte sentido autocrítico frenan su interés por la pintura, que queda relegada a un segundo plano.

En 1976 Yani viaja a Barcelona, donde se inscribe en el Taller de tipografía de la escuela de Artes y Oficios, motivada más que por un verdadero interés en el oficio, por la fascinación que el salón, lleno de cajas tipográficas, le provoca.

A su regreso a México en 1977 la artista conoce a los miembros del grupo SUMA con quien empieza a hacer libros. En 1977 funda "Cocina Ediciones", editorial independiente en la que, tras dos años trabajando en la edición para otros artistas, descubre las posibilidades que el libro le ofrece como espacio de expresión:

Cuando empecé a hacer mi primer libro, el que era de mis cosas, encontré el lugar ideal para decir algo sin que lo dicho fuera tan obvio. Era pequeño, íntimo, y personal y se lo podía enseñar a quien quería. Creo que ese es uno de los motivos por los cuales el libro me resultó atractivo. Además, al hacer los libros de

---

<sup>82</sup> *Ibíd.*, p. 2.

“Cocina ediciones”, comprendí que podía utilizar fotos, pegar y colorear; y, ese descubrimiento me reveló un mundo muy rico. En ese tiempo, como yo era algo insegura, el libro resultó perfecto porque me podía meter dentro y ese espacio era mío. En este sentido, creo que los libros son muy íntimos (incluso las novelas, son un mundo en el que te metes y ahí estás).<sup>83</sup>

Los primeros libros que la artista realiza sólo son compartidos con los amigos más cercanos y, durante años, cierta inseguridad provoca que sus obras no sean mostradas al público. Pero la experiencia en “Cocina Ediciones”, pronto hace que sus libros sean exhibidos y su trabajo comienza a tener voz propia. A partir de este momento, Yani se sumerge en el mundo del *libro de artista* y de manera autodidacta realiza lecturas, viajes, y visitas a exposiciones que le proporcionan un conocimiento más profundo del tema.

La organización de exposiciones de *libros de artista* en “El archivero”, espacio que se abre: “porque no había dónde enseñar los libros de artista en este país”<sup>84</sup>, proporciona a Yani una plataforma desde donde relacionarse y aprender de otros artistas que a escala internacional se dedican a la creación de libros:

Fue muy rico empezar a recibir libros. Algunos eran maravillosos, de artistas conocidos como Christo y otros no tanto. Fue divertido y muy enriquecedor sentir que sucedía algo, porque aquí nunca pasaba nada. A partir de eso organicé dos exposiciones de libros que llegaban por correo. Llegó obra de gente a la que nunca

---

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 10.

había escrito y que no sé cómo se enteraron del proyecto. Eran artistas de Australia, de Polonia, de Francia y de muchos otros países. Después de esto me carteé con gente lindísima de España y conocí a muchos artistas a través de mis libros. Mis libros viajaron y otros vinieron. Y eso es muy rico, la cadena que se hace.<sup>85</sup>

Durante mucho tiempo, los libros se convierten en el único lenguaje que Yani utiliza y que muestra en más de cincuenta exposiciones colectivas. No es hasta 1998, que la artista realiza su primera exposición individual titulada "La habitación de adentro" en la Galería Pecanins. En esta muestra, la artista, a pesar de que se sale del formato libro e incursiona en la instalación, conserva gran parte de su experiencia previa e incorpora su modo de trabajo sobre la base de la secuencia y el texto a la organización del espacio:

Como que me jalé los libros hacia mis otras cosas. Muchas de estas obras las empecé a hacer pensando que eran libros. Pero eran libros muy locos, creados a partir de ropa y otros objetos que intervenía por medio de la escritura.

Por otro lado, mi manera de plantear el trabajo, tiene mucho que ver con cómo se hace un libro, con cómo se planifica. Cuando haces un cuadro tienes un espacio blanco y trabajas sobre esa hoja en blanco. Pero cuando haces un libro no tienes una única hoja, tienes muchas. No sabes cuantas, a lo mejor veinte o a lo

---

<sup>85</sup> *Ibíd.*, p. 24.

mejor cinco, pero estás pensando en la secuencia de todas esas hojas. Esta forma de trabajar tiene que ver con mi obra actual fuera de los libros porque al realizar una instalación estoy pensando en un todo, en "la página que sigue".<sup>86</sup>

### **3.3. La obra de Yani Pecanins.**

#### **3.3.1. El contenido personal de la narración.**

Por eso siempre al contemplar tus objetos (arte-objetos) siento que observo tus estados de ánimo como observaría un paisaje: Intensos paisajes al interior de esa habitación de atrás o de adentro, nostálgicos momentos, pequeñas confesiones, feroces expiaciones de miedo y pudor.<sup>87</sup>

La consigna "lo personal es lo político", que las artistas feministas utilizan para cuestionar valores dominantes de nuestra sociedad, forma parte de las propuestas que buscan cuestionar y deconstruir la importancia de los sucesos públicos frente a la poca valía de los privados. En lugar de ocultar su condición de mujer, estas creadoras se plantean la obra como una reflexión, testimonio político de las

---

<sup>86</sup> *Ibíd.*, p.p. 12-13.

<sup>87</sup> Walter DOEHNER, Catálogo de la exposición "La habitación de adentro", Oaxaca, Museo de Arte Contemporáneo, 1998-1999.

obligaciones domésticas y de la opresión a la que están sometidas. De esta manera se observa una tendencia a expresar la experiencia personal, subjetiva narrada a través de la autobiografía, la narrativa y el collage. La obra de estas artistas lejos de presentarse como la mitológica pieza maestra reconocida y validada por las instituciones oficiales del sistema patriarcal, se convierte en una labor (obra-proceso) realizada a partir del análisis de materiales culturales domésticos, con una gran carga crítica, fundamentada en una subjetividad femenina y creada a partir de la experiencia cotidiana dentro de una organización sexista.

Entender el arte como fusión entre vida y obra, es una constante profesional de muchas mujeres artistas, que, ha sido utilizada de forma despectiva por la crítica y relegada a la categoría de característica "femenina". Para la teórica Eli Bartra, la práctica feminista del arte se puede desarrollar de dos maneras, una voluntaria y otra involuntaria:

El arte feminista involuntario es aquel que de una manera u otra expresa la situación de opresión de las mujeres. Puede no impugnarla directamente, pero el hecho de expresarla sin reivindicarla o mistificarla es importante para conocer la realidad.<sup>88</sup>

En este sentido, me parece necesario establecer que el posicionamiento de Yani Pecanins es contundente, ya que plantea una clara diferencia entre su manera de hacer arte y la de: "muchas feministas o muchas mujeres que tienen enfoque más político (yo

---

<sup>88</sup> Eli BARTRA, Op. Cit., p. 59.

no me inscribiría ahí porque siento que estoy más en el mundo personal)" <sup>89</sup>

Pero la separación entre la vida privada y la obra pública es producto de la ideología patriarcal dominante y durante mucho tiempo ha sido un verdadero impedimento para que las propias artistas sean conscientes y reconozcan la importancia social y política de sus aportes. De esta manera, podemos rescatar el análisis que Bartra hace de una gran artista mexicana:

Esta comprensión de lo personal como político, como social parece que no la tenía la propia Frida de su arte, y sin embargo, su pintura es un *desafío* constante, es una *irreverencia* ante los valores de la ideología dominante. Se permite el lujo, desde su condición social de mujer, de expresar sin miramientos su visión de la vida y de la muerte, (...).<sup>90</sup>

En este sentido, el mismo planteamiento que Yani Pecanins hace de su obra como un diálogo interior a través del cual refleja el gran esfuerzo que le ha supuesto reconocerse y hallar su lugar en la sociedad y la cultura, nos proporciona un argumento a favor de la importancia social de un testimonio personal que al hacerse público, se vuelve político:

Las personas siempre estamos buscando quienes somos. Personalmente mi trabajo me ha ayudado a encontrarme. Es parte de mi identidad. Es una especie de diálogo en el que he entregado parte de mí y mi

---

<sup>89</sup> Transcripción entrevista Yani Pecanins, realizada por Garbiñe Larralde, 02 de abril de 2004, p. 39.

<sup>90</sup> Eli BARTRA, Op. Cit., p. 74.

obra me ha regresado cosas. Ha sido una experiencia que me ha dado la seguridad que antes no tenía, pero, al mismo tiempo, a veces, ha resultado dolorosa al tener que ver en mí misma cosas que no me gustan.<sup>91</sup>

### **3.3.2. Lo textil.**

La recuperación e incorporación como lenguaje artístico de materiales que, como lo textil, forman parte del legado cultural femenino, es una de las necesidades que muchas artistas plantean en su trabajo. Esta posición política que refleja un interés de las mujeres por otorgar un lugar propio a aquellos medios que históricamente y debido a su origen de género han sido catalogados como "artes menores" o "manualidades" por la historiografía tradicional, podemos hallarla en Yani Pecanins quien en relación con el tema, narra algunas de sus experiencias de aprendizaje:

Cuando era niña me educaron básicamente mis abuelas. Mi abuela alemana era de esas señoras que bordaba todo el día y bordaba precioso. Hacía unas cosas divinas y tejía. Siempre estaba haciendo algo con las manos y nos quiso enseñar a mi hermana y a mí. Yo era un desastre. Jamás pude coser, pero ese mundo del hilo, del carrete, de las agujas me gustaba, siempre me atrajo. Y mi otra abuela, también tenía esa idea de que las niñas tienen que aprender a coser.

La verdad es que no aprendí mucho, pero es un mundo que vi desde pequeña. Un mundo que no uso como se

---

<sup>91</sup> Transcripción entrevista Yani Pecanins, realizada por Garbiñe Larralde, 02 de abril de 2004, p. 14.



debería, pero que ha sido un referente fuerte para mí.  
El de las abuelas que te enseñan que ese es el mundo  
de las mujeres.

Creo que a partir de eso surgió mi interés por todo lo  
relacionado con la costura.<sup>92</sup>

Otro de los recuerdos que la artista relaciona con su interés por  
los materiales relacionados con la costura y lo textil tiene que ver  
con otra figura de la familia:

Mi abuelo catalán, vino de Barcelona a México a  
trabajar en una fábrica de hilos. Por eso en mi casa  
siempre hubo carretes de hilos, gordos, grandes,  
chiquitos, de colores, etcétera. Todo esto formaba parte  
de una estética que ahí estaba, y que yo he convertido  
en mi estética.<sup>93</sup>

De alguna manera, estas experiencias familiares, que Yani  
reconoce como generadoras de una estética propia, son retomadas  
para la producción de objetos artísticos en los que la búsqueda de  
una identidad femenina reafirma la validez e importancia del hilo,  
la tela y los vestidos como modos de expresión.

En muchas de las obras que la artista ha realizado los carretes  
de madera y los hilos son utilizados de diversas maneras y con  
diferentes connotaciones; dibujar líneas, imitar el trazo de un lápiz,  
amarrar y unir por medio de nudos para simbolizar con ellos, ideas  
y sensaciones propias de la búsqueda de una identidad femenina:

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>93</sup> *Ibidem.*

Es algo a partir de lo cual he ido trabajando y que significa la posibilidad de jalar del hilo de tus emociones, del hilo de tus ideas, del hilo de tus sensaciones.<sup>94</sup>

La ropa y la tela son otros elementos relacionados con lo textil a los que Yani Pecanins recurre frecuentemente en sus obras. Cuando la artista deja de usar fotografías en su obra los vestidos pasan a a ser los símbolos de la presencia humana ya que:

La ropa se convierte en la piel de uno mismo, es algo que está cerca de ti, como que guardara tu forma de caminar, tu forma de sentarte. En esa medida me interesa y me parece que es algo que puedo usar. Algo a partir de lo cual puedo trabajar.<sup>95</sup>

Con la ropa y los vestidos Yani nos habla de la proximidad, de la cercanía, de una intimidad que también se refleja en los libros que crea porque:

Quien usa el libro, cuando se sienta a verlo y lo toca, establece una relación íntima con él. Pero además cuando tú haces un libro, estás exigiendo que el que lo ve se acerque, abra y jale de alguna parte, por lo que también creas un momento de intimidad.<sup>96</sup>

La artista interviene las ropas y telas viejas que rescata de mercados como la Lagunilla con escrituras o impresiones pero rara vez cose o borda sobre ellas pues no pretende que funcionen como

---

<sup>94</sup> Transcripción entrevista Yani Pecanins, realizada por Garbiñe Larralde, 29 de abril de 2004, p. 2.

<sup>95</sup> Ibidem.

<sup>96</sup> Ibíd., p. 4.

tapices bordados sino más bien como bases, fondos o forros para los objetos que crea.

### 3.3.3. “Mitologías domésticas”.

Por más de dos décadas, la “materia prima” de las obras de Yani Pecanins ha sido su intuición para descubrir el potencial expresivo/reflexivo de objetos utilitarios desechados. Su proceso de trabajo ha consistido en transponerlos conforme a una “lógica” impuesta por ellos mismos, abriendo un campo connotativo ajeno a sus funciones originales, con un aliento siempre metafórico. Ha usado objetos de diversas naturalezas, asociado opuestos y establecido semejanzas sólo así advertidas, como recursos evocativos, narrativos y hasta conceptuales. <sup>97</sup>

El trabajo doméstico, centrado en la esfera privada de las emociones y lo íntimo de la vida, se inserta dentro de la historia de las prácticas cotidianas, siendo el *no-lugar* en que las mujeres han tenido su centro de operaciones desde que la Ilustración crea el ideal de las esferas separadas. Michel de Certeau llama “tácticas” a estas formas de hacer cotidianas (hablar, hacer las compras y cocinar, entre otras) que no cuentan con un lugar propio en la sociedad. De esta manera la confrontación que el ama de casa hace de datos heterogéneos y móviles como las provisiones de las que dispone, los gustos de sus comensales y los precios de los

---

<sup>97</sup> Luis Carlos EMERICH, Catálogo de la exposición "Lost and found", México, Galería Pecanins, 2001.

productos, son realizaciones operativas en las que trata de jugar con acontecimientos ajenos, no controlados por ella, y sacar provecho de ellos (convertirlos en "ocasiones"):

Estas tácticas manifiestan también hasta qué punto la inteligencia es indisociable de los combates y los placeres cotidianos que articula, mientras que las estrategias ocultan bajo cálculos objetivos su relación con el poder que las sostiene, amparado por medio del lugar propio o por la institución.<sup>98</sup>

Llevado esto al ámbito del arte, podemos hablar de las que Serrano de Haro considera "mitologías domésticas"<sup>99</sup> como "tácticas" que las mujeres artistas utilizan a la hora de posicionarse artísticamente en el mundo del arte institucional.

Yani Pecanins utiliza las formas de hacer cotidianas, el mundo de los objetos con los que a diario convivimos y para ello parte de una reflexión sobre la importancia de aquello que en nuestro espacio privado nos rodea y que tradicionalmente no ha sido reconocido por las grandes disciplinas del conocimiento. En este sentido, podemos observar en la obra un contenido mucho más político de lo que la propia artista reconoce:

---

<sup>98</sup> Michel DE CERTEAU, La invención de lo cotidiano.1. Artes de hacer, México, Universidad Iberoamericana - Instituto Tecnológico de y Estudios Superiores de Occidente, 1996, p. LI.

<sup>99</sup> "Las mitologías domésticas son la utilización del entorno y de los objetos de uso doméstico como reflejo de una determinada situación (social, psicológica), además de cómo íconos, símbolos." en Amparo SERRANO DE HARO, Op. Cit., p.113.

El mundo doméstico es muy despreciado, lo cual me parece absurdo porque finalmente forma parte la cotidianidad de las personas. La gente pasa todo el día tocando objetos, los usa y convive con ellos. En mi trabajo utilizo puros objetos domésticos, cosas de la vida diaria, porque me parece que ellos hablan mucho más de lo que sucede a las personas.<sup>100</sup>

En el trabajo de la artista se han ido incorporando a lo largo del tiempo objetos nuevos. Para realizar la exposición "La habitación de adentro" basada en el Diario de Anna Frank, Yani parte de la idea de lo esta niña judía se lleva a su encierro. De esta manera, objetos cotidianos como zapatos, cucharas, vestidos y libros, que no poseen un carácter artístico son incorporados a la obra. Otra experiencia similar se presenta con la exposición "Exilios", obra para la cual la artista investiga sobre historias de mujeres que cuentan sus experiencias de exilio ante la intervención nazi:

Y encontré historias conmovedoras como la de una señora que se llevó su traje de baño. Cuando los nazis la apresaron se puso su traje de baño y encima su ropa porque para ella era algo muy importante. Había otro caso de otra señora que se había llevado en su viaje por los Pirineos una botella de vino y unas alpargatas. O también la de la gente que recuperaba las cucharas de plata porque tenían un valor y a lo mejor eso los sacaba de pobres. Ese tipo de objetos son los que me interesaron. Nunca fueron objetos ni elegantes, ni sofisticados. Generalmente eran objetos muy emocionales y cotidianos que la gente conservaba

---

<sup>100</sup> Transcripción entrevista Yani Pecanins, realizada por Garbiñe Larralde, 02 de abril de 2004, p. 31.

por necesidad, porque era lo que no pesaba o porque era un recuerdo.<sup>101</sup>

Yani utiliza para sus obras objetos cotidianos, relacionados con experiencias femeninas como el bordado, la costura y la cocina. En sus paseos por la Lagunilla los vendedores le ofrecen cosas extravagantes que ella rechaza pues su trabajo se basa en lo cotidiano y en los objetos domésticos como hilos, madejas cucharas, platos y tazas.

## 3.4. Algunos libros de la artista.

### 3.4.1. La primera experiencia: El beso de la muerte

El primer *libro de artista* que Yani Pecanins realiza sigue la línea conceptual dominante del momento en la que el acceso masivo al público es lo prioritario. Los primeros artistas que realizan libros se apropian de los medios de comunicación masivos, en este caso el mimeógrafo, para garantizar el consumo masivo de las obras de arte:

El primer libro que hice, a pesar de los cien ejemplares que realicé, era muy íntimo. Lo que sucede es que en esa época siempre hacíamos tirajes de cincuenta, ochenta o cien ejemplares. Con este libro aprendí lo difícil que era hacer un número tan grande de libros,

---

<sup>101</sup> Transcripción entrevista Yani Pecanins, realizada por Garbiñe Larralde, 29 de abril de 2004, p. 7.

que había que estar muy segura de lo que ibas a hacer porque reproducir cien veces tu obra era muy difícil. Es un libro que se llamó El beso de la muerte, y marca la pauta de todo lo que es mi trabajo posterior.<sup>102</sup>

Para este libro, Yani se basa en una serie de postales de mujeres que su madre le proporciona. La experiencia de utilizar fotos, pegar y coser elementos da como resultado una obra que satisface a la artista y le abre las puertas de un nuevo modo de expresión, acorde con su personalidad:

Era un libro extraño que no decía mucho, pero me divertí mucho al hacerlo, y cuando lo acabé me pareció maravilloso. A partir de eso, me animé y decidí hacer otro. En aquel tiempo todo el mundo que veía el libro opinaba que era bonito pero raro, pues no era dibujado ni pintado sino que creado por medio de *collages*. Para mí este libro fue muy importante, porque con él descubrí que, aún sin dibujar, podía crear libros. Desde ese momento empecé a investigar sobre el libro de artista.<sup>103</sup>

### **3.4.2. La identidad genérica: Haz de gis**

En su segunda obra, Yani continúa trabajando en la línea de la producción masiva, pero esta vez incorpora un elemento nuevo, que posteriormente se convertirá en uno de los principales

---

<sup>102</sup> Transcripción entrevista Yani Pecanins, realizada por Garbiñe Larralde, 02 de abril de 2004, p. 17

<sup>103</sup> *Ibíd.*, p.p.16-17.

argumentos de los libros que realiza la artista: la necesidad de descubrir y afirmar su identidad como mujer:

Al principio hacía libros que tenían que ver con las mujeres. No sé muy bien por qué, pero me parecía que al hablar de otras mujeres hablaba de mí. Hice dos o tres libros para los que buscaba fotos de otras mujeres y trabajaba a partir de ahí.<sup>104</sup>

La temática de las mujeres, la búsqueda de un espacio propio y de una identidad común, llevan a Yani a plantear en su segundo libro, ese universo femenino trabajador, que refleje el entusiasmo y vitalidad que desde chiquita la han rodeado:

Luego hice un libro sobre mujeres que trabajan que se llamó Haz de gis. Había conseguido un libro de fotos de mujeres trabajadoras de principios del siglo pasado. En todas estas fotos pegué etiquetas muy *kitchs* con forma de corazones, de esas que venden en el centro y que dicen "Día de las madres". Ese fue mi segundo libro. Trabajar en ese libro que tenía puertitas y mucho trabajo manual me gustó mucho y a partir de ahí sentí que podía hacer algo.<sup>105</sup>

La cotidianidad, la experiencia femenina de lo común, de lo de lo cotidiano, de la vivencia diaria, deja huella en la obra de la artista quien para la realización de algunos de sus libros, parte de acontecimientos intrascendentes:

---

<sup>104</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>105</sup> *Ibíd.*, p. 18.



Me encontré una cartita en el suelo que era una manda, de esas que una mujer escribe a un santo para pedirle algo y lo repite, lo repite y lo repite. Era una carta escrita con una letra muy bonita y con ella hice un libro. A pesar de que era de otra mujer, siempre me pareció que yo compartía algo de ese sentimiento.<sup>106</sup>

Frente al hecho biológico de ser mujer, Yani Pecanins reacciona buscando rasgos sociales comunes, experiencias de vida que le sirvan como parámetro, como reflejo de su propia identidad:

Para los libros, utilizaba la foto de alguna mujer que no conocía y me inspiraba viendo su cara. Al principio yo hacía mis libros con sellos de goma. Encontré unos que hablaban de "la limpieza" y a partir de este tema, hice un libro en el que pegué objetos relacionados como una escoba, sacudidores y platos. Usaba todo eso porque me parecía muy *kitch*, pero, a la vez, tenía un aspecto popular que me gustaba.<sup>107</sup>

### **3.4.3. El arte del yo: Un viaje en Zeppelin**

Cuando Yani Pecanins, por medio de los *libros de artista* incursiona en el análisis de la configuración de su identidad, se ve urgida a reconocer la parte heredada de un padre al que no conoce pues ha fallecido cuando ella es niña. En este proceso, un libro sumamente importante es Un viaje en Zeppelin, un recorrido personal por sus raíces que la lleva a enfrentarse consigo misma:

---

<sup>106</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>107</sup> *Ibíd.*, p. 14.

Empecé a hacer este libro entre bromas, pero al final fue una cosa personal muy fuerte; una experiencia dura para mí, pero a la vez reconfortante. Me costó mucho porque tuve que buscar partes de mí misma que no había querido tocar. Cuando acabé de hacer el libro pasé un año dando vueltas pues no sabía qué hacer. Es un libro muy liberador para mí. Fue algo así como llorar algo que no has llorado y descubrir que hay una parte en ti que nunca la habías visto. Además, fue un libro que, allá donde lo llevé, siempre fue bien acogido. Nadie vendía un libro y yo logré vender la mitad de la edición. No en México, los vendí en Estados Unidos. Siempre venía alguien de allá que se interesaba y poco a poco me los fueron comprando. Es, por tanto, un libro generoso que me dio cosas de regreso.<sup>108</sup>

Yani comienza a trabajar en Un viaje en Zeppelin cuando se cumplen cincuenta años de la explosión del dirigible. Inicia siendo simplemente un recuerdo, una postal que reparte entre su familia más cercana, pero poco a poco se va convirtiendo en un entramado de imágenes que narran una historia compleja, una historia escrita desde una visión femenina que es la que su abuela, superviviente de la tragedia, le cuenta:

Por otro lado, el libro del Zeppelin no es un libro femenino. Yo no siento que sea un libro femenino, pero toda mi visión de lo que sucedió en Hildenburg siempre la tuve de mi abuela que sobrevivió. Por ello pienso que sí era una visión femenina del asunto; y la mía, por supuesto, aunque yo no quiera, es una visión "femenina". Pero este término no lo utilizo en sentido

---

<sup>108</sup> *Ibíd.*, p. 18.

peyorativo, como en muchas ocasiones que se asocia lo femenino a lo cursi. Yo siento que puedes hacer cosas muy femeninas pero a la vez muy fuertes y poco femeninas en ese sentido. Y pienso que ese es, a lo mejor, el reto que una tiene por delante. Hablar de esas cosas femeninas o de mujer que te suceden, pero hacerlo con otro lenguaje.<sup>109</sup>

#### **3.4.4. Lo textil: Soñar el río**

El libro Miedo está realizado sobre un aro de bordar sobre el que páginas semicirculares se abren para dejar a la vista un juego de hilos fotocopiados en diversas posiciones. Este fue el primer libro en el que lo textil, el hilo, está presente y por tanto, es una obra que me descubre nuevos caminos para la experimentación.

La tela y los trapos blancos son páginas en algunos de los libros creados por la artista y en otras piezas se utilizan para forrar objetos y cajas. Y así parte de la idea del blanco sobre blanco y se interesa por las diferentes tonalidades que las telas adquieren dependiendo del tiempo y las lavadas que haya sufrido:

Hice un libro-cama que se llamaba Soñar el río a partir de la canción "River" de Peter Gabriel. Las páginas de este libro eran pedazos de sábanas viejas y pañuelos que, unos eran amarillos, otros grises, otros tenían un bordado, etc. y con cuyos colores, remates, dobladillos y costuras fui jugando. En este sentido exploré lo textil pues todos estos colores hablaban de las sensaciones.

---

<sup>109</sup> *Ibíd.*, p.p.14-15.

Era un libro cuyo tema era el agua y los sentimientos, y lo hice imprimiendo un hilo de esos que ya de viejo tienen una textura están enroscados. Este hilo lo mojaba en un cojin de sellos azul e imprimía la forma resultante en el pañuelo para simular aquel rastro que deja el agua.<sup>110</sup>

### **3.4.5. Mitologías domésticas: Autorretrato hablado**

En los primeros libros que realiza Yani Pecanins las fotografías impresas son un recurso sumamente importante que poco a poco en su proceso de experimentación van siendo abandonadas y sustituidas por elementos con un carácter más tridimensional. Las telas y los vestidos dan origen a algunos libros que paulatinamente van perdiendo su referencia literal a la forma del libro como sucesión de páginas para incursionar y hacer énfasis en otros aspectos no menos importantes como la narración.

En este sentido, la pieza "Humo", una plancha-libro es clave para una obra posterior que se concreta en piezas como el piano-libro cuyas hojas tienen la forma de la tapa del piano o el libro-fregadero:

Para esta pieza agarré el vestido de una muñeca antigua, lo fui torciendo y fotocopié para simular un movimiento a lo largo de todas las hojas. Encima de las fotocopias escribí cosas con sellos de goma y puse unas hojas de papel transparente sobre las que imprimí de un libro de gramática. La acción que leías sobre la

---

<sup>110</sup> Transcripción entrevista Yani Pecanins, realizada por Garbiñe Larralde, 29 de abril de 2004, p. 3.

con jugación de verbos estaba cruzada con la acción que sucedía con el vestido. Todo estaba sobre un fregadero y tenía que ver con algo que hacen las mujeres.

A partir de ahí empecé a hacer muchas cosas con objetos y a mezclarlos con los libros. Por supuesto que los objetos e instalaciones que hago tienen una relación con los libros, lo que pasa es que estos son libros que están fuera del formato tradicional.<sup>111</sup>

“Autorretrato” no es un libro propiamente dicho, sino que es un libro fuera del formato clásico que conocemos. Para esta obra Yani utiliza cosas que visualmente le atraen y sobre las que escribe cosas acerca de lo que ella hace y piensa. “Y todos estos objetos significan cosas en un pequeño abecedario, un lenguaje personal que trato de hacer.”<sup>112</sup>

La pieza presenta una gran riqueza en lo que se refiere a la presencia de objetos cotidianos: pedazos rotos de platos y tazas, sillas, piedras, libros forrados, zapatos, botones y palitos para hacer encajes de bolillos son parte del universo que Yani nos presenta sobre una tela colocada en el suelo a modo de puesto de venta ambulante.

Detenernos en cada una de las partes que compone la obra alargaría en demasía este análisis por lo que únicamente haremos referencia al significado con el que la artista dota a algunos de

---

<sup>111</sup> Ibid p.p. 12-13.

<sup>112</sup> Ibid., p. 8.

estos objetos recurrentes en su obra, como, por ejemplo, las piezas de madera que se usan para hacer encaje de bolillo:

Me gusta mucho estos palitos que son para hacer encaje de bolillo. Quizá esto se deba a que lo asocio con mi infancia pues había un cuento que me contaba mi mamá en el que hablaba de una joven que bordaba y para ello usaba sus guantecitos. Con estos palos largos y bonitos que no sirven para nada hoy en día, tengo como una obsesión; y a pesar de que no sé bordar estéticamente me gustan. Son inútiles y obsoletos, pero a la vez, son femeninos y hablan del tiempo, la memoria, la paciencia y pueden hablar del cariño.<sup>113</sup>

Otro objeto que la artista ha utilizado de manera recurrente y que aparece en esta pieza son las piedras, que en la cultura judía son utilizadas en las tumbas en lugar de las flores. "Y las piedras también significan muchas cosas para mí; pueden ser las piedras con las que uno se topa en la vida, o las piedras que uno arrastra"<sup>114</sup>.

Los platos y las tazas rotas sobre los que Yani escribe palabras y que el espectador puede observar como frases sueltas, únicamente cobran significado en la totalidad de la pieza y son parte de un doble lenguaje que ha de ser descifrado. De esta manera la artista habla de sí misma, nos introduce en su intimidad pero no nos proporciona toda la información necesaria. "Entonces escribo las cosas y las digo, pero lo digo de una manera que sólo yo lo entiendo (aunque luego lo entiende mucha gente)"<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Ibidem.

<sup>114</sup> Ibid., p. 10.

Otro elemento que forma parte de la obra "Autorretrato" es la silla, objeto asociado con la espera, con el ver pasar las cosas; los libros que hablan del interés de la artista por ellos; y la ropa y los zapatos que según Yani tienen cierta influencia del artista francés Boltanski que también trabaja con ellos:

Pero yo no soy Boltanski y no quiero hacer las mismas cosas que él a pesar de que me inspira mucho su trabajo y lo que dice acerca de que los zapatos hablan de la persona, de cómo caminaba, quién era, si era lento o rápido o qué hacía.<sup>116</sup>

Casi todos los elementos que la artista utiliza en esta obra nos remiten a la identidad femenina de una autora que ha construido gran parte de su universo a partir de objetos cotidianos. "Esa pieza me gustó porque fue como hacer un dibujo de mí misma con objetos que tienen un significado personal, porque son parte de un lenguaje que he querido ir construyendo."<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> *Ibíd.*, p. 9.

<sup>116</sup> *Ibíd.*, p. 11.

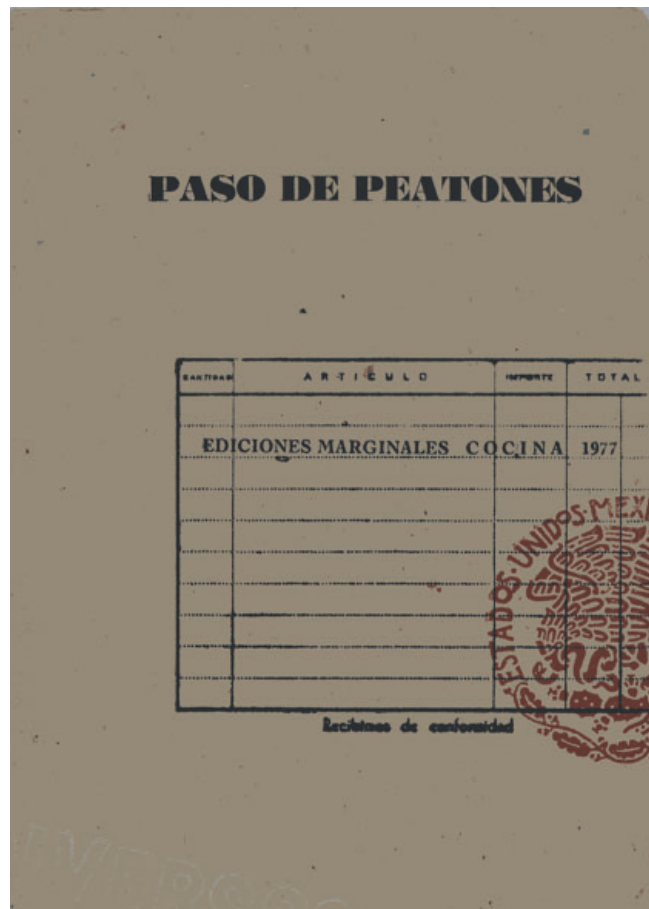
<sup>117</sup> *Ibíd.*, p.p. 30

## **CAPÍTULO 4.**

# **LOS LIBROS DE YANI PECANINS. FOTOGRAFÍAS**



## 4.1. Revista



### Paso de peatones

Formato: Revista  
Técnica: Mimeógrafo  
Fecha: 1977  
Medidas: 16 x 23 cm.

## 4.2. Primeros *libros de artista*



### **El beso la muerte**

Formato: Libro 16 páginas, 100 ejemplares  
Técnica: Mimeógrafo, sellos de goma  
Fecha: 1980  
Medidas: 23 x 15 cm.



### Cuaderno barcelonés

Formato            Libro único, 9 páginas  
Técnica:           Collage  
Fecha:             1981  
Medidas:          24.5 x 17.5 cm.



### **Haz de gis**

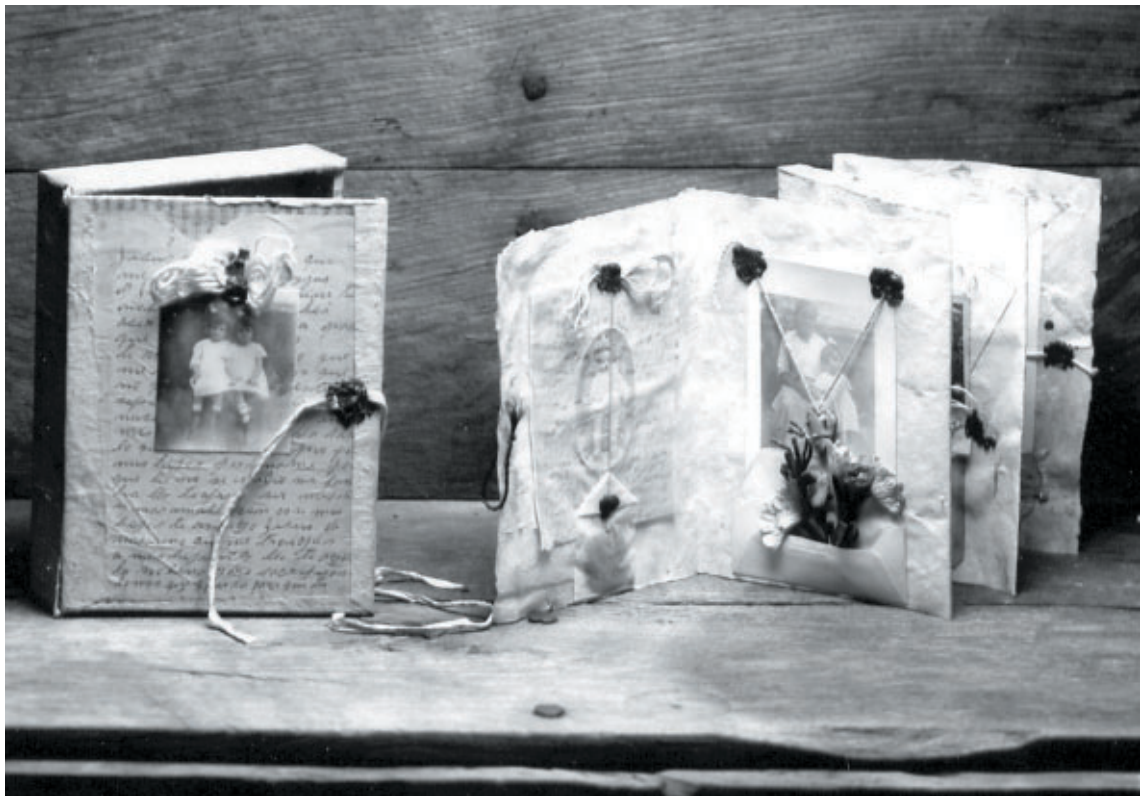
Formato: Libro 7 páginas, 100 ejemplares  
Técnica: Mimeógrafo, sellos de goma  
Fecha: 1982  
Medidas: 22.5 x 22.5 cm.





### **Ciertos quehaceres**

Formato: Libro único, 4 páginas  
Técnica: Collage, objetos encontrados  
Fecha: 1882  
Medidas: 18.5 x 20.5 cm.



### La novena

Formato: Libro, ejemplar único, acordeón  
Técnica: Collage  
Fecha: 1983  
Medidas: 16 x 22 cm.



## Abanicos

Formato: Libro 8 páginas, 50 ejemplares  
Técnica: Mimeógrafo, sellos de goma, collage  
Fecha: 1984  
Medidas: 15 x 15 cm.





## **Espacios íntimos**

Formato: Libro único, 4 páginas  
Técnica: Collage  
Fecha: 1985  
Medidas: 24.5 x 17 cm.





### **Desesperadamente tuya**

Formato: Libro único  
Técnica: Collage, sellos de goma  
Fecha: 1986  
Medidas: 37.5 x 24.5 cm.



### La mochila

Formato: Libro, 2 ejemplares  
Técnica: Collage, sellos de goma  
Fecha: 1986  
Medidas: 18 x 14 cm.



## Un viaje en zeppelin

Formato: Libro 24 páginas, 100 ejemplares  
Técnica: Mimeógrafo, fotocopia, sellos de goma  
Fecha: 1987-1988  
Medidas: 26.5 x 20 cm.





## **Miedo**

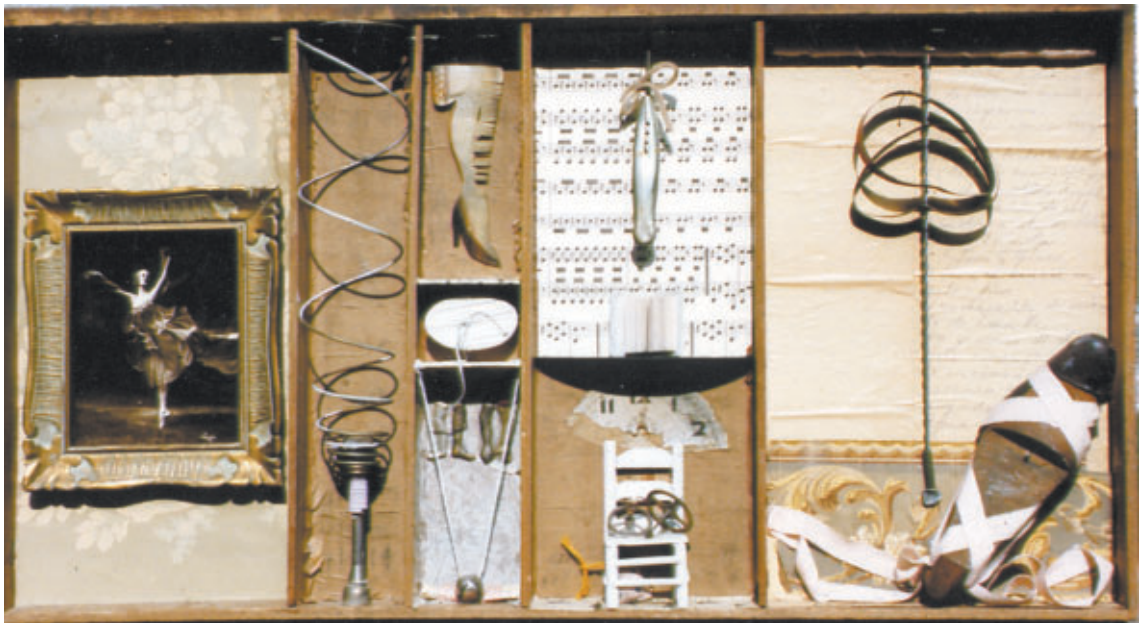
Formato: Libro único, 11 páginas  
Técnica: Fotocopia, sellos de goma  
Fecha: 1988  
Medidas: 15 x 15 cm.



### Desenredando

Formato: Libro único, 12 páginas  
Técnica: Fotocopia, dibujo, collage  
Fecha: 1989  
Medidas: 18 x 29.5

### 4.3. Objetos encontrados y *libros de artista*.



#### La lección

Formato: Caja  
Técnica: Collage  
Fecha: 1991  
Medidas: 60 x 33 cm





## La fotógrafa

Formato: Caja  
Técnica: Collage  
Fecha: 1991  
Medidas: 82 x 42 cm.



## Te lo dije dulcemente

Formato: Caja  
Técnica: Collage  
Fecha: 1991  
Medidas: 60 x 33 cm





### **Utensilio práctico para remendar intimidades**

Formato: Caja  
Técnica: Collage, objetos encontrados  
Fecha: 1992  
Medidas: 35 x 35 x 34 cm.



### La casa de atrás

Formato: Caja  
Técnica: Objetos encontrados, caligrafía  
Fecha: 1997  
Medidas: 70 x 55 cm.



### Me importan más...

Formato: Caja  
Técnica: Objetos encontrados, caligrafía  
Fecha: 1998-99  
Medidas: 60 x 40 x 10 cm.





### **Sin embargo**

Formato: Caja  
Técnica: Objetos encontrados, caligrafía  
Fecha: 1998-99  
Medidas: 30 x 20 cm.



## La partida

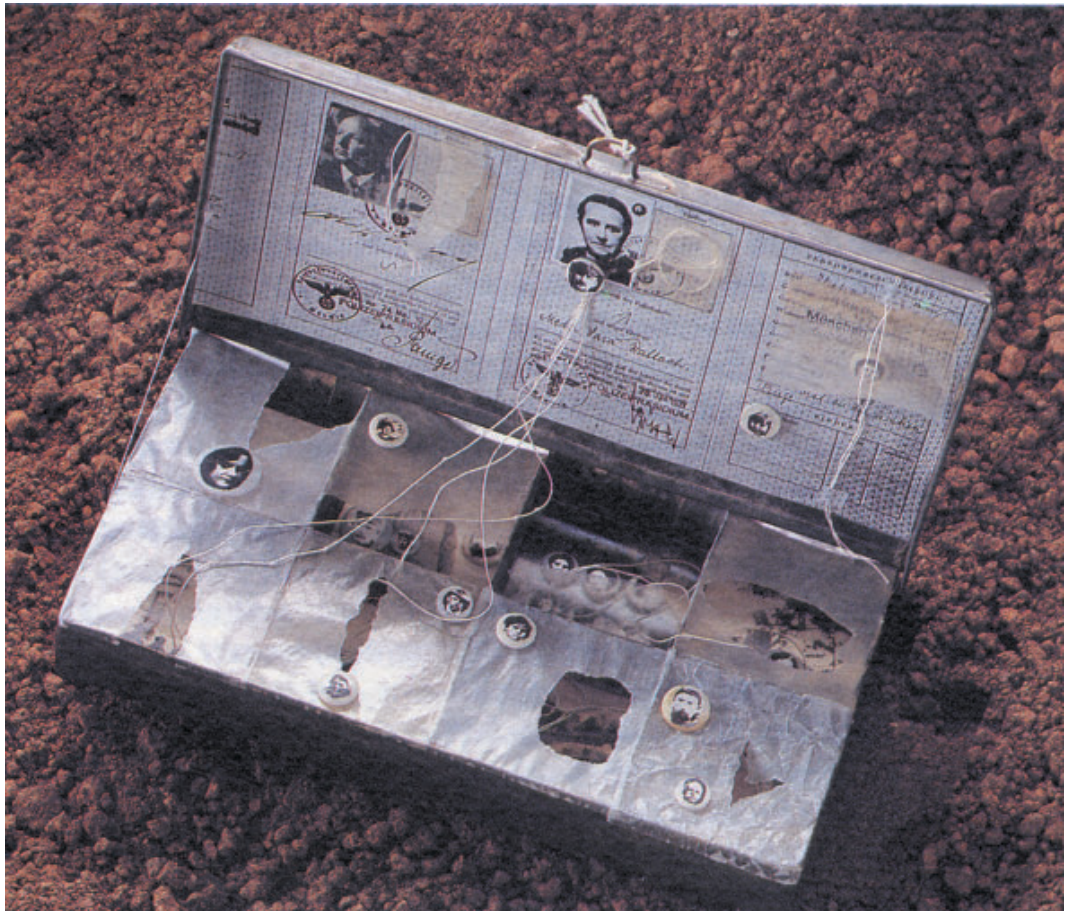
Formato: Caja  
Técnica: Técnica mixta, objetos encontrados  
Fecha: 2000  
Medidas: 45 x 30 cm.



### Oma was hastdu geträumt?

Formato: Caja  
Técnica: Objetos encontrados  
Fecha: 2000  
Medidas: 35 x 25 cm.





## Travesía

Formato: Caja  
Técnica: Objetos encontrados  
Fecha: 2000  
Medidas: 20 x 10 cm.



## Intimidad

Formato: Caja  
Técnica: Objetos encontrados  
Fecha: 2001  
Medidas: 30 x 49 cm.

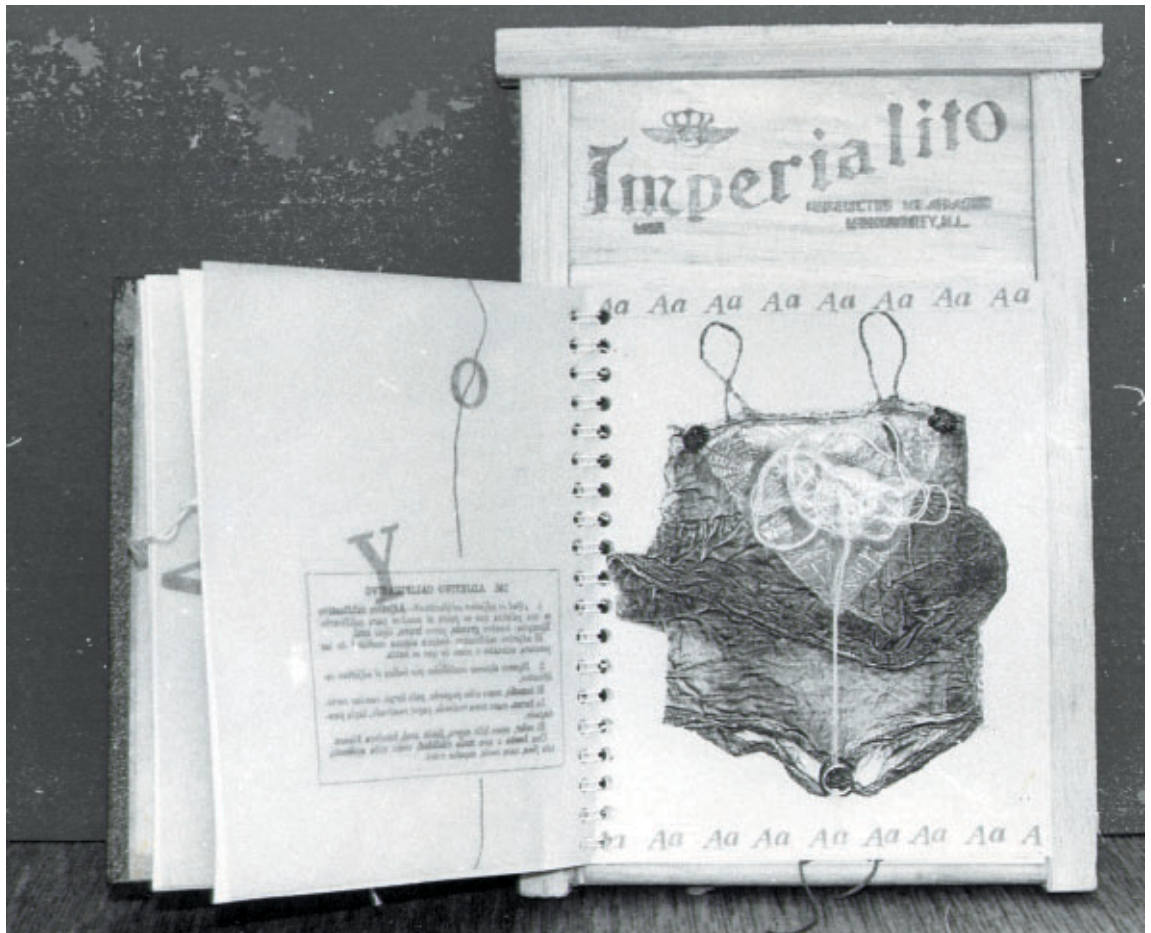


#### 4. 4. Mitologías domésticas y *libros de artista*.



##### **Humo**

Formato: Libro ejemplar único  
Técnica: Mixta, collage  
Fecha: 1990  
Medidas: 23 x 11.5 x 12 cm.



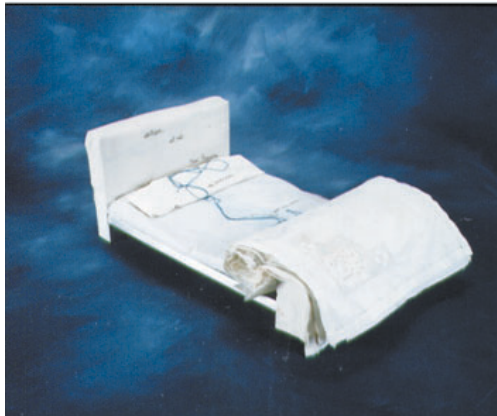
## Agua que lava

Formato: Libro 11 ejemplares  
Técnica: Fotocopia, sellos de goma, collage.  
Fecha: 1990  
Medidas: 40 x 20 cm.



### **Vestido libro**

Formato: Libro ejemplar único  
Técnica: Collage, caligrafía  
Fecha: 1990  
Medidas: 70 x 40 cm.



## Soñar el río

Formato: Libro ejemplar único  
Técnica: Sellos de goma, caligrafía  
Fecha: 1996  
Medidas: 50 x 25 cm.





### Construcciones

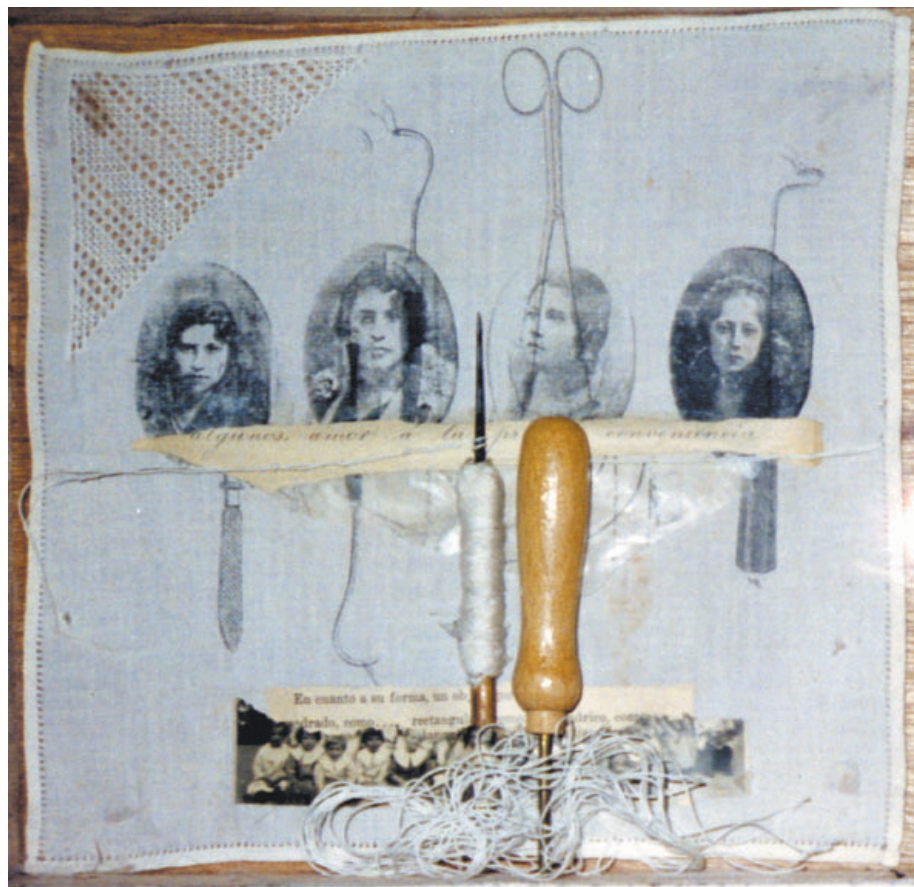
Formato: Libro ejemplar único  
Técnica: Caligrafía, objetos encontrados  
Fecha: 1997  
Medidas: 70 x 50 cm.



### **Querida Kitty**

Formato: Libro ejemplar único  
Técnica: Collage, caligrafía  
Fecha: 1998  
Medidas: 50 x 30 cm.

## 4.5. Libros de artista en pañuelos



### En cuanto a su forma

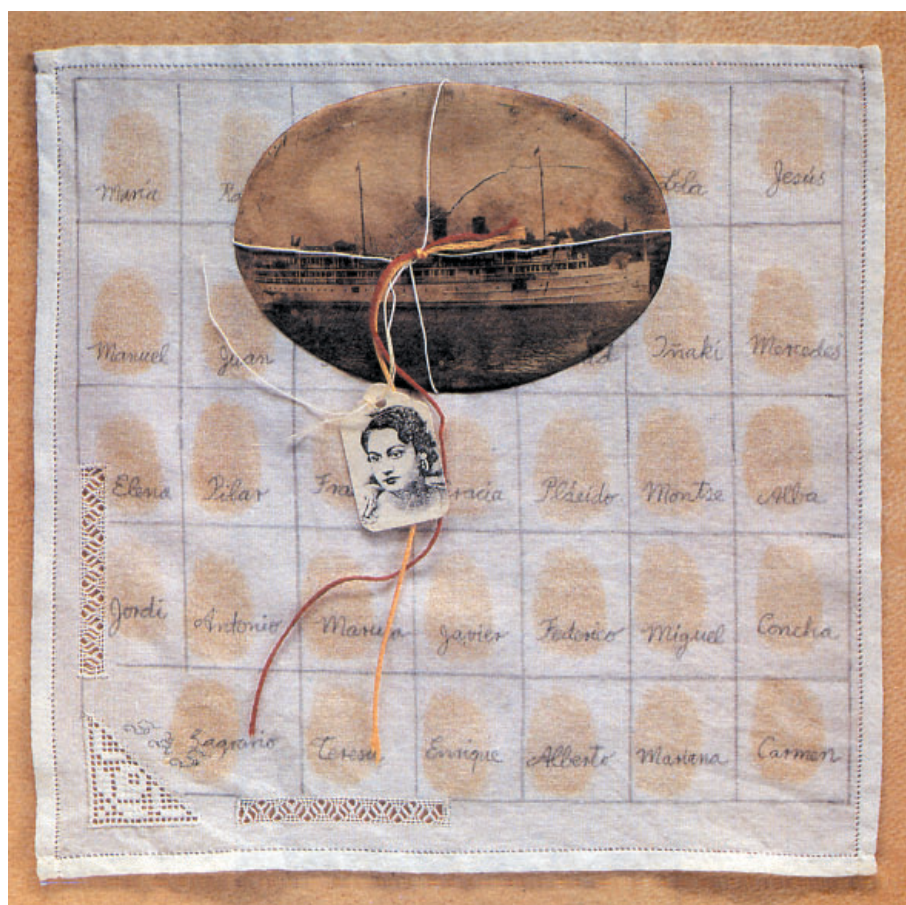
Formato: Libro sobre pañuelo  
Técnica: transfer, caligrafía, objetos encontrados  
Fecha: 1998  
Medidas: 20 x 20 cm.



### La duda

Formato: Libro sobre pañuelo  
Técnica: Transfer, caligrafía, objetos encontrados  
Fecha: 1998  
Medidas: 20 x 20 cm.





### El adiós (serie)

Formato: Libro sobre pañuelo  
Técnica: Transfer, caligrafía, objetos encontrados  
Fecha: 1999  
Medidas: 20 x 20 cm.



### El adiós (serie)

Formato            Libro sobre pañuelo  
Técnica:            Transfer, caligrafía, objetos encontrados  
Fecha:              1999  
Medidas:            20 x 20 cm.



### **“Exilios”. El adiós (serie)**

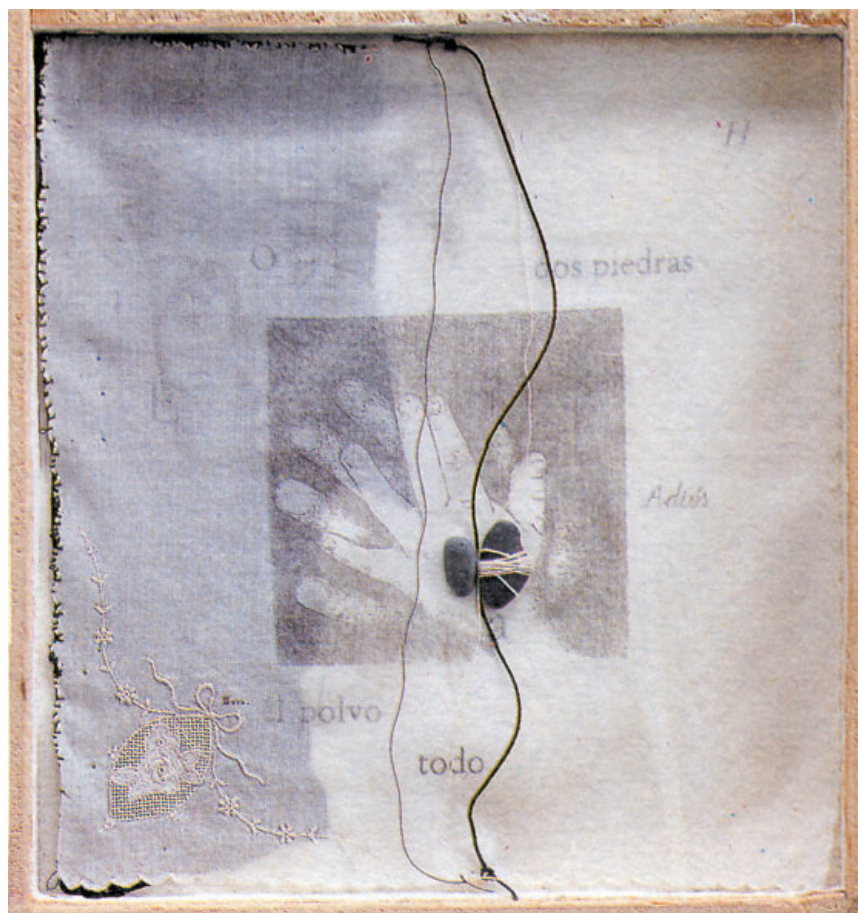
Formato: Libro sobre pañuelo  
Técnica: Transfer, caligrafía, objetos encontrados  
Fecha: 1999  
Medidas: 20 x 20 cm.





## El adiós (serie)

Formato: Libro sobre pañuelo  
 Técnica: Transfer, caligrafía, objetos encontrados  
 Fecha: 1999  
 Medidas: 35 x 20 cm.



### El adiós (serie)

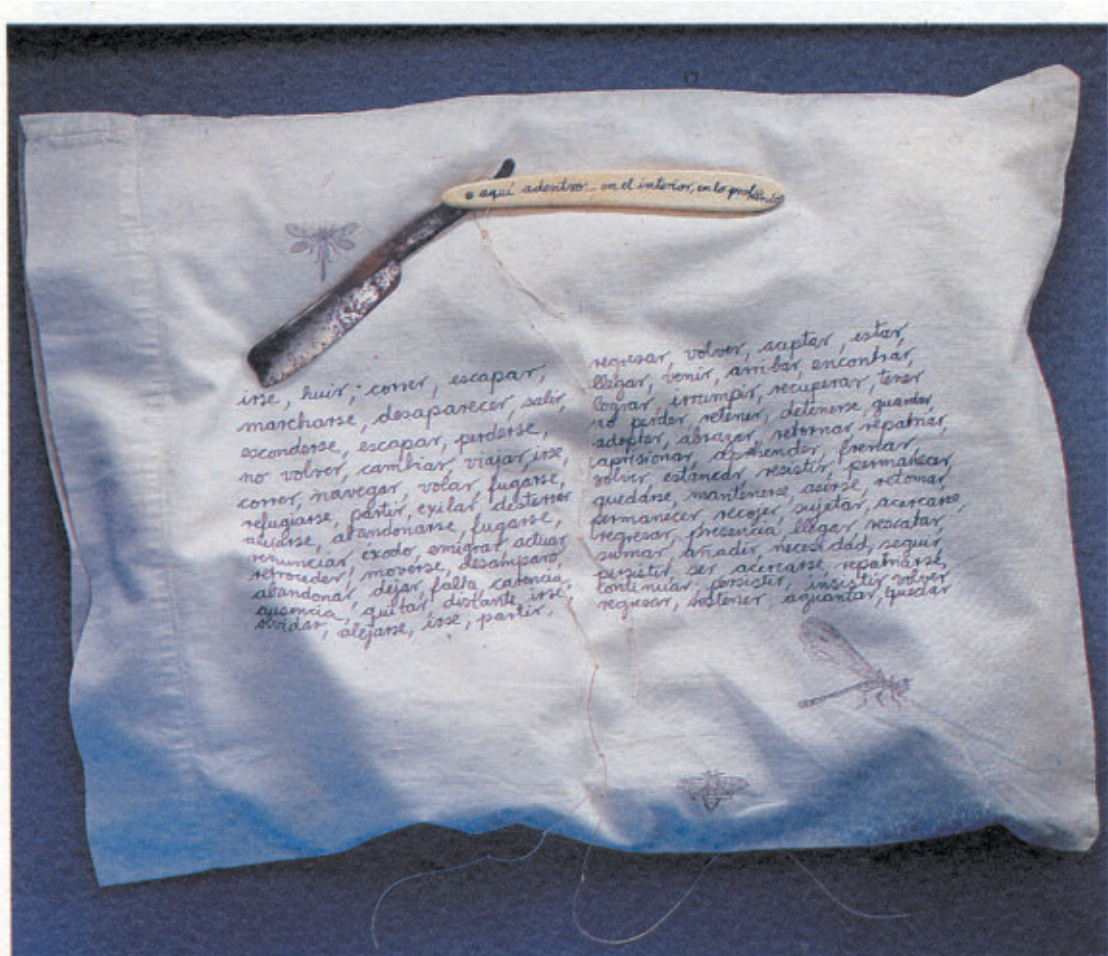
Formato      Libro sobre pañuelo  
Técnica:     Transfer, caligrafía, objetos encontrados  
Fecha:        1999  
Medidas:     20 x 20 cm.



### El adiós (serie)

Formato Libro sobre pañuelo  
Técnica: Transfer, caligrafía, objetos encontrados  
Fecha: 1999  
Medidas: 20 x 20 cm.

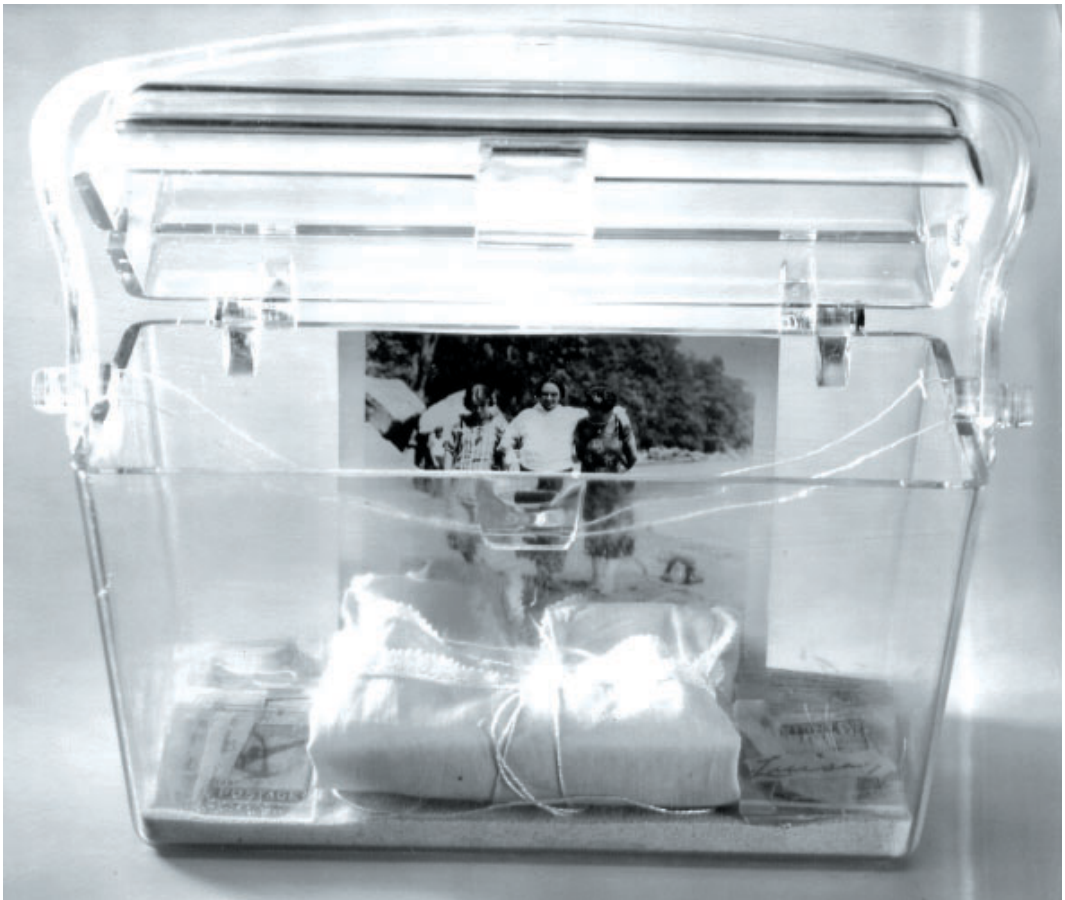




## En lo interior

Formato: Libro sobre cojín  
 Técnica: Transfer, caligrafía, objetos encontrados  
 Fecha: 2000  
 Medidas: 55 x 35 cm.

#### 4. 6. *Libros de artista e instalaciones.*



#### **Pertenencias (fragmento)**

Formato: Instalación  
Técnica: Objetos ensamblados  
Fecha: 1999  
Medidas: 18 x 13 x 10 cm.





### Pertenencias (fragmento)

Formato: Instalción  
Técnica: Objetos encontrados  
Fecha: 1999  
Medidas: 18 x 13 x 10 cm.



### Lost and found (detalle)

Formato: Instalación  
Técnica: Collage, objetos encontrados  
Fecha: 2001  
Medidas: Variables



## El tiempo

Formato: Instalación  
Técnica: Objetos encontrados  
Fecha: 1995  
Medidas: Variables





## CONCLUSIONES

A lo largo de la historia de la humanidad, las mujeres hemos sido apartadas del mundo social y político, consideradas económicamente dependientes, condenadas a la ignorancia y relegadas a la categoría de objeto de estudio para disciplinas académicas que, tras la pretendida universalidad de sus discursos y representaciones ideológicamente neutras, esconden una posición determinada por intereses culturales, sociales, políticos y personales. Para gran parte de los críticos del arte del siglo XX, el género, al igual que la clase o la raza son parte de un conflicto ideológico que no es necesario tener en cuenta para el análisis de las obras de arte modernas.

En los años noventa, teóricas y artistas feministas han acudido al estructuralismo, al psicoanálisis, la semiótica y los estudios culturales, en busca de modelos teóricos encaminados a la defensa de la diferencia sexual como elemento fundamental para la configuración de la identidad de las personas. Esta repolitización que afirma la necesidad de tener en cuenta el sexo tanto a la hora de hacer como de analizar el arte tiene como objetivo romper los sistemas de poder que operan de conformidad con el uso del sexo como eje de la jerarquía y el poder. Las artistas comprometidas con la reapropiación de la diferencia sexual y su redefinición positiva rechazan el ideal masculino como referente universal y desde la experiencia, buscan re-crear y afirmar la identidad femenina.

Quienes trabajan en esta línea, presentan en su obra algunos rasgos que, si bien no son exclusivos, sí se manifiestan recurrentes.

Entender el arte como fusión entre vida y obra ha sido considerada, durante mucho tiempo, una característica “femenina” en el sentido peyorativo del término. Pero la separación entre vida privada y la obra está originada por la concepción dominante de las obras de arte son productos pertenecientes a la esfera pública.

El cuestionamiento de los valores que dominan la cultura patriarcal por medio de la consigna “lo personal es lo político”, es una de los esfuerzos que algunas artistas llevan a cabo para deconstruir la importancia de lo público frente a lo privado. En la obra de estas mujeres, la reflexión gira en torno a opresión a la que están sometidas, por lo que existe una tendencia a expresar la experiencia subjetiva. La obra de estas artistas lejos de presentarse como la mitológica pieza maestra reconocida y validada por las instituciones oficiales del sistema patriarcal, se convierte en una labor (obra-proceso) realizada a partir del análisis de materiales culturales, con una gran carga crítica, fundamentada en una subjetividad femenina y creada a partir de la experiencia de lo cotidiano dentro de una organización patriarcal.

El trabajo doméstico, centrado en la esfera privada de las emociones y lo íntimo de la vida, se inserta dentro de la historia de las prácticas cotidianas, siendo el *no-lugar* en que las mujeres han tenido su centro de operaciones desde que la Ilustración crea el ideal de las esferas separadas. Michel de Certeau llama “tácticas”

a estas formas de hacer cotidianas (hablar, hacer las compras y cocinar, entre otras) que no cuentan con un lugar propio en la sociedad. De la misma manera en que un ama de casa confronta datos heterogéneos y móviles como las provisiones de las que dispone, los gustos de sus comensales y los precios de los productos, acontecimientos ajenos, no controlados por ella de los que trata de sacar provecho, cada creadora enfrenta su realidad y utilizan los recursos que cree convenientes para crear su obra.

La obra de Yani Pecanins, que es el resultado de un planteamiento inconsciente de la ideología del yo, defiende el valor de la experiencia personal. El reflejo de la vida diaria y el uso de sencillos objetos domésticos, menospreciados por el Gran Arte, nos hablan de una posición artística comprometida con lo cotidiano. Esta postura se observa en la producción de los *libros de artista* de Yani, que a lo largo de más de veinte años, se ha centrado en la búsqueda de su identidad como mujer y como ser humano.

El trabajo de investigación que he llevado a cabo ha resultado sumamente enriquecedor en la medida en que me ha permitido conocer a fondo las estrategias creativas que una gran artista como Yani Pecanins ha desarrollado a lo largo de su amplia trayectoria profesional. El poco conocimiento que existe de la obra de la artista y la escasa documentación hallada en torno su quehacer confirman una de las ideas que me llevaron a plantear la investigación; los prejuicios sexistas continúan permeando el mundo de la teoría y de la historia del arte y son un obstáculo importante a la hora de



reconocer la valiosa labor artística de algunas mujeres. Pero también creo justo mencionar que, a partir de esta investigación, descubro que es imprescindible tener en cuenta que el peso de una formación fuertemente arraigada en valores patriarcales, provoca una falta de confianza que las artistas han de superar antes de enfrentar el reconocimiento externo. En el caso de Yani, estos obstáculos a los que ella misma alude, son ampliados por la ausencia de una trayectoria educativa formal que en algunos momentos puede convertirse en argumento (malintencionado) a la hora de reconocer su labor.

Yani Pecanins es una artista cuya obra demuestra un gran compromiso con la tarea de creación artística a partir de su vivencia. La experiencia personal de construcción de valores en una cultura organizada en torno a dos géneros claramente diferenciados, cada uno con sus derechos y obligaciones sociales, se ve claramente reflejada en su obra. Pero la artista no asume las tareas asociadas a la feminidad desde una perspectiva fatalista. El uso que Yani hace de los materiales domésticos es un uso claramente político. Descontextualiza los objetos y al incorporarlos a los *libros de artista* realiza una resemantización de los mismos, los carga de un contenido político que es difícil de eludir. Los libros de Yani Pecanins no representan a las mujeres como cuerpo, sino que hablan de su presencia como sujetos sociales, de la importancia de sus aportaciones a la cultura, de sus experiencias dentro de una realidad cotidiana fluida, cambiante, en fin, de su diversidad frente a la imagen estereotipada que el arte siempre nos ha presentado.

Pero los libros de Yani Pecanins también pueden ser observados desde otra perspectiva; aquella que nos permite revisar las aportaciones que una artista mexicana realiza en los años 80 a una nueva forma de entender el arte, a una tendencia internacional que pretende, por medio de la producción masiva, despojar a los *libros de artistas* del “aura” de originalidad y genialidad que tradicionalmente han acompañado a las manifestaciones artísticas.

A lo largo de la historia, el libro ha sido objeto de largas polémicas entre defensores y detractores, a pesar de las cuales se ha constituido en el motor imprescindible para la conservación del saber y el desarrollo cultural de las sociedades.

El libro que puede ser considerado como un espacio a través del cual el lector puede transitar de acuerdo a sus intereses, deteniéndose allá donde crea conveniente y pasando por alto los lugares que no cree necesarios. Pero esta estructura material concreta ha de adecuarse a la organización conceptual ideada por el escritor del texto que pretende la comunicación de sus intereses al lector. El aspecto material, estético, del libro ha sido una preocupación presente de manera casi permanente en todas las culturas a lo largo de la historia. El libro no es únicamente un objeto utilitario sino que es una creación humana capaz de suscitar sentimientos y emociones gratificantes.

La información de la que disponemos acerca de la participación de las mujeres en la producción bibliográfica de las grandes culturas no es mucha y aparece diluida en las fuentes

bibliográficas tradicionales que no se han preocupado por la conservación de la misma. Las historiadoras feministas del siglo XX se han enfrentado a la situación y han tratado de arrojar alguna luz sobre el tema a pesar de lo cual, los datos que se han podido recuperar se refieren a las aportaciones realizadas por las mujeres a partir de la Edad Media. Nombres como Ende, Herrade de Hohenburg, Hildegarda de Bingen y datos acerca de una importante participación femenina en la labor editorial entre los siglos XIII y XX han podido ser incorporados a una historia que durante mucho tiempo no se ha preocupado por hacer visible la labor de las mujeres en este ámbito.

A principios de los años sesenta del siglo pasado, además de la revisión feminista, se produce en el mundo del arte una transformación expresiva que va desde la fórmula tradicional, contemplativa hacia una forma en la que por medio del uso de recursos comunicativos tecnológicos (televisión, radio, telefax y xerox, entre otros) y biológicos (voz, cuerpo, sangre, sudor, movimiento y acción) se estimula la participación e implicación del espectador con la obra. Se pasa del arte de lo "único" a un arte de lo "múltiple", cuya principal función va a ser la de presentar una obra que utiliza los medios de comunicación masivos para llegar a un público más amplio.

La disolución de las fronteras que tradicionalmente han separado el "Gran Arte" de las producciones populares junto con el replanteamiento de los espacios y formas en las que el público

accede a él, provoca el surgimiento de una gran cantidad de formas artísticas híbridas. Las “Intermedia” como el cine, vídeo, collage, teatro, happening y el *libro de artista*, que Dick Higgins, analiza son nuevas formas de expresión, producto de la fusión de géneros diversos. Las condiciones de fabricación y distribución del libro lo convierten en un soporte reproducible perfecto que cuestiona el aura de originalidad que hasta ese momento ha caracterizado a la obra de arte. Los *libros de artista* realizados con medios ordinarios de edición, no llevan ni numeración ni signatura y su circulación más fluida pues no es necesario pasar por museos o galerías para su distribución que se hace en librerías y por correo, medios que escapan al mercado del arte.

La aproximación a la obra de Yani Pecanins, que esta investigación me ha permitido, ha sido muy interesante en la medida en que me ha permitido conocer la relevancia que ha tenido un movimiento que internacionalmente se da en torno a los *libros de artista*, del que considero, ella es uno de los principales motores en México. El trabajo no solo de producción sino de difusión que la artista realiza en los años durante los cuales “El archivero” se mantiene en actividad, genera un movimiento importante a su alrededor y facilita el intercambio teórico con artistas de diferentes partes del mundo. La red internacional de editoriales alternativas en las que Yani participa sienta las bases de una nueva manera de concebir el fenómeno artístico que abre nuevas perspectivas y fundamenta lo que en la actualidad consideramos obra de arte. Esta dinámica de trabajo, basada en una red de producción y

distribución alterna a la tradicional origina ciertas dificultades a la hora de encontrar información documental acerca de la misma, por lo que creo que la posibilidad de conocer la experiencia y participación de Yani en la misma ha sido muy enriquecedora a nivel personal.

“El archivero”, las editoriales alternativas, los creadores que como Yani se dedican al *libro de artista* en su “época de oro” mexicana constituyen uno de los focos de creación más activos en el México de los años 80 por lo que creo que sería importante dedicar algunos esfuerzos teóricos al rescate de información en torno a ellos. La relación del mundo del arte y de los artistas de ese periodo histórico con disciplinas pertenecientes al mundo de la cultura popular (de masas) como el diseño editorial y la gráfica popular proporcionan un panorama de investigación sumamente interesante en un momento como el actual, en el que las fronteras entre disciplinas se diluyen y cada vez es más difícil encontrar manifestaciones artísticas “puras”.

## BIBLIOGRAFÍA

BARTRA, Eli, Frida Kahlo: Mujer, ideología, arte, Barcelona, Icaria, 1994. 121 p.

BUEN UNNA, Jorge de, Manual de diseño editorial, México, D. F., Santillana, 2000. 398 p.

CAO, L.F. Marian (Coord.), Creación artística y mujeres: recuperar la memoria, Madrid, Narcea, 2000. 298 p.

CARMONA, Giorgio Raimondo, Antropología de la escritura, Barcelona, Gedisa, 1994. 240 p.

CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, La imagen de la mujer en la plástica vasca contemporánea, S. XVIII-XX: Aproximación a una metodología del género, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1993. 110 p.

CHADWICK, Whitney, Mujer, arte y sociedad, Barcelona, Destino, 1999. 448 p.

CHARTIER, Roger, Las revoluciones de la cultura escrita: diálogo e intervenciones, Barcelona, Gedisa, 2000. 189 p.

COLEMAN, Catherine (et al.), Libros de artistas, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982. 48 p.

DE CERTEAU, Michel, La invención de lo cotidiano.1. Artes de hacer, México, Universidad Iberoamericana - Instituto Tecnológico de y Estudios Superiores de Occidente, 1996.

DE DIEGO, Estrella, La mujer y la pintura del XIX español, Madrid, Cátedra, 1987. 298 p.

ESCOLAR SOBRINO, Hipólito, Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996. 602 p.

ESCOLAR SOBRINO, Hipólito, Manual de historia del libro, Madrid, Gredos, 2000. 423 p.

GROSENICK, Uta, Mujeres artistas de los siglos XX y XXI, Madrid, Taschen, 2002. 578 p.

GUASCH, Anna María (ed.), Los Manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995, Madrid, Akal, 2000. 398 p.

HELLION, Martha (comp.), Libros de artistas, México, Turner, 2003. 364 p.

IGUINIZ, Juan Bautista, El libro, epitome de bibliología, México, Porrúa, 1946. 288 p.

INM, Primer coloquio Arte y Género, México, Instituto Nacional de las Mujeres, 2003. 292 p.



KARTOFEL, Graciela y Marín, Manuel, Ediciones de y en artes visuales. Lo formal y lo alternativo, México, UNAM, 1992. 102 p.

KLOSS FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Gerardo, El papel del editor: el proceso productivo en la industria editorial. Un modelo general razonado, México, D. F. UAM, Unidad Xochimilco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, 1998. 336 p.

LAGARDE, Marcela, Género y feminismo: desarrollo humano y democracia, Madrid, Horas y Horas, 1996. 250 p.

LAMAS, Marta (comp.), El género: la construcción de la diferencia sexual, México. D.F., PUEG-UNAM, 1996. 367 p.

LAMAS, Marta, Cuerpo, diferencia sexual y género, México. D.F., Alfaguara, 2002. 214 p.

LOZANO, Águeda (et al.), 50 Mujeres en la plástica de México, México, 1997.

MAYAYO, Patricia, Historias de mujeres, historias del arte, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2003. 291 p.

MILLARES CARLO, Agustín, Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas, México, Fondo de Cultura Económica, 1971. 399 p.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne, Livres d'artistes, París, Hercher-Centre Georges Pompidou, 1985. 159 p.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne, Esthétique du livre d'artiste. 1969/1980, París, Editions Jean-Michel Place / Bibliotheque nationale de France, 1997.

MUÑOZ ALONSO, Mariano, El libro y los mass media en la comunicación, Madrid, Fragua, 1998. 186 p.

NASH, Mary (ed.), Presencia y protagonismo: Aspectos de la historia de la mujer, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1984. 405 p.

NUNBERG, Geoffrey (comp.), El futuro del libro ¿Esto matará esto?, Barcelona, Paidós, 1998.

OLAECHEA, Juan Bautista, El libro en el ecosistema de la comunicación cultural, Pirámide, 1986. 398 p.

OLAGUIBEL, Manuel de, Impresiones célebres y libros raros, México, Instituto de investigaciones Bibliográficas, 1991.

PORQUERES, Bea, Reconstruir una tradición: las artistas en el mundo occidental, Madrid, Horas y Horas, 1994 140 p.

PORQUERES, Bea, Diez siglos de creatividad femenina: otra historia del arte, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació, 1995. 103 p.

RENÁN, Raúl, Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial, México, UNAM-Dirección de Fomento Editorial, 1988. 104 p.

SAURET, Teresa (coord.), Historia del arte y mujeres, Málaga, Universidad de Málaga, 1996. 202 p.

SERRANO DE HARO, Mujeres en el arte, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 2000. 149 p.

TIBOL, Raquel, Ser y ver: mujeres en las artes visuales, México, Plaza & Janés, 2002. 310 p.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, Breve historia del libro en México, México, UNAM, Dirección General de Fomento Editorial, 1990. 215 p.

VERÓN, Eliseo, Esto no es un libro, Barcelona, Gedisa, 1999. 159 p.

WALLIS, Brian (ed.), Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación, Madrid, Akal, 2001. 467 p.

ZABALA RUÍZ, Roberto, El libro y sus orillas, México, UNAM, 1995. 379 p.

#### REVISTAS Y CATÁLOGOS

A. HOFFBERG, Judith, "Libros de artistas mexicanos en Artworks", en *Revista Artes Visuales*, México, Museo de arte Moderno, INBA, enero-marzo 1981.

CARRIÓN, Ulises, El nuevo arte de hacer libros, México, El Archivero, 1988.

DOEHNER, Walter, Catálogo de la exposición "La habitación de adentro", Oaxaca, Museo de Arte Contemporáneo, 1998-1999.

EMERICH, Luis Carlos, Catálogo de la exposición "Lost and found", México, Galería Pecanins, 2001

MIRANDA, Leticia, Catálogo de la exposición "Editoriales alternativas", México, UNAM-ENAP, 1984.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne, "¿Después del libro? El libro" traducido por ARDANAZ, Agustín, en Revista *Bla BlArt* número 6, Bilbao, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, abril 1997.

STELLWEG, Carla, "Impresiones, Libros de artistas", en Revista *Artes Visuales*, México, Museo de arte Moderno, INBA, enero-marzo 1981.

ZAMORA ÁGUILA, Fernando, Catálogo de la exposición colectiva del Seminario Taller de producción del Libro Alternativo de la ENAP/ UNAM, "Al abismo del milenio", México, INBA, 1994.

ZAMORA ÁGUILA, Fernando, Catálogo de la exposición colectiva del Seminario Taller de producción del Libro Alternativo de la ENAP/ UNAM, "Los libre libros", México, UNAM-ENAP-UAM, 1998.

## ENTREVISTAS

Transcripción entrevista Yani Pecanins, realizada por Garbiñe Larralde, 02 de abril de 2004, 31 p.

Transcripción entrevista Yani Pecanins, realizada por Grabiñe Larralde, 29 de abril de 2004, 13p.